

EL TRIPTICO DEL NACIMIENTO DE SANTIBAÑEZ ZARZAGUDA. BURGOS

M.^ª JESUS GÓMEZ BARCENA

Los retablos esculpidos son documentos que nos informan sobre una faceta de la realidad medieval. Formaban parte de la vida, del conjunto de experiencias religiosas. El retablo en el altar desempeñaba un papel principal en los objetivos que tenía la iglesia para decorar sus templos y cumplía importantes funciones para con los fieles por su carácter ilustrativo y didáctico (1). Cuando estaba destinado a capillas funerarias ponía de manifiesto las devociones propias del fundador y de su familia.

Entre la abundante producción de retablos destacamos los trípticos flamencos, propios de la actividad de los talleres de los antiguos Países Bajos meridionales. La popularidad de dicha modalidad justifica la cantidad de obras realizadas ante la demanda de una amplia clientela tanto eclesiástica como laica. Se ha conservado una parte de dicha producción y no sólo en el lugar de origen, sino repartida por distintos países europeos, entre los que se encuentra España. Ambas circunstancias han dificultado la investigación, especialmente a la hora de intentar hacer un estudio sistemático y definitivo.

(*) Trabajo realizado en relación con el Proyecto de Investigación PB90-0006 concedido por la DGICYT en el año 1991.

Mi agradecimiento a D. Agustín Lázaro y al Sr. Cura Párroco de la Iglesia de Santibañez Zarzaguda por las facilidades dadas para realizar este trabajo.

(1) H. J. de Smedt. "De Antwerpse retabels en hun iconografie: een overzicht van onderwerpen en veranderingen" en *ANTWERPSE RETABELS 15-16 eeuw*. Essays. Amberes, 1993. pp. 23-46.

Determinadas características imprimen personalidad a estas obras: su tipología de trípticos con portezuelas, para ser contemplados abiertos o cerrados, sus dimensiones pequeñas, la precariedad documental, su problemática autoría, ligada primordialmente a determinados talleres más que a personalidades artísticas concretas, la calidad y estilo desigual de las obras, que no disminuye su atractivo conseguido mediante otros recursos. Los retablos pueden ser estudiados desde distintos puntos de vista, pues muestran una pluralidad de posibilidades para su valoración y comprensión.

Cuando la calidad estilística no es su rasgo distintivo, la obra ofrece otros aspectos determinantes que se proyectan directamente en los fieles: así la iconografía que en conjunto, aunque repite determinados temas, es variada y compleja en función de la liturgia, del culto, de los santos venerados y de las preferencias devocionales de los comitentes. El mensaje del programa iconográfico llegaba con facilidad a la mayoría de los fieles pues, en el mundo de entonces, se entrelazaban los límites entre lo terreno y lo divino (2).

El color ejercía también un gran poder sobre el hombre, y estaba vinculado estrechamente con lo religioso (3). El gusto por policromar las imágenes en la Edad Media estaba muy generalizado y, salvo algunas excepciones, se aplica a los retablos esculpidos. La policromía colabora en el deseo de realismo de las imágenes, contribuye a la emotividad de lo representado y, al mismo tiempo, está al servicio de lo sagrado. Colores dominantes fueron el oro, que por su valor simbólico contribuye a hacer visible materialmente lo sagrado y ello justifica su profusa utilización. El esplendor del oro manifiesta que lo ocurrido se desarrolla en otro mundo el cual, no obstante, era tan familiar como la realidad cotidiana en la que se desenvolvía la vida del hombre (4). El azul, por el que el medievo manifestó un gusto particular pues hace referencia al origen celestial, y por tanto su simbología enlaza con la del oro (5). Pueden completar la policromía el rojo y el blanco, y algunos colores secundarios.

(2) M. Madou. "Het gebeeldhouwde retabel: een open venster op de pp. 9-16. J. Le Goff y otros. *El hombre medieval*. Ed. Alianza, Madrid, 1990. p. 38.

(3) E. Van Damme. "De polychromie van houtsculptuur: cultuurhistorische achtergronden" en *ANTWERPSE RETABELS...* op. cit., pp. 165-171.

(4) M. Madou. op. cit.

(5) E. Van Damme. op. cit. Teorías recientes asignan también al azul un significado que se extiende a la naturaleza humana y se puede aplicar a la Virgen.

La Castilla del período tardogótico destacó por su propia producción de retablos de madera esculpida, a veces obras de artistas foráneos, y sorprende la cantidad, variedad, calidad y monumentalidad de las piezas realizadas y conservadas. Para tener una visión completa de las preferencias estéticas de la época convendría considerar igualmente las piezas de importación procedentes de los antiguos Países Bajos meridionales: actualmente el patrimonio artístico español se enriquece con un conjunto de interesantes retablos repartidos por diversos espacios geográficos (6). Unos conservados completos en su estructura y otros sólo de manera parcial.

En la iglesia parroquial de Santibáñez Zarzaguda, pueblo perteneciente a la provincia de Burgos, se guarda un retablo esculpido de madera policromada en la modalidad de tríptico (7). Hay razones para considerarle obra flamenca de importación. El estado de conservación es aceptable aunque con algunos deterioros (8). Su estructura es sencilla y se compone de una caja central más alta y ancha que las puertas, o 'volets', a ella sujetas por medio de bisagras y que también tienen la forma de una caja poco profunda. El perfil superior del tríptico es de forma curvada, con suaves ondulaciones, que le proporciona un dinamismo que contrasta con los ejemplos de forma rectangular, propia de la tipología de T invertida (9). Contribuye a su sobriedad la ausencia de friso decorado con tracerías, elemento frecuente en la zona inferior de los retablos, y de la decoración arquitectónica, a veces de gran desarrollo y belleza. Situada sobre y entre las diferentes escenas, o en los fondos de las mismas, realza su

(6) M.^o Jesús Gómez Bárcena. *Retablos Flamencos en España*. Cuadernos de Arte Español n.º 47. Historia 16. Madrid 1992. Los conocimientos actuales nos permiten comprobar que en España una parte de los retablos importados estuvo destinada a capillas privadas y otra menor ocupaba el altar mayor: (retablos de la iglesia de Santa María del Azogue en Betanzos (La Coruña), de la iglesia del Monasterio franciscano de San Antonio el Real de Segovia, trasladado al muro del lado de la Epístola, y de la iglesia de San Juan de Telde en las Islas Canarias).

(7) El tríptico se puede contemplar actualmente en la Sacristía y la tradición dice que procede de la Ermita de las Eras. Sus dimensiones son: Largo total, abierto: 2.42 mt. Cuerpo central: 1,10 y cada puerta 0,58.

(8) Pérdida de la tracería de la parte superior de la caja donde se sitúan las diferentes escenas. Pérdida de una escultura situada sobre la Circuncisión ¿Dios Padre? Algunas figuras están deterioradas en su cabeza y parte del cuerpo. Necesidad de una limpieza y consolidación de la madera.

(9) Entre otros: retablos de la Virgen del Museo Comunal de Bruselas; del Nacimiento de la iglesia de Villers-la-Ville; del Nacimiento de Fuentes de Duero (actualmente en el Museo de Springfield, Mass., USA) o el de Rieden en el Museo de Stuttgart.

aspecto escenográfico y puede ser determinante para el conjunto de la obra (10). Sobre los fondos dorados del cuerpo central y de las puertas, que también contienen esculturas con predominio del bulto redondo sobre el relieve, destacan las escenas que reclaman especialmente nuestra atención.

ICONOGRAFIA

Su temática se centra en la Virgen e Infancia de Cristo. Como en otros muchos ejemplos del siglo XV destinados a esta iconografía, son tres los temas allí esculpidos: Anunciación, Nacimiento y Circuncisión. La Epifanía sólo está presagiada por el viaje de los tres Reyes con sus respectivos y lujosos cortejos. Este programa no se enriquece con escenas complementarias como observamos en otros retablos de la época.

La Anunciación. Ocupa la puerta izquierda (11). Su significación debe ser valorada no sólo como un episodio de la leyenda de la Virgen sino también, y de manera muy especial, como el origen de la vida humana de Cristo, de su Encarnación y por tanto el prelude de la Redención. La fuente utilizada es el evangelio de San Lucas (12). El texto es escueto, se centra en lo fundamental y proporciona pocos detalles para ilustrar a los artistas que a veces tuvieron que recurrir a otras fuentes no canónicas pero más explícitas y con mayor carácter narrativo (13).

Se pueden encontrar numerosas variantes iconográficas en la representación del tema en función del tiempo y del ámbito geográfico (14). En el siglo XV predomina una modalidad en la que la Virgen

(10) F. Bucher. "Micro-architecture as the 'Idea' of Gothic Theory and Style". *Gesta*. 15, 1976, pp. 71-89.

(11) Dimensiones de las figuras: Virgen y Angel 40 cms. aprox.

(12) *Lucas* 1, 26-38.

(13) *El Protoevangelio de Santiago XI* dice: "Cierta día cogió María un cántaro y se fue a llenarlo de agua. Mas he aquí que se dejó oír una voz que decía: Dios te salve, llena de gracia... toda temblorosa se marchó a su casa, dejó el ánfora, cogió la púrpura, se sentó en su escaño y se puso a hilarla...". *El Pseudo Mateo IX* dice: "... mientras se encontraba en la labor de la púrpura, vino hacia ella un joven de belleza indescriptible...", versión consultada: Aurelio de Santos Otero. B.A.C. Madrid 1963.

(14) David M. Robb. "The iconography of the Annuntiation in the fourteenth and fifteenth centuries". *Art Bulletin*, 1936, pp. 480-526. E. Mâle. *L'Art religieux de la fin du Moyen Âge*. Ed. París 1969. L. Réau. *Iconographie de l'art chrétien II. Nouveau Testament*. París 1957. G. Schiller. *Iconographie of Christian Art*. T. I. Londres, 1971.

y el Angel están arrodillados, frente a la actitud de pie de los mismos en los periodos anteriores (15). De rodillas el arcángel Gabriel transmite el mensaje y escucha las palabras de María que también se arrodilla para responderle: "Ella se arrodilla llena de profunda devoción, juntó las manos y dijo: he aquí la esclava del Señor" (16).

El acontecimiento tiene lugar en Nazaret (17) y se entiende que debió ser en una estancia de la casa (18) que puede ser representada, en cuanto al concepto espacial y a la ambientación, con mayor o menor verosimilitud o detalle. El lugar, sin embargo, permaneció mucho tiempo indeterminado en el arte de la Edad Media (19), y no existió un criterio único. En los Países Bajos se eligen los interiores de una iglesia o de una casa burguesa (20). En ocasiones, se desarrolla la Anunciación en la alcoba de María (21) posibilidad que aparece con frecuencia en el arte flamenco y esta es la opción elegida para el ejemplo de Santibañez. En el fondo de la estancia el lecho, cubierto con colcha dorada, contribuye a su ambientación. Todo está reflejado de manera sencilla y no contempla la posibilidad, algo más decorativa, de incorporar sobre el lecho un baldaquino con cortinas recogidas (22). Tampoco incluye la representación de las tablas de la ley y la figura de Moisés que evocan el Antiguo Testamento que finaliza con el "Fiat" de la Virgen (23).

(15) Además de la posibilidad de que la Virgen y el Angel estén de pie en el momento de la Anunciación, en el siglo XIV la Virgen a veces está sentada en un "trono". Véase Ch. Sterling. *La Peinture medievale à Paris 1300 à 1500*. París, 1987.

(16) E. Mâle. op. cit., pp. 29-30 (remite a las Meditaciones Vitae Christi cap. IV en el T. VI de las obras de San Buenaventura, Roma, 1596). También en *Meditations on the Life of Christ, an illustrated manuscript of the fourteenth century* de Isa Ragusa and Rosalie B. Green. Princeton University Press, 1961, p. 20. Dicen que Gabriel y María, ambos están arrodillados.

(17) Lucas 1, 26-38. "... fue enviado el ángel Gabriel de parte de Dios a una ciudad de Galilea llamada Nazaret...".

(18) Isa Ragusa. *Meditations on the Life of Christ*, op. cit., p. 11: "María estaba en una habitación de su pequeña casa".

(19) E. Mâle. op. cit., pp. 74-75.

(20) *Lexikon der Christlichen Ikonographie*. T. IV. Herder, 1972, p. 422.

(21) Idem, p. 422. y G. Bazin. "La notion d'intérieur dans l'art néerlandais", *Gazette des Beaux Arts*, 1952, pp. 5-19.

(22) Ver Anunciación en los retablos de Telde (Islas Canarias), de Laredo (Cantabria), de Saluces (Museo Comunal de Bruselas), de Villers-la-Ville (Bélgica) o del pequeño retablo de la Anunciación del Museo Mayer van den Bergh en Amberes.

(23) M. L. Fichet. *El retablo de Saluces*. Trésor du Musée Communal de la Ville de Bruxelles. Extrait du Bulletin Trimestral du Crédit Communal de Belgique, n.º 72, avril 1965, p. 5.

María, en el momento de la llegada del Arcángel, está en su alcoba arrodillada ante un reclinatorio, medita sobre la Biblia y, según los Padres de la Iglesia, sobre la predicción de Isaías: Ecce virgo concipiet (24). Su cabeza descubierta muestra el largo y ondulado cabello sobre sus hombros y espalda. Se cubre con amplio manto que descansa en el suelo con abundante desarrollo de telas configurando un esquema triangular. El manto azul abierto deja ver su interior dorado, tonalidad también utilizada para el traje. Lleva la mano derecha sobre su pecho y la izquierda sobre el libro abierto. El giro de su cuerpo y, especialmente de la cabeza, refleja el momento decisivo, cuando la Virgen se vuelve y mira al mensajero de Dios. La figura de María es esbelta y llena de distinción en su expresión de sorpresa contenida, sin exageraciones. El Evangelio de Lucas relata así la visita del Ángel y su mensaje: "...ella se turbó al oír estas palabras..." (25). Los diversos relatos de los Apócrifos lo reflejan de la siguiente manera: "...pero ella al oírlo, quedó perpleja y dijo entre sí..." "..."María al verlo quedó sobrecogida de miedo y se puso a temblar..." "..."la Virgen no se asustó por la visión del ángel ni quedó aturdida por la magnitud del resplandor, sino que únicamente se vio sorprendida por la manera de hablar de aquel ángel..." (26).

El arcángel Gabriel es un componente activo en la escena de la Anunciación. Dios delegó en él para transmitir a María su mensaje. Entra en la estancia por el lado izquierdo, detrás de Ella, y ya está posado en el suelo iniciando la genuflexión en una actitud tranquila que le diferencia de otras representaciones en las que su llegada se concibe con un movimiento rápido, a veces volando, manifestándose en las ropas y alas agitadas por el viento (27). El ángel tiene un rostro redondeado, enmarcado por una rizada y voluminosa cabe-

(24) E. Mâle. op. cit., p. 74 y L. Réau. op. cit., p. 180 dicen que la posibilidad de que la Virgen tenga un libro en el que puede leer es un rasgo de las Anunciaciones occidentales pues generalmente en las representaciones bizantinas, orientales o de su influencia, la Virgen se ocupa de tareas manuales, trabaja la lana o púrpura y así aparece reflejado en los Apócrifos. Véase nota 13.

(25) Lucas 1, 26-38.

(26) *Protoevangelio de Santiago*, XI. *Pseudo Mateo*, IX y *Evangelio de la Natividad de María* IX.

(27) La actitud genuflexa del Ángel puede ser una influencia del Pseudo Buenaventura u obedecer a la influencia de los usos de la vida de Corte, costumbre feudal de los caballeros y trovadores que inclinaban la rodilla ante su dama: L. Réau. op. cit., p. 182. E. Mâle. op. cit., pp. 29-30 y G. Schiller. op. cit. T. 1, p. 47 consideran que el autor de las Meditaciones fue el primero en imaginar la modalidad iconográfica del Ángel arrodillado ante la Virgen.

llera. Viste túnica blanca y capa dorada sujeta por un broche. La mano derecha mutilada, impide conocer su verdadera función, aunque la actitud del brazo puede sugerir que señalaba a la Virgen, en un gesto habitual que ayuda a subrayar las palabras de su mensaje. Con la mano izquierda sujeta una filacteria que cuelga hasta el suelo en forma de voluta. Está incompleta, sólo conserva los extremos, por lo que resulta imposible leer su texto con las palabras de la salutación: "Ave María..." (28)

En el siglo XV la Anunciación puede incorporar un tercer componente que es Dios Padre (29). Situado en la parte superior, sobre la cabeza de la Virgen, emanan de su boca unos rayos con la Paloma del Espíritu Santo o con el Niño. Convergen los rayos en la oreja o el seno de la Virgen incidiendo con ello en el misterio de la Anunciación. En el Evangelio de San Lucas a la pregunta de la Virgen: "...¿como podrá ser esto pues yo no conozco varón?" el ángel le contestó: "el Espíritu Santo vendrá sobre ti y la virtud del altísimo te cubrirá con su sombra..." (30). En los apócrifos se relata de la siguiente manera: "no bien hubo pronunciado la Virgen con toda humildad estas palabras el Verbo de Dios penetró en ella por su oreja y la naturaleza íntima de su cuerpo, con todos sus sentidos, fue santificada y purificada como el oro en el crisol" (31)

Dios Padre, testigo del mensaje que trasmite el Arcangel, está presente en la Anunciación de Santibáñez. De medio cuerpo, de frente, y rodeado de unas convencionales nubes, bendice con la mano derecha y con la izquierda sujeta el globo terráqueo. Esta presencia, de la que ya hay ejemplos similares en obras del siglo XIV (32), se puede considerar una interpretación simplificada de la modalidad antes citada. Finalmente se observa la ausencia del jarrón de azucenas, recurso simbólico propio del tema.

El Nacimiento. La modalidad de nacimiento-adoración del Niño es la versión iconográfica que se difunde en occidente en la segun-

(28) Otra posibilidad en cuanto a los atributos del ángel son el cetro o una rama de lis. También se pueden suprimir los atributos al elegir el gesto de las manos cruzadas sobre su pecho. A veces se contempla la presencia de otro ángel: Anunciación del retablo de Telde.

(29) Frecuente ya en las diferentes manifestaciones artísticas del siglo XIV.

(30) Lucas 1, 34-35.

(31) *Evangelio Armenio de la Infancia*, V, 9.

(32) *Altarschrein mit verkündigung Maria Köln hacia 1350*. Der Kleine Dom H. P. Hilger, G. Goldperg C. Ringer. Munich, 1990.

da mitad del siglo XIV (33) y no está especificada en el evangelio que lo refiere así: "...estando allí (Belén) se cumplieron los días de su parto y dio a luz a su hijo primogénito y le envolvió en pañales y le acostó en un pesebre, por no haber sitio para ellos en el mesón..." (34). Sin embargo, el autor de las Meditaciones representa a la Virgen arrodillada ante su Hijo: "Dijo él, la madre se arrodilla ante su hijo y le adora, después dio gracias a Dios diciendo: yo te doy gracias Señor, Padre Santo, de haberme dado tu hijo. Yo te adoro Dios Eterno, y yo adoro a tu hijo que es también mío: José también adoró al niño y los ángeles del cielo vinieron a arrodillarse ante el recién nacido" (35). Pudo también contribuir a esta modalidad iconográfica la inspiración en las Revelaciones de Santa Brígida de Suecia, que gozaban entonces de gran popularidad (36).

La representación ocupa la parte inferior del cuerpo central del retablo, que se organiza en tres zonas bien diferenciadas. Se desarrolla una amplia puesta en escena al reunir en dicho espacio el tema de nacimiento y el viaje de los Reyes Magos. La Natividad, con una composición armoniosa y clara, se inscribe en una cueva con la parte superior de forma redondeada (37). La Virgen está arrodillada ante el Niño desnudo, acostado en el suelo en el que aparecen algunos elementos vegetales (38). La representación de María sigue fielmente el modelo ya visto en la Anunciación y sus proporciones esbeltas le confieren una elegancia extraordinaria a la que también contribuye, con su protagonismo, la disposición de sus manos.

(33) L. Réau. op. cit., p. 224. E. Mâle. op. cit., p. 30. G. Schiller. op. cit., p. 77. Influencia clara de las Meditaciones del Pseudo Buenaventura y de las Revelaciones de Santa Brígida de Suecia.

Es la modalidad iconográfica seguida en los ejemplos de retablos "flamencos" conservados en España: Betanzos, Fuentes de Duero, Laredo, Sotopalacios, Telde, Valladolid (Museo) y los grupos de la catedral de León, del Museo Marés de Barcelona y del Museo de Bilbao.

(34) Lucas, 2, 1-20.

(35) E. Mâle. op. cit., p. 30 "Meditaciones cap. VII" y en p. 41 dice que los artistas pueden inspirarse en los Misterios más que en las Meditaciones.

(36) L. Réau. op. cit., p. 225. Revelaciones, VII, Chap. 21: "De la maniere de l'enfantement de la Sainte Vierge".

(37) R. Didier. "Sculptures et retables des Anciens Pays-Bas Meridionaux des années 1430-1460. Traditions et innovations pour Le Haut-Rhin et l'Allemagne du sud" en *Le retable d'Issenheim et la sculpture au nord des Alpes à la fin du moyen âge*. Colmar, 1989, pp. 49-79, p. 55 dice: a la manera de la de Niccolo di Tommaso. Roma, Pinacoteca Vaticana.

(38) R. Didier. op. cit., p. 55. La Virgen arrodillada anuncia la del Museo de Karlsruhe Badisches Landesmuseum. ¿Maestro de Bruselas? hacia 1430-40.

La noble figura de San José se incorpora al escenario del Nacimiento y arrodillado muestra, con gran contención y sin exageraciones, una expresión de asombro y respeto, que se desprende tanto de su rostro barbado como de la postura de sus manos en actitud orante. Viste túnica dorada sobre un sayo oscuro y una capucha cae por su espalda. Los distintos accesorios que cuelgan de su cintura están tratados con detalle y proporcionan a su figura un aspecto de naturalidad y realismo. Completan la escena los animales que, detrás de la Virgen, al fondo del establo, casi pasan desapercibidos (39).

Siguiendo los Evangelios canónicos y apócrifos, hay que destacar la presencia, no activa, de los ángeles que, en número de seis, dispuestos ordenadamente en dos filas superpuestas, se dirigen hacia el Niño con sus manos juntas en actitud de respeto (40): "...se les presentó un ángel a los pastores... al instante se juntó con el ángel una multitud del ejército celestial que alababan a Dios diciendo Gloria a Dios en las alturas..." "...finalmente dió a luz un niño a quien en el momento de nacer rodearon los ángeles y luego adoraron" "...simultáneamente se dejaron ver ejércitos celestiales que alababan y glorificaban a Dios" (41). Otro ángel "volando", situado sobre los anteriores, no forma parte del citado grupo. Ignoramos su función pues pudo ser significativo el gesto de sus manos, actualmente mutiladas, para saber si señalaba a la estrella, a los Reyes Magos o comunicaba a los pastores la buena nueva.

Los pastores se han incorporado también al Nacimiento. Fuera de la cueva y frente a los ángeles, un grupo de ocho, distribuidos sobre un terreno montañoso con desniveles, muestra, con sus actitudes y expresiones realistas, la emoción que les produce la noticia. Visten ropas propias de su condición, unos llevan sobre los hombros

(39) *Evangelio Apócrifo del Pseudo Mateo*, XIV, alude a la presencia de los animales en la escena del Nacimiento y G. Schiller, op. cit., p. 58 y ss. dice que los Padres de la Iglesia, San Agustín y San Ambrosio, interpretan al buey como símbolo del pueblo judío y a la mula como el de los pueblos paganos.

Los animales están presentes en todos los Nacimientos de los ejemplos conservados en España, excepto en el grupo de Sotopalacios, posiblemente al estar la escena incompleta.

(40) R. Didier, op. cit., p. 55. Actitud diferente a la de los ángeles en la Natividad de la cartuja de Estrasburgo y otros ejemplos relacionados con Bruselas. Angeles en actitud activa en el detalle de un retablo del Taller de Bruselas del siglo XV conservado en el Museo del Louvre: P. Pradel. *Sculpture belge de la fin du Moyen Âge au Musée du Louvre*. Bruselas, 1947. n.º VIII.

(41) *Lucas* 2, 13-14. *Pseudo Mateo* XIII, 2 y *Evangelio Arabe de la Infancia* IV, I, respectivamente.

los utensilios de trabajo, otros tocan instrumentos musicales. Sorprendidos, dirigen sus miradas hacia arriba donde posiblemente habría una estrella luminosa o el ángel que les advierte del nacimiento: "...se les presentó un ángel del Señor y la gloria del Señor los envolvió con su luz quedando ellos sobrecogidos de gran temor. Díjoles el ángel: no temais, os traigo una buena nueva... encontraréis un niño envuelto en pañales y reclinado en un pesebre... Los pastores se dijeron unos a otros: vamos a Belén a ver esto que el Señor nos ha anunciado... los pastores se volvieron alabando y glorificando a Dios". "...También unos pastores afirmaban haber visto al filo de la media noche algunos ángeles que cantaban..." "...En aquel momento llegaron unos pastores quienes encendieron fuego y se entregaron a regocijados transportes de alegría" (42).

La presencia de las parteras, siguiendo la versión de los apócrifos, no está aquí contemplada, aunque es una posibilidad más que se puede constatar en otros ejemplos (43).

El tema de los Reyes Magos está íntimamente unido al Nacimiento. Su venida fue predicha por el profeta Isaías (44) y el Evangelio de Mateo dice: "nacido pues Jesús en Belén de Judá en los días del rey Herodes, llegaron de Oriente a Jerusalén unos magos diciendo: ¿dónde está el rey de los judíos que acaba de nacer? porque hemos visto su estrella al oriente y venimos a adorarle... Después de haber oído al rey se fueron y la estrella que habían visto en Oriente les precedía, hasta que vino a pararse encima del lugar donde estaba el Niño" (45). El Pseudo Buenaventura lo relata de esta manera (46): "al

(42) *Lucas* 2, 15-21. *Pseudo Mateo* XIII, 6 y *Evangelio Arabe de la Infancia* IV, I.

(43) En el Nacimiento de Sotopalacios a la Virgen y a San José acompaña una mujer. Y también en el del retablo del Museo de la "Quinta das Cruzes" de Funchal y en el del Rieden del Museo de Stuttgart.

(44) *Isaías* 60, 1-6. "Levántate y resplandece, pues ha llegado tu luz, y la gloria de Yahve alborea sobre ti, pues he aquí que está cubierta de tinieblas la tierra y de oscuridad los pueblos. Sobre ti viene la aurora de Yahve y en ti se manifiesta su gloria. Las gentes andarán en tu luz y los reyes a la claridad de tu aurora..." "Todos vienen de Saba, trayendo oro e incienso, pregonando las glorias de Yahve".

En el retablo del Maestro de San Bartolomé, arte de Colonia, la representación del viaje de los Tres Reyes se completa en los extremos superiores con la representación de David con una filacteria con los *Salmos* 72, 10 y de *Isaías* 60, 14.

En el tímpano de la portada de la Liebfrauenkirche de Frankfurt am Main, decorado con el tema del viaje y adoración de los Reyes Magos, aparecen dos medallones con *Isaías* y *Jeremías*.

(45) *Mateo* 11, 1-12.

(46) *Meditaciones sobre la vida de Cristo en Yarza y otros, Fuentes y Documentos para la Historia del Arte. Arte Medieval*, II, p. 405.

trigésimo día Jesús se manifestó a los gentiles, es decir, a los Magos, que eran paganos... Muchas cosas importantes se cumplieron en este día por Jesús y especialmente todo lo concerniente a la Iglesia. Los Magos llegaron desde Oriente hasta Jerusalén... Los tres Reyes vinieron con una gran multitud y un noble séquito a las proximidades de la cueva, en la cual el Señor nació. La Virgen oyó los ruidos de los caballos y de la gente...".

En los retablos dedicados a la iconografía del ciclo de la Infancia es frecuente, especialmente en Occidente, la diferenciación entre el Nacimiento propiamente dicho y la Adoración de los Magos. En Oriente, a partir de la iconografía bizantina, se observa la tendencia a reunir en la misma escena el Nacimiento y los Reyes Magos, que se incorporan, no en el acto mismo de la adoración, sino en el desarrollo de su viaje desde los lejanos países de oriente (47). Esta modalidad fue bastante habitual en la iconografía medieval. Unas veces se representa a los tres Magos viajando juntos, a caballo, uno detrás de otro, señalando y siguiendo a la estrella que les sirve de guía (48) y que también indica la presencia constante de la protección divina durante el viaje (49). En otras ocasiones se quiere reflejar la idea de que hicieron el camino por separado. Habrían partido de lugares diferentes, en un determinado momento se encuentran los tres en una encrucijada y se supone que desde ese punto harían juntos el resto del viaje.

La modalidad del encuentro, que es la elegida para el retablo de Santibañez, no es muy frecuente excepto en el arte flamenco y franco-flamenco del siglo XV (50). Entre los ejemplos más representativos destacan el tímpano de la portada de la Liebfrauenkirche de Frankfurt y la miniatura de las Muy Ricas Horas del Duque de Berry (51). Dicha modalidad se corresponde con una escena de los dra-

(47) Según G. Vezin. *L'Adoration et le cycle des images dans l'art chrétien primitif*. París. 1950. p. 91 la cuestión del origen de este tema ha preocupado a los investigadores y es una cuestión aún no resuelta. Unos se inclinan por el origen oriental y otros por el occidental y el ejemplo del tema más antiguo conocido es el Sacramentario carolingio de Drogón, obispo de Metz, del siglo IX.

(48) *Meditations on the Life of Christ...* op. cit., p. 46.

(49) G. Vezin. op. cit., p. 88.

(50) L. Réau. op. cit., p. 243 dice que por casualidad providencial parten de tres direcciones opuestas, sin haberse citado se encuentran en un cruce de caminos, cerca del Gólgota.

(51) T. Müller. *Sculpture in the Netherlands, Germany, France and Spain 1400-1500*. Londres, 1966, p. 31 y nota 31. Al hablar del tímpano de Frankfurt, obra de

mas litúrgicos, representados en las iglesias desde el siglo XII. En la celebrada en la catedral de Rouen cada Mago, acompañado de sus servidores, venía de una parte diferente de la iglesia y se encontraban y saludaban delante del altar, en el coro. Seguía la representación una versión de Jean de Hildesheim muy extendida en la Edad Media (52). Igualmente queda ya reflejado dicho aspecto en el "Auto de los Reyes Magos", primer drama sacro en romance de mediados del siglo XII (53): "la representación empieza con los sucesivos monólogos de los Reyes ordenados con arreglo a una misma estructura: descubrimiento de la estrella, afirmación de su significado, titubeo y súbita decisión de ir a adorar al recién nacido. Ya en viaje, los Reyes se encuentran y deciden peregrinar juntos".

No podemos por tanto olvidar la influencia que el teatro pudo ejercer sobre el arte medieval y cómo el drama litúrgico renovó la iconografía de la adoración de los Magos (54). Según E. Mâle, los artistas no inventan, sino que se limitan a copiar lo que se ofrecía ante sus ojos en las representaciones, no sólo en la iglesia sino también al aire libre (55). En el siglo XV las influencias de los dramas sagrados sobre los pintores y escultores fueron visuales más que literarias (56).

Para la caracterización de los Reyes se introducen rasgos orientalizantes y exóticos que son los que más llaman la atención: la indumentaria, con trajes de ricas y vistosas telas, los suntuosos tocados, en los que predominan los turbantes (57) y, entre los animales, los dromedarios junto con los caballos. La utilización de los dromedarios, además de por su carácter oriental, puede explicar, al ser ani-

1420 aprox., destaca como es un reflejo del traslado de una pintura a la técnica escultórica y recuerda la influencia del estilo supranacional de los manuscritos iluminados del 1400 aprox.

(52) M. Vloberg. *Les Noëls de France*. París, 1953.

(53) F. Lázaro Carreter. *Teatro Medieval*. Odras Nuevos, 1983, p. 33.

(54) E. Mâle. "Les rois mages et le drame liturgique". *Gazette des Beaux Arts*, 1910. E. Mâle. *L'Art religieux...* op. cit., p. 69. C. Poupeye. "Le théâtre a-t-il influencé les sculpteurs de retables?". *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, XXIV, 1955, pp. 105-107.

(55) E. Mâle. *L'art religieux...* op. cit., p. 69.

(56) C. Poupeye. op. cit., p. 70.

(57) E. Mâle. *L'art religieux...* op. cit., p. 70. En las Tres Riques Heures de Chantilly, las Miniaturas con la Adoración y viaje de los Reyes posiblemente se inspiran en un cortejo real. La indumentaria y otros elementos accesorios contribuyen a marcar el carácter oriental. M. Madou. op. cit. Considera que en general algunos detalles de la indumentaria están tomados de la realidad pero en ocasiones las ropas han surgido total o parcialmente de la imaginación, se originan combinaciones sorprendentes que pueden dar impresión de autenticidad.

males tan rápidos o más que los caballos, el poco tiempo empleado, trece días, para realizar el viaje desde el lejano oriente: "los tres sabios Reyes vinieron a Jerusalén con un gran acompañamiento, vinieron siguiendo a una estrella que ellos vieron cuando estaban subidos en una montaña y se pusieron enseguida en camino y dicen que emplearon trece días en llegar de oriente a Jerusalén" (58). De la misma manera llaman la atención los ricos y espectaculares cortejos que acompañaban a los Reyes y que caracterizaban a las importantes cabalgatas organizadas por las ciudades de Europa, con notable desarrollo en Italia donde gustaron de manera especial (59).

Todo lo expuesto ayuda a entender mejor la representación del viaje y encuentro de los Reyes Magos del retablo de Santibáñez y la de otros ejemplos en los que se incorpora el tema, tratado con mayor o menor amplitud y a veces con detalles y precisiones muy cuidadas (60). En la representación burgalesa destaca el considerable número de personas que forman tres grupos diferenciados. Los unos, cubiertos con turbantes y a caballo, aproximadamente trece, vienen de la derecha, y otros tantos, con tocados puntiagudos y también utilizando caballos, se acercan por la izquierda al tiempo que de frente un pequeño grupo de color, tocados con turbantes, y que viaja sobre camellos completan la composición que configura un semicírculo. A pesar de la acumulación de personajes y de los correspondientes animales en un pequeño espacio de terreno, a cuyas irregularidades se adaptan, se observa orden y tranquilidad en sus componen-

(58) J. de Voragine. *Légende Dorée* 1. Ed. Garnier Flammarion. París, 1967. p. 114 y ss.

(59) E. Mâle. op. cit., pp. 69-70. Rab. Hatfield. "The Compagnia de Magi" en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 33, 1970. pp. 107-161.

(60) Destacamos los siguientes ejemplos: Retablos de la Natividad de Villers-la-Ville; de la vida de la Virgen en el Museo Comunal de Bruselas; de Ham-sur-Heure; de la infancia de Cristo en el Museo Departamental de Rouen; de la Epifanía de Thenay (Francia); de Clerey (Francia); de la iglesia de Ödeby; del Nacimiento de la Antigua Colección del Conde Maurin de Nahuys (actualmente forma parte de las colecciones del Staatliche Museen de Berlín); de los Reyes Magos en Estreito de Calheta (Madeira); de Fuentes de Duero, Valladolid (actualmente en USA); fragmento en el Museo Vleeshuis (Amberes) y fragmento de un Nacimiento-Adoración en el Museo del Louvre. El encuentro de los Magos, parte de un retablo de Adriaen van Wesel, en el Rijksmuseum, Amsterdam. Numerosos son los ejemplos en pintura y miniatura desde finales del siglo XIV y durante el XV: Maestro de las Horas de Carlos el Noble. Libro de Horas. Adoración de los Magos, h. 1405-8. Londres, British Library. Maestro de Bedford. Breviario del duque de Bedford. Biblioteca Nacional de París, h. 1433: el tema aparece incorporado tanto en la escena del Nacimiento como en el de la Adoración de los Magos.

tes. Todo lo contrario sucede en otras representaciones en las que llama especialmente la atención los enfrentamientos entre los distintos animales (61).

Una zona de nubes establece la separación entre el mundo terrenal de la parte inferior del cuerpo central y la superior, con la que termina el retablo. La representación de Dios Padre, de medio cuerpo, sobre una nube, con la cabeza mutilada y con la bola del mundo en una mano culmina la iconografía. Está flanqueado por dos ángeles que se dirigen hacia Él arrodillados, con las manos juntas. Es un testimonio más de la presencia divina, destacada igualmente en las restantes escenas que componen este singular retablo.

La Circuncisión. A través del estudio iconográfico se ha considerado el anuncio de la Encarnación, la Encarnación misma y ahora, con la Circuncisión, abordaremos el comienzo de la Redención (62). Ocupa el lado derecho del tríptico y, en el orden cronológico, al nacimiento del Niño sigue la circuncisión ocho días después. El Niño es sometido a la ley judía y recibe en este momento el nombre de Jesús: Salvador, nombre superior a cualquier otro. El Evangelio de San Lucas (63) dice: "Cuando se hubieron cumplido los ocho días para circuncidar al Niño le dieron el nombre de Jesús, impuesto por el ángel antes de ser concebido en el seno". Cristo, al ser circuncidado, comienza a dar su sangre consagrada y a sufrir penas por los hombres y sus pecados (64). El derramamiento de sangre en la circuncisión es

(61) Ch. Sterling. "Flying animals in the Adoration of the Magi". *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, diciembre, 1974. La posibilidad iconográfica aludida es frecuente en Italia, excepcional en Alemania y en el mundo neerlandés, y ausentes en el franco flamenco, en el francés y en el español. Se aproxima a esta modalidad "La cabalgata de los Reyes Magos" de Adrian van Wesel, 3.º cuarto del s. XV, Rijksmuseum de Amsterdam.

(62) Sería interminable citar los numerosos ejemplos de retablos flamencos que responden al citado programa iconográfico. Véanse obras como las de J. de Borchgrave d'Altena. *Les retables brabançons 1450-1550*. Bruselas, 1942. Idem. "Notes pour servir l'étude des retables anversois" en *Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, 29, 1957-58. Idem. *Les retables brabançons conservés en Suede*. Bruselas 1948. J. Roosval. "Retables d'origine néerlandaise dans les pays nordiques". *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*. T. III, 1933, pp. 136-158. Ejemplos significativos son los retablos del Museo Comunal de Bruselas, de Villers-la-Ville, de Rieden o los importados a España como el de Telde (Islas Canarias) y el de Fuentes de Duero (actualmente en USA).

(63) *Lucas* 2, 21. E.

(64) *Meditations on the Life of Christ...* op. cit., p. 42. J. de Voragine. op. cit., pp. 108-109.

por tanto la primera manifestación de su papel como redentor y tendrá continuidad en otros acontecimientos de su vida (65).

La escena puede estar compuesta por un número reducido de personajes o, a veces, alrededor del Niño, de la Virgen y del Sacerdote se consigue un efecto de multitud, ordenada, sin crear confusión (66). En el texto del Evangelio canónico no se especifica dónde tiene lugar la ceremonia, pero sí encontramos una referencia directa en el Apócrifo árabe de la infancia (67): "...y al llegar el tiempo de la circuncisión, esto es el día octavo, el Niño hubo de someterse a esta prescripción de la ley. La ceremonia tuvo lugar en la misma cueva..."

En el tríptico de Santibañez faltan los elementos ambientales que permitan precisar el lugar (68) pero la ceremonia, como es habitual, se realiza sobre un altar cubierto con un mantel, que pone de manifiesto la noción de sacrificio (69). El sacerdote especializado, situado de pie y a la derecha, ligeramente inclinado hacia adelante, se concentra en su cometido: con una mano sujeta el cuchillo y con la otra la pierna del Niño. Al lado contrario la Virgen también colabora sujetando los brazos de su Hijo. A ambos lados se disponen un grupo de personas que acompañan a los protagonistas y contemplan la ceremonia atentamente: cinco personajes, tocados con turbantes, situados detrás del sacerdote y cinco mujeres, con las cabezas cubiertas con tocas, acompañan a la Virgen. Llama la atención el personaje situado al fondo, detrás del altar, como eje de la composición. Se diferencia por llevar la cabeza descubierta y presentar las manos juntas en actitud de recogimiento. Sin duda adquiere, por todo ello, cierto protagonismo (70). Se puede identificar con San Jo-

(65) E. Devapriam. "The Iconography of the Antwerp Altarpiece". *Art Bulletin of Victoria*, 25, 1984, pp. 66-67.

(66) En la Circuncisión del Museo Episcopal de Vic el grupo está formado por la Virgen, el Sacerdote y un tercer personaje. En la del retablo de Fuentes de Dueño, la Virgen y el sacerdote están acompañados por una mujer y otro personaje. En el de Telde son tres las mujeres y tres los hombres que les acompañan: la composición es más abierta y menos concentrada que la de Santibañez y San José no aparece tan destacado.

(67) *Apócrifo Árabe de la Infancia*, V.

(68) A veces la escena tiene lugar en un templo (como la Presentación), sobre un altar y en presencia de la Virgen pero sabemos que esta ceremonia tenía lugar entre los judíos en la casa paterna y que la Virgen no tenía derecho a entrar en el templo antes de su Purificación. L. Réau. op. cit., p. 258.

(69) E. Devapriam. op. cit., p. 66.

(70) M. B. Foster. *The Iconography of St. Joseph in Netherlandish Art 1400-1550*. Ph. D. Diss University of Kansas Lawrence, 1979. Referencia tomada de J. W.

sé al que se le suele representar con aspecto más arcaico frente a los restantes personajes a los que se concede mayor fantasía en los trajes y tocados.

En relación con la composición y espíritu de esta escena, se ha destacado recientemente (71) la coincidencia existente entre este grupo y el de la Pentecostés del Museo Metropolitano de Nueva York. Llama la atención el importante papel desempeñado por las manos en ambas composiciones. Su tratamiento naturalista, la calma y concentración de las cabezas contribuyen, de manera especial, a la expresión de ambos grupos.

En la policromía se observa de nuevo un predominio del oro y del azul, manteniendo cierta uniformidad en el cromatismo con las restantes escenas. El manto de la Virgen, elegantemente extendido en el suelo, añade, una vez más, una nota de belleza a la composición. El dorado se utiliza también para la capelina del sacerdote y para algunos de los tocados y tocas de los acompañantes. Los tonos pardos completan la policromía.

CRONOLOGIA Y AUTORIA

El tríptico de Santibáñez Zarzaguda no es ajeno a la problemática que presentan un número elevado de obras similares procedentes igualmente de los Países Bajos meridionales. Desde el comienzo de la localización, y posterior estudio de estas obras, ha existido una dificultad a la hora de adscribir muchas de ellas a un determinado taller de alguna de las ciudades donde se producía esta modalidad artística de retablos esculpidos. También es difícil poder precisar su cronología ante la ausencia, bastante generalizada, de una documentación concreta, tanto referente a su producción como a su compra o asentamiento en el lugar donde se conserva (72). Tenemos que

Steyaert. *Catalogue. Late Gothic Sculpture. The Burgundian Netherlands*. Ghent, 1994, p. 146.

(71) R. Didier. op. cit., p. 66.

(72) Es excepcional el conocimiento que tenemos de la fecha aproximada de los retablos de la iglesia de El Salvador de Valladolid, de la iglesia de San Lesmes y de la iglesia de San Juan de Telde.

El primero está relacionado con la familia de Gonzalo de Illescas y su mujer Marina de Estrada y fue asentado en la capilla a comienzos del año 1504 (C. J. Ara Gil. *Las Edades del Hombre. El arte en la Iglesia de Castilla y León*, 1988, pp. 172-5, n.º 94.

aceptar como información suficientemente valiosa el conocimiento, al menos, de la ciudad de donde procede, ante la imposibilidad de poder adscribir las obras a personalidades artísticas concretas, dato únicamente conseguido para un reducido número de obras, en la amplia producción del siglo XV y principios del XVI.

Constituye una gran ayuda la conservación de las marcas de los talleres, especialmente conocidas las de Bruselas, Amberes y Malinas. Su identificación es determinante para precisar la procedencia de la obra y facilitar la clasificación. Así sucedió con los retablos de la Iglesia de El Salvador, en Valladolid y de la de San Lesmes, en Burgos. Pasaron de ser obras flamencas a ser obras producto de los talleres de Amberes cuando se descubrieron "las manos", marcas propias de dicha ciudad.

El retablo de Santibáñez, en el que hasta el momento no hemos localizado marcas, ha sido clasificado como obra procedente de Brabante (73), como retablo flamenco de hacia la mitad del siglo XV (74), como ejemplo de retablo de la segunda mitad del siglo XV de los Países Bajos meridionales (75), como obra de importación de la segunda mitad del siglo XV (76), o como "obra flamenca de origen" (77). Mayor precisión cronológica y filiación estilística nos proporciona, a partir de un estudio comparativo, R. Didier (78). Establece cierta relación entre el retablo de Santibáñez y la obra del Maes-

El retablo de la iglesia de San Lesmes está relacionado con la familia de García de Salamanca y sabemos, por el testamento del fundador, que hacia 1510 ya estaba asentado en la capilla de Salamanca (L. García Rámila. "La capilla de la Cruz o de los Salamanca en la Iglesia Parroquial de San Lesmes, abad". *Boletín de la Real Academia de la Historia*, abril-junio, 1955).

El retablo de Telde, relacionado con Cristóbal García del Castillo, según cláusulas del testamento se puede deducir que llegó a las Islas con anterioridad al año 1515. Pedro Hernández Benítez. *El retablo del altar mayor de la Parroquia de San Juan de Telde. Sus valores arqueológicos, históricos, artísticos y religiosos*. Telde, 1958, p. 85.

(73) L. Huidobro. "Los trípticos de Santibáñez Zarzaguda y Covarrubias (Burgos)". *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, 1911-12, pp. 218-220.

(74) B. G. Proske. *Castilian Sculpture, Gothic to Renaissance*. New York, 1951, p. 56.

(75) T. Müller. *Sculpture in the Netherlands, Germany, France and Spain. 1400-1500*. Londres, 1966, p. 219, nota 6.

(76) C. J. Ara Gil. *Escultura gótica en Valladolid y su provincia*. Simancas, 1977, p. 330.

(77) A. C. Ibáñez Pérez en *El arte en la Iglesia de Castilla y León. Las Edades del Hombre*. Valladolid, 1988, p. 81.

(78) R. Didier. op. cit., pp. 55-56.

tro de Haekendover (79), de principios del siglo XV, y de manera especial a partir del grupo de la Circuncisión al que vincula con el citado grupo de la Pentecostés, que formaría parte de un retablo de hacia 1430.

Considera la posibilidad de relacionarlo con la actividad de los talleres de Bruselas de la primera mitad del siglo XV: se trataría de una obra bastante temprana en el conjunto de los retablos flamencos importados. Esta opinión es compartida por Steyaert (80) que sigue los estudios realizados por R. Didier.

La estilización y canon alargado, utilizado especialmente en la representación de la Virgen, así como el tratamiento de las telas con suaves pliegues verticales que únicamente se quiebran, aunque sin dureza, al descansar sobre el suelo, contribuyen de manera evidente a configurar la personalidad estilística del anónimo autor de este retablo, que posiblemente desarrolló su actividad en la primera mitad del s. XV.

La insuficiente e imprecisa información de que disponemos podría, en parte, subsanarse mediante un estudio estilístico comparativo, aunque no conozcamos otras obras que respondan exactamente a los rasgos estilísticos del retablo de Santibáñez, y siendo conscientes de los riesgos que ello implica, y de que todo retablo sin fecha concreta presenta problemas que se deben resolver con prudencia. Se ha comprobado que un mismo estilo y tipología pueden tener una pervivencia de más de medio siglo sin experimentar grandes cambios, y por tanto podemos incurrir en un error cronológico, comprensible ante las dificultades existentes para superar dicha problemática.

El tríptico de Santibáñez es una obra singular que enriquece nuestro patrimonio artístico y contribuye a conocer las preferencias estéticas de una parte de la sociedad castellana de la época, especialmente la burguesía que, por su dedicación al comercio y sus relaciones con distintas ciudades "flamencas", estaba familiarizada con estas obras y, o bien las compraban en las Ferias que tenían lugar en Castilla, o directamente en el lugar de producción (81).

(79) Con dicho Maestro se relaciona el retablo de la Reinoldikirche de Dortmund y también con el Tabernáculo en piedra (1409) y los Apóstoles de Hal.

(80) John W. Steyaert. "Sculpture in Brussels c. 1400-80" en *Late Gothic Sculpture. The Burgundian Netherlands*. Ghent, 1994, pp. 67-89.

(81) J. Yarza. *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*. Madrid, 1993, p. 263.

Esperamos que el tiempo nos ayude a resolver, en una fecha no muy lejana, las dudas que plantea el estudio de estas obras. Entretanto, la propia creación artística, con las calidades plásticas que evidencia, intensifica su valor y una mera contemplación de estos retablos nos enriquece y ayuda a trasladarnos al complejo mundo medieval que los hizo posibles.



Santibáñez Zarzaguda. Iglesia parroquial. Tríptico del Nacimiento.



Anunciación. Detalle del Tríptico.



Nacimiento. Detalle del Tríptico.



Circuncisión. Detalle del Tríptico.



Detalle del viaje de los Reyes Magos