

LOS PRIMITIVOS FLAMENCOS Y LA RECEPCIÓN DE SUS PROPUESTAS EN EL REINO DE CASTILLA

DIDIER MARTENS
Université Libre de Bruxelles

RESUMEN: *Desde finales de los años 1920, época en la que Diego Angulo dió sus primeros pasos en la carrera científica (1), las citas de obras flamencas en pinturas castellanas de finales del siglo XV y comienzos del siglo XVI han sido estudiadas a menudo. No es sorprendente, ya que estas citas presentan un innegable interés. Cuando el historiador del arte establece una relación entre una obra flamenca y una pintura castellana, apoyándose en analogías suficientemente concretas que le permiten excluir una casual convergencia de inspiración, entonces puede reconstruir un verdadero hecho histórico. El vínculo, una vez demostrado, posee el mismo valor probatorio que un documento de archivo y posibilita afirmar que un artista, activo en la Península Ibérica, tuvo como fuente de inspiración una pintura flamenca. De esta pintura, que podía conocer de primera mano o por medio de una réplica pintada, dibujada o grabada, el copista ha repetido el conjunto de la composición, un personaje aislado o un detalle arquitectónico. Las formas que tuvieron estos préstamos son numerosas. No obstante, el hecho histórico es incontestable: se ha producido un contacto intercultural, dejando huellas claramente reconocibles*

(1) Ángulo Íñiguez, D., «Dos tablas castellanas de hacia 1490 en el Museo del Prado », *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 3, 1927, n° 7, pp. 93-94. Vid. sobre Diego Angulo Íñiguez, Mateo Gómez, I. (éd.), *Diego Angulo Íñiguez, historiador del arte*, Madrid, 2001.

para el historiador del arte. Además de las conocidas 'influencias', cuya puesta en evidencia suele estar impregnada de subjetividad, es la búsqueda de las citas, junto con la de posibles testimonios escritos, lo que constituye la base de una historia del arte comprometida en reconstruir los contactos culturales a finales de la Edad Media. De ningún modo es esta actividad tarea indigna del historiador del arte. El rebuscar, en las obras del pasado, los préstamos, con el objetivo de elaborar un inventario no significa a priori ignorar la parte de creatividad y originalidad que pueden contener estas obras, es más bien un intento de comprender un hecho histórico: su génesis en cuanto a imágenes. Además, una vez la cita identificada, se podrá valorar con precisión la originalidad de un pintor, confrontando el modelo y su interpretación. El mismo concepto de originalidad artística cobrará así una dimensión objetiva.

PALABRAS CLAVE: Burgos, Diego de la Cruz, Painting, Retablo, Rogier Van der Weyden.

ABSTRACT: *Flemish pictures, especially those by Rogier Van der Weyden (1399-1464), played a key-role as models for Castilian painters at the end of the 15th century. But these models had to be adapted to the local taste. In this article, Castilian interpretations of Rogier Van der Weyden's Durán Madonna (Madrid, Museo Nacional del Prado), attributed to the Master of the Luna's and his companions, have been systematically investigated. They reflect an aesthetic attitude aiming primarily at ornamental effects, which differs from Van der Weyden's sculptural realism, based on perspective. This transformation of Flemish painting in Castilla had as a counterpart the transformation of some Castilian painters in true imitators of the northern masters. The case of Diego de la Cruz can be considered as very illuminating from this point of view. Having worked a long time as painter of Spanish retablos with gold ground, short before 1495, at the end of his career, he realized a Flemish looking triptych for the cloister of the Burgos cathedral.*

KEY WORDS: Burgos, Diego de la Cruz, Painting, Retable, Rogier Van der Weyden.

En este texto (2), que se presenta como un díptico, las citas de obras de los antiguos Países Bajos por pintores castellanos se estudian bajo dos perspectivas complementarias. Primeramente, adoptamos el punto de vista ‘flamenco’, describiendo las transformaciones que sufrieron en Castilla modelos creados por Rogier van der Weyden (hacia 1399-1464). Seguidamente, bajo la perspectiva ‘castellana’, analizamos la evolución de un pintor de Burgos quien, en su práctica artística, se metamorfoseó con el contacto con las obras del grupo ‘campino-rogieriano’, hasta convertirse, para algunos especialistas españoles, en un auténtico pintor flamenco.

I

La obra de Rogier van der Weyden constituyó una de las principales fuentes de referencia para los artistas castellanos de finales de la Edad Media. Este éxito no se explica solamente por el extraordinario virtuosismo del maestro bruselense, el cual ya conoció en vida una gran trascendencia internacional. También se explica por las connotaciones aristocráticas e incluso reales asociadas a su arte en la Península Ibérica y particularmente en Castilla.

Así, según una tradición recogida por Antonio Ponz (XII, 3: 12), en 1445, el rey de Castilla, Juan II, ofreció a la Cartuja de Burgos un retablo pintado de la mano de *Magister Rogel*. Es el famoso tríptico de Miraflores, actualmente conservado en Berlín (3). Otra obra del mismo artista tomó, en vida de su autor, el camino hacia la Península Ibérica para llegar a manos de la nobleza local: la *Madona Durán* del Prado (4) (fig. 1). Pudo pertenecer, desde los años 1460, a los Mendoza, como sugieren las numerosas copias que suscitó en la producción de un taller estrechamente ligado a esta gran familia de la aristocracia

(2) El presente texto reproduce a grandes líneas mi contribución al coloquio *Late Gothic Painting in the Crown of Aragon and the Hispanic Kingdoms* (Universidad de Lleida, 29-30 junio 2011). Ha sido traducido del francés por Marta Negro Cobo (Burgos) con la ayuda de Ana María Coderch Planas (Fribourg).

(3) Vid, a propósito de esta obra, Kemperdick, S., ficha, *Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden* (cat. exp.), Frankfurt[...], Städel Museum [...], 2008-2009, n° 29; Martens, D., *Peinture flamande et goût ibérique*, Bruselas, 2010, pp. 25-26.

(4) Madrid, Museo Nacional del Prado, N° Inv. 2722; óleo sobre tabla; 100 x 52 cm.



Fig. 1. Rogier van der Weyden: Madona Durán. Madrid, Museo Nacional del Prado (foto museo)



Fig. 3. Anónimo castellano, primer tercio del siglo XVI: Virgen con el Niño. Colección privada

castellana, el del Maestro de los Luna (5). Existe además una copia de la misma obra que lleva las armas de los Mendoza y de los Quiñones (6) (fig. 3).

Por último, hay que señalar el hecho de que Isabel la Católica encargó en los años 1490 a un pintor flamenco, probablemente Juan de Flandes o Michiel Sittow, una copia del famoso tríptico de Miraflores, que actualmente se encuentra fraccionada entre Granada y

(5) *Vid.*, sobre el Maestro de los Luna, Silva Maroto, M.P., «Pintura hispanoflamenca castellana. De Toledo a Guadalajara: el foco toledano», *La pintura gótica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares*, Zaragoza, 2007, pp. 308-320; Collar de Cáceres, F., «El Maestro de los Luna: recapitulación. A propósito de una tabla de la *Virgen del Presagio*», *In sapientia libertas. Escritos en homenaje al Profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*, Madrid / Sevilla, 2007, pp. 129-136.

(6) *Vid.* nota 16.

Nueva York (7). En esta obra donada por la reina a la Capilla Real de Granada, el estilo de Rogier van der Weyden fue imitado de manera tan convincente que ha sido mucho tiempo considerada como original por los historiadores de arte. Las ‘copias exactas’, aquellas que reproducen no sólo la composición de un modelo, sino también su estilo, son muy raras en el siglo XV (8). En esta época dominaba ampliamente, tanto en España como en Flandes, la ‘copia interpretativa’, que apunta más bien a una traducción estilística: el copista se apropia de un modelo, que adapta según su repertorio fisonómico y ornamental personal. El carácter de copia exacta del tríptico dividido entre Granada y Nueva York indica por lo tanto una estimación particular del modelo creado por Rogier.

La *Madona Durán*, fechada habitualmente en los años 1440, fue sin ninguna duda la pintura flamenca más frecuentemente imitada en Castilla en el siglo XV y la primera mitad del siglo XVI (9). Contabilizando todas las copias completas o parciales en las que podemos admitir un origen castellano, incluidas copias de detalles sueltos, obtenemos un total de más de diez obras.

La tabla original parece, a primera vista, de una gran simplicidad: María, a la que un ángel volador se dispone a coronar, sostiene sobre

(7) Vid, sobre esta obra, Kemperdick, S., *op. cit.*, n° 30.

(8) Vid, sobre la oposición entre ‘copias exactas’ y ‘copias interpretativas’ en la pintura flamenca de los siglos XV y XVI, Mund, H., «Approche d’une terminologie relative à l’étude de la copie», *Annales d’Histoire de l’Art et d’Archéologie de l’Université libre de Bruxelles*, 5, 1983, pp. 19-31; Mensger, A., «Die exakte Kopie. Oder: die Geburt des Künstlers im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit», *Nederlands kunsthistorisch Jaarboek*, 59, 2009, pp. 195-221.

(9) Vid, sobre la réplicas de la *Madona Durán* en la Península Ibérica, Koch, R.A., «Copies of Roger van der Weyden’s *Madonna in Red*», *Record of the Art Museum, Princeton University*, 26, 1967, pp. 46-58; Bermejo Martínez, E., *La pintura de los primitivos flamencos en España I*, Madrid, 1980, pp. 112-114; Collar de Cáceres, F., «El Maestro de los Luna y el retablo de El Muyo», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 52, 1986, pp. 372-378; Silva Maroto, M.P. / Garrido, M., «Contribution du dessin sous-jacent à l’identification et à la connaissance des peintres hispano-flamands castillans», *Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque IX, 12-14 septembre 1991*, Louvain-la-Neuve, 1993, pp. 131-133; Martens, D., «Le rayonnement européen de Rogier van der Weyden (vers 1400-1464), peintre de la Ville de Bruxelles», *Annales de la Société royale d’Archéologie de Bruxelles*, 61, 1996, pp. 58-77; Gómez Frechina, J., ficha, *La pintura gótica hispanoflamenca: Bartolomé Bermejo y su época* (cat. exp.), Barcelona [...], Museu Nacional d’Art de Catalunya [...], 2003, p. 207; M.P. Silva Maroto, *op. cit.*, 2007, pp. 310-316; Martens, D., «Una huella de Rogier van der Weyden en la obra de Bernat de Aras, ‘pintor vecino de la ciudad de Huesca’», *Archivo Español de Arte*, 81, 2008, n° 321, pp. 1-16; Campbell, L., ficha, *Rogier van der Weyden. De Passie van de Meester* (cat. d’exp.), Lovaina, Museum M, 2009, n° 36.

su regazo a Jesús. El Niño está representado mientras arruga con su mano derecha las páginas de un manuscrito, un detalle que pone en evidencia su humanidad. La Virgen lleva un largo manto rojo y un vestido igualmente de color rojo. Podemos distinguir que una saya de ricos brocados aflora bajo su vestimenta. María está sentada dentro de un nicho gótico. Sus pies reposan sobre una ménsula de forma circular, destacando sobre una pared vertical que el espectador tiende a identificar con la tabla misma, resultando así un efecto ilusionista de presencia real de la Madre y su Hijo.

Con toda probabilidad, la tabla de Rogier se encontraba ya en la Península Ibérica en vida del artista. Podemos identificar una copia interpretativa de la *Madona Durán* en la tabla central del retablo mayor de la iglesia de Pompeín (Huesca). El conjunto, pintado por un artista aragonés llamado Bernat de Aras, ha sido ultimado en 1463, es decir, aproximadamente un año antes de la muerte de Rogier (10). El señor de Pompeín fue el que encargó el retablo. ¿Fue el mismo quién sugirió a Bernat de Aras que tomara como modelo a la hoy denominada *Madona Durán* para la tabla central? La posibilidad merece ser examinada, aunque parece poco probable que el señor de Pompeín fuera el propietario del original que, como ya hemos indicado, pertenecía muy probablemente a los Mendoza.

Aunque la *Madona Durán* fue conocida muy tempramente en la Corona de Aragón, su repercusión ha sido mayor en Castilla. En la lista de copias integrales, podemos mencionar una tabla de Princeton (11) (fig. 2) que pertenece al 'grupo' del Maestro de los Luna. Entendemos por este apelativo el conjunto de obras que, sobre la base de afinidades estilísticas, podemos agrupar en torno al retablo epónimo de la capilla de Don Álvaro de Luna de la catedral de Toledo, pero que deben ser atribuidas a diferentes manos (12).

La tabla de Princeton reproduce el modelo rogeriano en su estado original. El fondo del nicho no había sido todavía recubierto de color negro, de manera que la sombra de la Virgen sobre la pared, tal y como Rogier la había concebido y como se puede adivinar en las

(10) *Vid.*, sobre el tema, Martens, D., *op. cit.*, 2007, pp. 1-16.

(11) Princeton, Art Museum, N° inv. 53-82; óleo sobre tabla; 113 x 57,5 cm.

(12) *Vid.*, sobre este retablo, Piquero López, B., ficha, *Ysabel, la reina católica. Una mirada desde la catedral primada* (cat. exp.), Toledo, Santa Iglesia Catedral Primada, 2005, n° 36.



Fig. 2. Grupo del Maestro de los Luna: Virgen con el Niño. Princeton, Art Museum (foto museo)

radiografías de la tabla del Prado, aparece con toda claridad (13). La fidelidad al modelo no impide, sin embargo, que el copista se permitiera el introducir algunos cambios. A finales de la Edad Media, la copia presenta a menudo el aspecto de un ‘acto de crítica’ (14). El autor de la tabla de Princeton parece haber estimado necesario corregir en ciertos puntos al maestro bruselense.

(13) *Vid*, sobre el tema, De Vos, D., *Rogier van der Weyden. Het volledige oeuvre*, Amberes, 1999, p. 189.

(14) *Vid*, sobre el tema, Martens, D., «Du Saint Luc peignant la Vierge à la copie des maîtres: la ‘norme en acte’ dans la peinture flamande des XVème et XVIème siècles», *Revue belge d’Archéologie et d’Histoire de l’Art*, 74, 2005, pp. 3-50.

En la *Madona Durán*, Rogier van der Weyden ha multiplicado las zonas donde una correcta interpretación de la realidad representada necesita una atención sostenida por parte del espectador. Así, ha dibujado las alas del ángel que lleva la corona de tal manera que repiten los contornos del arco trilobulado interior de la hornacina, con el riesgo de ser confundidas parcialmente con él.

Además, el pintor ha representado María con un vestido y un manto del mismo color rojo. Este es el motivo por el cual el espectador puede encontrar dificultades para distinguir entre las diferentes capas de la vestimenta de la Virgen. ¿Dónde comienza el vestido? ¿Dónde termina el manto? Los límites entre ambos son difíciles de discernir.

Finalmente, Rogier van der Weyden se las ha ingeniado para crear en la imagen lo que podríamos denominar como un efecto de perspectiva parasitaria. Ha repetido las dobles molduras poligonales de las columnillas góticas que delimitan el nicho. Las encontramos por primera vez a la altura de los pies de María y después, por segunda vez, más pequeñas, a la altura de sus rodillas. Resulta un efecto paradójico de profundidad: en razón de las reducidas dimensiones de las molduras, las columnillas situadas más altas y más próximas a la Madre de Dios parecen más alejadas en el espacio que las que se encuentran más abajo. No obstante, si consideramos en su conjunto la arquitectura representada por el pintor, estas cuatro columnillas ocupan el mismo plano. Rogier van der Weyden ha dispuesto en su tabla una verdadera trampa óptica para el espectador.

El autor de la tabla de Princeton no parece haber valorado tales efectos. Decidió facilitar la correcta lectura de la imagen. Para ello, suprimió la arcada interna del nicho, eliminando así cualquier riesgo de confusión visual con las alas del ángel. Igualmente, modificó los colores de las ropas de María: el manto se ha vuelto azul, contrastando desde ahora con el vestido rojo. Estas modificaciones mejoran no sólo la legibilidad de la imagen, sino que, además, le hacen más conforme con lo que podemos considerar como la tradición iconográfica dominante que, tanto en Castilla como en Flandes, asocia María con el rojo y el azul. Para finalizar, el copista castellano ha borrado la construcción en pseudo-perspectiva inventada por Rogier: las columnillas de la hornacina situadas más altas no presentan ya molduras (15).

(15) En cambio, el autor del marco neo-gótico de la *Madona Durán* ha buscado el reforzar el efecto de la perspectiva parásita, repitiendo en las jambas del

Podemos constatar una simplificación óptica bastante similar en otra copia castellana de la *Madona Durán*, recientemente presentada en Lovaina en la exposición de Rogier van der Weyden (16) (fig. 3). En el siglo XIX, formaba parte de la colección londinense de Wynn Ellis. Ya la hemos mencionado anteriormente: lleva, en las enjutas, los escudos de los Mendoza y de los Quiñones.

Esta obra fue sin ninguna duda realizada en Castilla. Su autor debía conocer de primera mano el original de Rogier, aunque ya alterado. En efecto, un fondo sombrío oculta la pared cóncava del nicho. Por el momento no parece que se haya realizado ningún estudio dendrocronológico de la versión Ellis. Hay que lamentarlo, ya que podría proporcionar un útil *terminus ante quem* para poder fijar el momento en el que el fondo de la hornacina de la *Madona Durán* fue cubierto. Además, permitiría precisar la fecha de ejecución de la versión Ellis, un asunto que divide a los especialistas. Si la asociación de los escudos de los Mendoza y de los Quiñones invita a situar la obra muy tarde en los años 1480-1500, la impresión estilística sugiere más bien una datación hacia 1510-1520.

Aunque las versiones de Princeton y de la antigua colección Ellis reflejen estados sucesivos de un mismo modelo rogeriano, lo que indica que han sido realizadas independientemente la una de la otra, comparten algunas analogías singulares. El autor de la tabla Ellis ha querido hacer más fácil la lectura de la imagen. Asimismo ha elegido la bicromía para la figura de María, como el autor de la versión de Princeton: esta vez, sin embargo, es el manto el que es rojo y el vestido azul. En cuanto al conflicto óptico que se aprecia en el original rogeriano entre los contornos de las alas del ángel con la corona y los del arco interior del nicho, el pintor de la tabla Ellis lo ha resuelto eliminando al mensajero celeste. Por el contrario, ha conservado la corona pintada por Rogier, que incluso ha ampliado y que 'flota' de manera extraña sobre la cabeza de María. El mismo copista realizó una

marco las columnillas y los pedestales poligonales de la tabla. Pero, esta vez, hay un verdadero espacio que separa los soportes más gruesos de los más estrechos. *Vid.*, para una fotografía de este marco, que constituye un comentario visual de la obra, *Rogier van der Weyden / Rogier de le Pasture. Peintre officiel de la Ville de Bruxelles, portraitiste de la Cour de Bourgogne* (cat. exp.), Bruselas, Musée communal de Bruxelles, 1979, n° 7.

(16) Colección privada; óleo sobre tabla; 135 x 68 cm. *Vid.*, sobre la obra, Campbell, L., *op. cit.*, 2009, n° 36.



Fig. 4. Anónimo castellano, primer tercio del siglo XVI: Virgen con el Niño. Colección privada

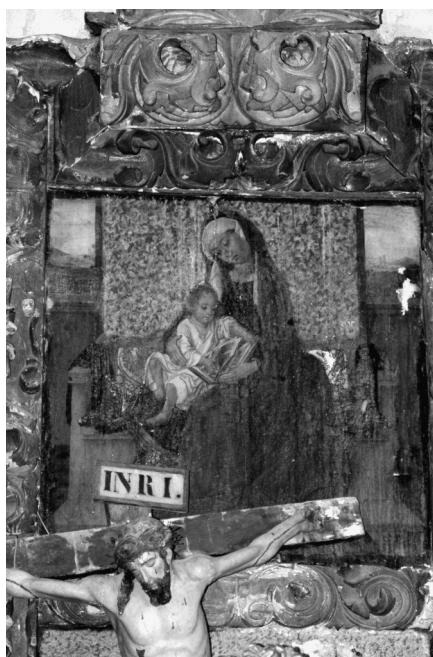


Fig. 5. Grupo del Maestro de los Luna: Virgen con el Niño. El Muyo, San Cornelio y San Cipriano (foto F. Collar de Cáceres)

segunda versión de la *Madona Durán*, hoy probablemente fragmentaria, publicada por Elisa Bermejo (17) (fig. 4). En esta obra encontramos el rostro de la Virgen idéntico al de la tabla Ellis.

El cuidado por mejorar la legibilidad de la composición y volverla más conforme al uso iconográfico dominante no es específico de los intérpretes castellanos de la *Madona Durán*. En algunas versiones francesas, austríacas o incluso flamencas de los siglos XV y XVI, constatamos también que el rojo uniforme del modelo original ha sido substituido por la bicromía tradicional del ropaje mariano. Por el contrario, algunos cambios aportados al modelo rogeriano por los pintores castellanos corresponden a una verdadera estrategia de ‘aculturación’, intentando adaptar un modelo extranjero a tradiciones locales. Se trataba claramente de combinar en una sola imagen el prestigio del arte de Rogier con el del arte local.

(17) Bermejo Martínez, E., *op. cit.*, 1980, p. 113, n° 9 b.

Esto se pone de manifiesto, por ejemplo, en las dimensiones de la tabla de la antigua colección Ellis: superan a las de la *Madona Durán* en más de un tercio. Sabemos que tal aumento de proporciones constituía una operación dificultosa para el copista, que podía verse obligado a reproducir de manera más detallada algunos elementos que el creador del modelo se había limitado a esbozar. Es por esto que, en la gran mayoría de los casos, las copias de los siglos XV y XVI son más pequeñas que el original (18). No obstante, el gusto ibérico por los grandes formatos habría llevado al copista castellano a abandonar esta costumbre. El ejemplar de Princeton es también un poco más grande que el original rogeriano. Pero, en este caso, es poco probable que se deba a una ampliación del modelo, ya que la *Madona Durán* fue recortada por los cuatro laterales, como lo indica la ausencia de los bordes no pintados. La versión de Princeton podría conservar de su modelo no solamente el recuerdo del fondo cóncavo del nicho, sino también las dimensiones originales de la tabla.

La hispanización del prototipo flamenco puede tomar, según la ocasión, el carácter de una verdadera traducción óptica, que afecta a la misma superficie de los vestidos y de los objetos representados. Esto se pone de manifiesto en una versión castellana de la *Madona Durán* en la iglesia de San Cornelio y San Cipriano de El Muyo (Segovia) (19) (fig. 5). Formaba parte del retablo mayor de la iglesia, retablo del que, en la actualidad, se conservan otras cuatro tablas. Francisco Collar de Cáceres, descubridor de la obra, la ha incorporado oportunamente al grupo del Maestro de los Luna. Una datación hacia 1490-1500 es probable.

El pintor sólo ha cogido de Rogier el grupo de la Virgen con el Niño. Lo ha estirado un poco en anchura y lo ha instalado sobre un banco, de manera que se acomode al campo pictórico disponible, de formato horizontal. El deseo de hispanizar el modelo flamenco se traduce aquí por el refuerzo sistemático de los efectos ornamentales que el público español de finales de la Edad Media gustaba espe-

(18) *Vid.*, sobre el tema, Dijkstra, J., *Origineel en kopie. Een onderzoek naar de navelgving van de Meester van Flémalle en Rogier van der Weyden* (thèse), Universidad de Ámsterdam, 1990, p. 75. Este autor sin embargo se equivoca al afirmar que Alberti ya ponía en guardia a los copistas contra cualquier agrandamiento del modelo. El pasaje invocado (*De Pictura*, III, 57) no concierne de ninguna manera a la copia.

(19) El Muyo, San Cornelio y San Cipriano; óleo sobre tabla; 77 x 80 cm. *Vid.*, sobre la obra, Collar de Cáceres, F., *op. cit.*, 1986, pp. 372-378.

cialmente, como los fondos dorados. Podemos afirmar que el maestro castellano ha como alargado el fragmento de saya de brocado visible en el ángulo inferior izquierdo de la *Madona Durán*, una de las pocas superficies ornamentadas del conjunto: ha suspendido detrás de la Virgen un gran paño de honor con motivos vegetales. Aunque esta decoración fuera repintada en época barroca, no podemos dudar de su presencia en la obra original. Además, María está sentada sobre un largo cojín plano con una funda de brocado de oro y el respaldo del banco está en parte oculto por otro tejido también de brocado de oro. A los lados distinguimos un pavimento policromo. Finalmente, la Madre de Dios va revestida de rojo y azul. Estamos, por lo tanto, lejos de la austera composición rogeriana, la cual, en su estado original, simplemente oponía la figura roja de María a un fondo de piedra desnuda.

La voluntad de hispanizar un modelo flamenco se manifiesta igualmente en su 'contextualización'. Mientras que la *Madona Durán* parece haber sido concebida como una imagen exenta, un pintor austriaco de finales del siglo XV la convirtió en la tabla central de un tríptico (20), el tipo de retablo pintado más difundido en el norte de Europa a finales de la Edad Media (21). Al contrario, el anónimo castellano insertó su versión personal de la *Madona Durán* en un retablo de tipo ibérico, constituido por varios paneles fijos dispuestos en tres calles (22). Sin duda, el antiguo retablo de El Muyo fue alterado en época barroca y una parte de las tablas, particularmente las de la predela y el marco gótico original, desaparecieron. Pero, a juzgar por su formato, la presencia de la copia hispanizada de la *Madona Durán* en la calle central del antiguo retablo mayor puede considerarse como segura.

(20) Vid, sobre la obra, Martens, D., *op. cit.*, 1996, pp. 76-77; Simon, A., *Österreichische Tafelmalerei der Spätgotik. Der niederländische Einfluss im 15. Jahrhundert*, Berlín, 2002, pp. 274-276.

(21) Vid, sobre el tríptico flamenco, Neuner, A.M., *Das Triptychon in der frühen altniederländischen Malerei. Bildsprache und Aussagekraft einer Kompositionsform (Europäische Hochschulschriften, XXVIII, 242)*, Frankfurt [...], 1995; Jacobs, L., *Opening Doors. The Early Netherlandish Triptych Reinterpreted*, University Park, 2011.

(22) Vid, sobre el retablo ibérico de finales de la Edad Media, Sobré, J.B., *Behind the Altar Table. The Development of the Painted Retable in Spain, 1350-1500*, Columbia, 1989; Kroesen, J.E.A., *Het middeleeuwse altaarretabel op het Iberisch Schiereiland: vorm, plaats, boodschap*, Groningen / Tilburg, 2003.



Fig. 6. Grupo del Maestro de los Luna: Virgen con el Niño. Antiguamente Fribourg-en-Brisgau, colección Rabinowitsch (foto RKD, La Haya)



Fig. 7. Grupo del Maestro de los Luna: Virgen con el Niño. Madrid, Museo Nacional del Prado (foto museo)

La riqueza ornamental de esta tabla no tiene nada de excepcional dentro del contexto castellano. Una concepción decorativa similar puede destacarse en otra versión de la *Madona Durán* que se encontraba, a comienzos de los años 1920, en la colección Rabinowitsch de Freiburg en Brisgau y que también pertenece al grupo del Maestro de los Luna (23) (fig. 6). La *Virgen con el Niño* está representada delante de un paño de honor monumental. En torno al rostro de María, los motivos vegetales dibujan, en combinación con la parte anterior de la corona, los contornos de una aureola. Esta fórmula de ‘brocados sugestivos’ se puede observar en numerosas pinturas castellanas de finales de la Edad Media. El ejemplo más espectacular se encuentra en el retablo de la *Virgen entronizada* de la catedral

(23) Freiburg en Brisgau, colección Rabinowitsch (antiguamente); óleo sobre tabla; 86 x 57 cm.

de Salamanca, firmado por Fernando Gallego (24). No obstante, la fórmula está también atestiguada en los antiguos Países Bajos, particularmente en la obra de Memling (25).

Además de las tablas que reproducen el grupo de la *Madona Durán* en su totalidad, hay que mencionar algunas copias castellanas parciales. En el taller del Maestro de los Luna, parece que algunos pintores se aficionaron en desmontar el modelo rogeriano, como si se tratara de un mecanismo de relojería. Detalles como el rostro de la Virgen, el ángel volador, la saya de brocado o la ménsula semicircular fueron destacados del conjunto. El arte de producir una imagen nueva, usando fragmentos tomados de diferentes modelos, no es una invención de los falsificadores del siglo XX. Los pintores que pertenecen al grupo del Maestro de los Luna practicaron el collage de fragmentos con sumo cuidado. Así, en una pequeña tabla conservada en el Prado (26) (fig. 7), encontramos no sólo el rostro y la saya de brocado de la *Madona Durán*, sino también dos figuras de ángeles procedentes de una composición de Dieric Bouts, actualmente en la Capilla Real de Granada. En cuanto al Niño Jesús, ahora en posición de lactante, procedería de un modelo rogeriano desaparecido (27).

Posiblemente, el eclecticismo del pintor de la tabla de Madrid no se limita sólo a esas fuentes. Es tentador el considerar que el banco de María, el drapeado de la zona inferior de su manto, la ventana y la chimenea también han sido tomadas de pinturas de los antiguos Países Bajos. El Maestro de los Luna debió tener acceso a algunas tablas flamencas que se encontraban en Castilla en el último cuarto del siglo XV y de las que hemos perdido la pista. Como las pinturas de Marcellus Coffermans, otro gran imitador de los Primitivos flamencos (28), sus obras poseen un valor testimonial para el investigador de la pintura de los antiguos Países Bajos. Así, es probable

(24) *Vid.*, sobre la obra, Silva Maroto, M.P., *Fernando Gallego*, Salamanca, 2004, pp. 135-147.

(25) *Vid.*, sobre el tema, Martens, D., «L'art des Primitifs flamands, une esthétique de l'émergence?», *Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich*, 11-12, 2004-2005, pp. 48-49.

(26) Madrid, Museo Nacional del Prado, N° Inv. 1289; óleo sobre tabla; 112 x 71 cm.

(27) *Vid.*, sobre las fuentes, Martens, D., «Metamorfosis hispánicas de una composición de Dieric Bouts», *Goya*, 1998, n° 261, pp. 6-9.

(28) *Vid.*, sobre el tema, Martens, D., «En marge de deux récents catalogues: peintures flamandes en quête d'auteur au Palais des Beaux-Arts de Lille», *Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles*, 68, 2007, p. 136.

que las tres *Deposiciones* atribuidas al Maestro de los Luna, la de la capilla homónima de la catedral de Toledo, la del Prado y la del Museo de Bellas Artes de Estrasburgo, den testimonio de una pintura flamenca, hoy en día desaparecida, que se encontraba en el último cuarto del siglo XV en manos de los Mendoza.

Al igual que con los falsificadores modernos, la calidad de los collages en las copias de los pintores del grupo del Maestro de los Luna deja a veces mucho que desear. No se puede modificar sin un cierto peligro el entorno espacial de una figura flamenca del siglo XV, sobre todo cuando ha sido concebida por un apasionado virtuoso de la verosimilitud óptica como Rogier van der Weyden.

En algunas versiones castellanas de la *Madona Durán*, el grupo de la Virgen no ocupa el nicho semicircular ideado por el maestro bruselense. Así, en el retablo de El Muyo, María está sentada en un largo banco con respaldo y, en la tabla de la antigua colección Rabinowitsch, sobre un trono monumental. A pesar de estos cambios, los pintores no consideraron necesario redibujar los pliegues del manto, aunque éste ya no esté comprimido por la pared cóncava de la hornacina. Lógicamente, el manto marial debería desplegarse sobre la banqueta hasta tocar el brazo derecho. Pero éste no es el caso. Ni en la tabla de El Muyo, ni en la de la antigua colección Rabinowitsch, la Madona rogeriana ha sido adaptada a su nuevo entorno espacial: la caída del manto hacia la derecha parece misteriosamente chocar contra una barrera invisible.

Por el contrario, otros imitadores castellanos de la *Madona Durán* parecen haber percibido los problemas ligados a la ‘descontextualización’ del grupo y buscaron evitar las incoherencias visuales que pudieran derivarse. En la tabla ya citada del Prado, la Virgen rogeriana está igualmente sentada en un largo banco, como en la tabla de El Muyo, pero su manto rojo, en la zona inferior de la imagen, no es el representado por el artista bruselense. No cae sobre la banqueta. El autor de la tabla madrileña tuvo que recurrir a otra fuente figurada, probablemente también flamenca. El parcial abandono del modelo rogeriano refuerza notablemente la verosimilitud óptica de la representación: la caída de los pliegues del manto de la Virgen parece más natural.

La ménsula semicircular sobre la que María reposa sus pies ha sido a menudo reproducida por el Maestro de los Luna y sus colaborado-



Fig. 8. Grupo del Maestro de los Luna: *San Francisco de Asís*. Bilbao, Bilboko Arte Ederretako Museoa (foto museo)

res. En el *San Francisco de Asís* y en el *San Antonio de Padua* del Museo de Bellas Artes de Bilbao, resalta sobre una pared de mármol (29) (fig. 8). A pesar de las dificultades del pintor castellano para representar el escorzo, podemos afirmar que ha conseguido reproducir, al menos en parte, el efecto ilusionista creado por Rogier. La misma ménsula ha sido repetida tres veces en el retablo epónimo de los Luna de la catedral de Toledo: en el *San Andrés*, en la *Santa Inés* y en la *Virgen entronizada* (fig. 9). Si en las dos primeras tablas citadas, la ménsula sobresale igualmente de la pared, en la tercera

(29) Bilbao, Bilboko Arte Ederretako Museoa; N° Inv. 69 / 156; óleo sobre tabla; 169 x 78,5 cm (*San Antonio de Padua*) y N° Inv. 69 / 157; óleo sobre tabla; 167,5 x 78 cm (*San Francisco de Asís*). Vid, sobre las dos obras, Galilea Antón, A., *La pintura gótica hispanoflamenca: Bartolomé Bermejo y su época* (cat.exp.), Barcelona [...], Museu Nacional d'Art de Catalunya [...], 2003, n° 51.



*Fig. 9. Grupo del Maestro de los Luna:
Virgen con el Niño. Toledo, catedral
(foto Mas, Barcelona)*

está combinada con un pavimento en damero. La presencia de una ménsula sobre el mismo suelo tiene algo de extraño. El pintor infringe las reglas de la arquitectura gótica de su tiempo porque, normalmente, una ménsula solo puede asociarse a una pared. La composición de la Virgen entronizada toledana ‘flota’ de una manera irreal en el espacio, la plataforma sobre la que se apoya el banco marial no está claramente conectada con el piso de la estancia.

¿Debemos considerar que este pavimento se prolonga por debajo de la plataforma, que estaría como sobreelevada por la ménsula?

Probablemente el pintor mismo no hubiera podido responder a la pregunta.

La correcta interpretación del modelo rogeriano, como representación de la realidad, parece haber planteado algunas veces problemas a los pintores castellanos. Efectivamente, éstos no tenían la misma familiaridad con la perspectiva como los grandes maestros del norte de Europa, ni conocían al detalle la arquitectura flamenca. La comparación de la *Aparición de Cristo a la Virgen* de la National Gallery de Washington, una obra del taller de Rogier (30) (fig. 10) con



Fig. 10. Taller de Rogier van der Weyden: *Aparición de Jesús a la Virgen*. Washington, National Gallery of Art

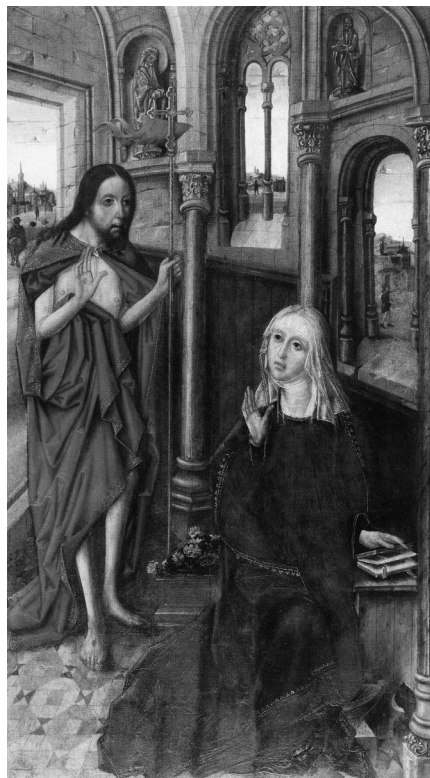


Fig. 11. Grupo del Maestro de los Luna: *Aparición de Jesús a la Virgen*. Praga, Národní Galerie v Praze (foto museo)

(30) Vid, sobre la obra, Hand, J.O., ficha, *The Collections of the National Gallery of Art Systematic Catalogue: Early Netherlandish Painting*, Washington / Cambridge, 1986, pp. 254-257.

otra tabla del mismo tema conservada en la Galería Nacional de Praga (31) (fig. 11) y atribuida al Maestro de los Luna, es particularmente reveladora sobre el tema. La tabla de Washington, que se encontraba todavía en España a mediados del siglo XIX, es, según apuntan todos los indicios, el modelo utilizado por el pintor castellano, como oportunamente ha sugerido Collar de Cáceres (32). Algunos detalles se corresponden muy precisamente: el drapeado del manto de Cristo, la cruz de la que pende la bandera de la Resurrección o el revestimiento de madera del muro del fondo.

Hay diferencias, obviamente. Algunas pueden encontrar sus orígenes en la voluntad del copista en apropiarse estilísticamente de su modelo, imprimiéndole su sello personal. Así, el pavimento perfectamente simétrico del salón de la tabla de Praga se puede reconocer en otras obras del grupo del Maestro de los Luna., como en la *Virgen entronizada* del retablo de Toledo o en el tríptico del *Cristo atado a la columna* también de Toledo.

Otras modificaciones aportadas al modelo rogeriano responden al deseo de reforzar el elemento ornamental en la imagen. Así, el pintor castellano ha dotado a los mantos de Cristo y de su madre de amplias cenefas doradas formadas por una arquería que reposa sobre perlas, sustituyendo a los finos filetes dorados visibles en la versión flamenca. En la tabla de Praga, María lleva además una saya de brocado decorada con motivos vegetales. También podemos apreciar, más a la izquierda, un cojín recubierto con un tejido similar.

No obstante, las elecciones estéticas específicas del grupo del Maestro de los Luna no son suficientes para explicar todas las modificaciones sufridas por el modelo flamenco. Para algunas, estaríamos tentados de invocar el error de lectura, el malentendido. Esta explicación puede valer, por ejemplo, para el tramo de la bóveda de madera situada sobre María, que no ha sido interpretado correctamente. El pintor castellano ha dibujado una superficie vertical, que prolonga la pared. Es cierto que en el modelo rogeriano, la concavidad de la bóveda de madera no está indicada de forma muy clara.

(31) Praga, Národní Galerie v Praze; N° Inv. 0 2851; óleo sobre tabla. *Vid.*, sobre la obra, Kotková, O., *Netherlandish Painting 1480-1600 (The National Gallery in Prague. Illustrated Summary Catalogue, I, 1)*, Praga, 1999, n° 81.

(32) Collar de Cáceres, F., *op. cit.*, 2007, p. 134.

Además, podemos preguntarnos si el autor de la tabla de Praga ha identificado como tal el arco fajón del primer plano, una fórmula de enmarcamiento frecuente en Rogier van der Weyden (33), pero poco usual en la pintura castellana del siglo XV. En el modelo flamenco, la escena de la *Aparición de Cristo a la Virgen*, que se desarrolla en un pequeño oratorio con bóveda de cañón, está delimitado por un arco tripartito rebajado que reposa sobre dos columnas. El pintor castellano, por su parte, ha integrado en la arquitectura de la capilla una parte de este arco y la columna de la derecha, suprimiendo la columna de la izquierda.

¿Responden estos cambios a un deseo de simplificación o más bien son la consecuencia de un malentendido? Posiblemente, el autor de la tabla de Praga ha creído que, en su modelo, el arco fajón del primer plano formaba parte integrante de la arquitectura del oratorio...

A la vista de los ejemplos expuestos hasta ahora, estamos inclinados en concluir que las transformaciones sufridas por los modelos flamencos en tierra castellana presentan un carácter esencialmente estético. Delatan, antes que nada, una dimensión formal, 'ornamental'. Por lo tanto ¿podemos excluir que estas transformaciones pueden tener también, a veces, una dimensión significativa?

La cuestión merece ser planteada. El Museo Nacional de Escultura de Valladolid conserva una tabla que representa a la *Virgen con el Niño* de medio cuerpo (34) (fig. 12) y que procede del antiguo monasterio de San Norberto. El panel, considerado como flamenco en las publicaciones más recientes, reproduce un modelo inspirado en la *Virgen de San Lucas* de Rogier van der Weyden. Este modelo, que debió ser creado en su taller, es conocido por diversas versiones (35): además de la de Valladolid, podemos citar las de Bruselas, Kassel,

(33) *Vid.*, sobre el arco fajón en la pintura flamenca del siglo XV, Birkmeyer, K.M., «The Arch Motif in Netherlandish Painting in the Fifteenth Century. A Study in Changing Religious Imagery», *The Art Bulletin*, 43, 1961, pp. 1-20, 99-112; Esch, A., «Het boogmotief bij de Vlaamse Primitieven. Een synthese», *Dirk Bouts (ca. 1410-1475), een Vlaams Primitief te Leuven* (cat. exp.), Lovaina, Sint-Pieterskerk / Predikherenkerk, 1998, pp. 165-180.

(34) Valladolid, Museo Nacional de Escultura, N° Inv. 950; óleo sobre tabla; 41 x 29 cm. *Vid.*, sobre la obra, Hernández Redondo, J.I., ficha, *Museo Nacional Colegío de San Gregorio. Colección*, Madrid, 2009, n° 7.

(35) *Vid.*, sobre el modelo, Dijkstra, J., *op. cit.*, pp. 123-130; Stroo, C. / Syferd'Olne, P., *Catalogue of Early Netherlandish Painting in the Royal Museum of Fine Arts of Belgium: The Master of Flémalle and Rogier van der Weyden Groups (The*



Fig. 12. Anónimo castellano (?), finales del siglo XV (?): Virgen con el Niño. Valladolid, Museo Nacional de Escultura

Cambridge (Massachusetts) y Barcelona. También hay que mencionar una miniatura de un libro de horas hoy en el British Museum, un encargo de Juana la Loca.

Dado que las tablas de Bruselas y Cambridge llevan escudos de familias de Brujas, se puede deducir que fueron pintadas en la Venecia del Norte para una clientela local. La miniatura de estilo ‘gantobrujense’, atribuida al Maestro de las Escenas de David del breviarrio Grimani, debe igualmente proceder del condado de Flandes. Por

Flemish Primitives, 1), Bruselas, 1996, pp. 167-169; Stroo, C. y McKendrick, S., fichas, *Rogier van der Weyden. De Passie van de Meester* (cat. exp.), Lovaina, Museum M, 2009, n°s 44, 45.



Fig. 13. Maestro de las Tablas Lee: Virgen con el Niño (detalle). Londres, The Courtauld Gallery (foto G. Berger, Bruxelles)

el contrario, el supuesto origen flamenco de la tabla de Valladolid parece dudoso. La obra se singulariza por un detalle: un chorro de leche conecta el pecho derecho de la Virgen con la boca abierta del Niño. No se observa en ninguna de las otras versiones que hemos citado.

Es tentador el ver, en este motivo, la señal de una hispanización iconográfica. La evocación de la leche marial gozaba de un favor especial en la pintura española de los siglos XV y XVI (36). Numerosas representaciones aisladas de la Virgen así lo atestiguan. Han sido atribuidas al taller de Juan de Flandes (37), al grupo del Maestro de los

(36) *Vid.*, sobre el tema, Martens, D., «Nouvelles recherches sur la *Madone au trône arqué* attribuée à Dieric Bouts», *Jahrbuch der Berliner Museen, N.F.*, 40, 1998, pp. 62-63.

(37) *Vid.*, sobre la obra, Silva Maroto, M.P., *Juan de Flandes*, Salamanca, 2006, pp. 456-458.

Luna (38), a un anónimo castellano que podemos denominar como 'Maestro de las Tablas Lee' (39) (fig. 13), a Bartolomé Bermejo (40) o al catalán Perot Gascó (41). Por el contrario, si exceptuamos las dos minúsculas gotas de leche que escapan del pezón derecho de la *Madonna Salting* atribuida a Robert Campin (42), los pintores flamencos del siglo XV no evocaron jamás de una forma tan directa la lactancia del Niño en las representaciones de la Madre de Dios. Por regla general, reservaron el motivo del chorro de leche sólo para las imágenes de la *Lactación de san Bernardo* (43).

La presencia de este motivo en la tabla de Valladolid aboga en favor de un origen español, probablemente castellano. Talleres capaces de imitar de manera convincente el estilo de los Primitivos flamencos trabajaban en el reino de Castilla desde finales del siglo XV. Uno de estos talleres produjo la copia, ya citada, del tríptico de Miraflores, encargo de Isabel la Católica. Podemos citar, igualmente, las dos tablas a la manera de Memling representando a *María con el Varón de Dolores*, que se conservan en la Capilla Real de Granada y en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, así como el tríptico de la *Sagrada Familia y las santas Catalina y Bárbara* que se encuentra en Cambridge (Massachusetts). Éste último reproduce fielmente una obra del Maestro de Frankfurt. Sólo la presencia de una capa preparatoria compuesta por yeso (sulfato de calcio), y no por carbonato de calcio, permite afirmar que estas copias fueron realizadas en el sur de Europa (44). Desde un punto de vista estrictamente estilístico,

(38) Vid, sobre la obra, *Important Old Master Paintings* (cat. de subasta), Nueva York, Christie's, 11 enero 1995, n° 41; Silva Maroto, M.P., *op. cit.*, 2007, p. 312.

(39) Vid, sobre la obra, Martens, D., *op. cit.*, 1998, pp. 60-65.

(40) Vid, sobre la obra, Gómez Frechina, J., ficha, *La pintura gótica hispanoflamenca: Bartolomé Bermejo y su época* (cat.exp.), Barcelona [...], Museu Nacional d'Art de Catalunya [...], 2003, n° 51.

(41) Garriga Riera, J., «Sobre el pintor Perot Gascó», *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, I, 1, 1993, p. 137.

(42) Vid, sobre la obra, Campbell, L., *National Gallery Catalogues: The Fifteenth Century Netherlandish Schools*, Londres, 1998, pp. 92-99.

(43) Vid, por ejemplo, Allart, D., *La peinture du XVème et du début du XVIème siècle dans les collections publiques de Liège (Répertoire de la peinture des Pays-Bas méridionaux et de la Principauté de Liège aux XVème et XVIème siècles*, 6), Bruselas, 2008, n° 4.

(44) Vid, sobre el tema, Périer-D'Ieteren, C. / Born, A., « Les trois versions de la Vierge montrant l'Homme de Douleurs de Grenade, Melbourne et Bilbao », *Memling Studies. Proceedings of the International Colloquium (Brujas, 10-12 Noviembre*

parecen flamencas. Si el análisis químico de la preparación debería demostrar la presencia de sulfato de calcio en la *Virgen con el Niño* rogeriana de Valladolid, confirmaría de forma definitiva la hipótesis de su origen castellano.

II

Las citas de maestros de los antiguos Países Bajos en la pintura castellana de finales de la Edad Media han sido, hasta ahora, examinadas bajo un punto de vista ‘flamenco’. Hemos revisado varias obras de Rogier van der Weyden y de pintores de su entorno, para confrontarlas con las copias que suscitaron en Castilla. En la segunda parte de esta exposición, la perspectiva va a ser a la inversa, el punto de vista va a cambiar a ‘castellano’: de la transformación de las obras flamencas pasamos a la transformación sufrida por los artistas castellanos. ¿Cómo se metamorfosearon por el contacto de los modelos procedentes de los antiguos Países Bajos?

Nos limitaremos aquí a evocar el caso emblemático de Diego de la Cruz, un pintor atestiguado en Burgos entre 1482 y 1500 (45). A diferencia del Maestro de los Luna, su evolución estilística puede ser reconstruida con un alto grado de verosimilitud. Arroja una luz sobre el proceso de ‘flamenquización’ estética que afectó, en diverso grado, a todos los pintores que, en la Corona de Castilla, intentaron, adaptando su oferta, aceptar el desafío de la creciente importación de obras septentrionales.

Diego de la Cruz no fue un ‘hispano-flamenco’ temprano. Podemos hablar más bien de una verdadera conversión que debió llevarle

1994), Lovaina, 1997, p. 328; Sánchez Lassa de los Santos, A., «La *Vierge montrant l'Homme de Douleurs* du Musée des Beaux-Arts de Bilbao », *Ibidem*, pp. 315-316; Spronk, R., *More than Meets the Eye. An Introduction to Technical Examination of Early Netherlandish Paintings at the Fogg Art Museum (Harvard University Art Museums Bulletin, 5, n° 1)*, Cambridge (Mass.), 1996, pp. 19-22; Périer-D'Ieteren, C., « Le retable de la Vierge de la *Capilla Real* de Grenade et les peintres d'Isabelle de Castille », *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, 67, 1998, p. 12.

(45) *Vid.*, sobre este artista, Martens, D., «Diego de la Cruz, cuarenta años después de su redescubrimiento: balance de las investigaciones y nuevas propuestas», *Goya*, 2001, n°s 283-284, pp. 208-222; Galilea Antón, A., ficha, *La pintura gótica hispanoflamenca: Bartolomé Bermejo y su época* (cat. exp.), Barcelona [...], Museu Nacional d'Art de Catalunya [...], 2003, pp. 390-392.

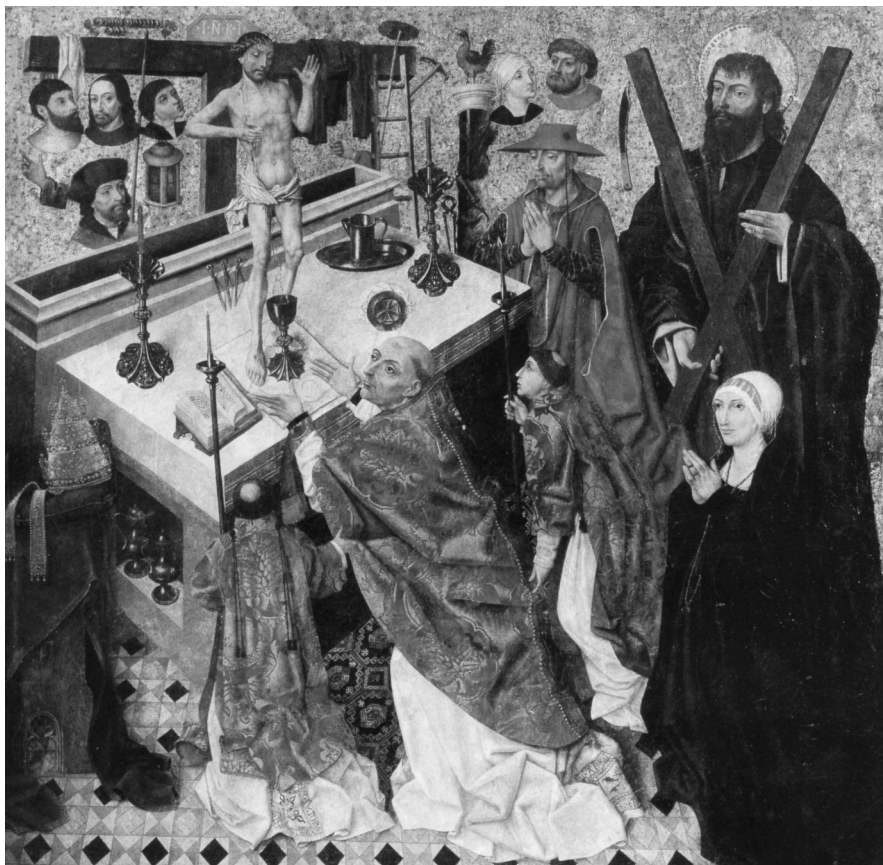


Fig. 14. Diego de la Cruz: *Misa de San Gregorio*. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya (foto museo)

desde un arte aún profundamente enraizado en las tradiciones castellanas al nuevo estilo inspirado por el ejemplo de los Primitivos flamencos.

Se atribuye al artista, a mi entender de manera convincente, una monumental *Misa de san Gregorio*, conservada desde 1994 en el Museu Nacional d'Art de Catalunya de Barcelona (46) (fig. 14). La obra puede fecharse en los años 1475-1480. El milagro ocurre en una capi-

(46) Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, N° Inv. 200 701; óleo sobre lienzo; 168 x 168 cm. Vid, sobre la obra, Quílez Corella, F.M., ficha, *La pintura gótica hispanoflamenca: Bartolomé Bermejo y su época* (cat. exp.), Barcelona [...], Museu Nacional d'Art de Catalunya [...], 2003, n° 54.

lla de la que sólo apercibimos el suelo enlosado, no las paredes. El fondo es dorado. El altar está representado oblicuamente. Así, el pintor ha podido mostrarnos el frente y el costado izquierdo. Además, este altar está visto desde arriba, lo que permite a Diego de la Cruz describir minuciosamente los objetos litúrgicos puestos sobre la mensa. También percibimos, en un nicho abierto en el costado izquierdo, dos recipientes destinados al vino y al agua. San Gregorio se ve con el cuerpo de perfil, pero con el rostro en tres cuartos. El espectador puede contemplar sus rasgos, como si el pintor hubiera realizado un retrato del natural del papa, análogo al de la donante en oración visible a la derecha. Esta solución tiene como consecuencia que Gregorio, aunque tenga los ojos bien abiertos, no parece percibir al Cristo viviente de pie sobre el altar. Finalmente, hay que destacar que la cruz sobrepuesta en el altar es casi paralela al plano de la tabla.

El pintor ha querido ofrecer la imagen más completa posible del papa, del altar y de la cruz. Por esto se ha permitido construir la escena según diferentes puntos de vista. Por su ambigüedad óptica, el fondo dorado sirve de plano de proyección a una escena compuesta por múltiples fragmentos tomados del mundo natural.

Es grande el contraste entre la *Misa de San Gregorio*, casi 'cubista', de Diego de la Cruz y la pintada, probablemente entre 1430-1440, por el pintor de Tournai Robert Campin, el maestro de Rogier van der Weyden. De esta otra *Misa de San Gregorio* ya no tenemos el original, pero numerosas copias antiguas conservan su recuerdo (47), como la de los Reales Museos de Bellas Artes de Bruselas (fig. 15). Aunque realizada en el último cuarto del siglo XV, destaca por su gran fidelidad al estilo de Campin.

Robert Campin sería el primero en dar de la *Misa de San Gregorio* una imagen conforme a la nueva estética de los Primitivos flamencos. La composición puede ser descrita de siguiente manera: una capilla, representada más o menos correctamente según las reglas de la perspectiva geométrica, sirve de marco a la escena. El pintor ha repre-

(47) Vid, sobre la *Misa de San Gregorio* del Maestro de Flémalle, Stroo, C. / Syfer-d'Olne, P., *op. cit.*, 1996, n° 3; Martens, D., « Rayonnement d'un modèle. Emprunts méconnus à la *Messe de saint Grégoire* flémallienne dans la peinture et la tapisserie bruxelloises », *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'Université libre de Bruxelles*, 23, 2001, pp. 25-59.



Fig. 15 Anónimo flamenco, finales del siglo XV: Misa de San Gregorio. Bruselas, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique

sentado la nave central y la nave lateral izquierda del edificio. No se ve la nave lateral derecha. Son también visibles las hileras de columnas que delimitan por ambos lados la nave central. Además, estas columnas se reflejan en el cáliz puesto sobre el altar.

El altar está representado siguiendo las líneas de perspectiva de la capilla, de forma que sus lados no son visibles. Igualmente, el papa está visto de espaldas, con la cabeza vuelta hacia el Cristo. La imagen de Campin se caracteriza por una doble búsqueda: la de la unidad espacial y la de la verosimilitud.

Seguramente, esta imagen no pasó inadvertida a Diego de la Cruz. Probablemente ignoraba su existencia cuando pintó la tabla de Bar-



Fig. 16. Diego de la Cruz: *Anunciación, Adoración de los Magos, San Julián*. Burgos, Museo catedralicio

celona pero, posteriormente, debió de ver este prestigioso modelo flamenco, o más probablemente alguna copia.

Estamos en el último decenio del siglo XV. Es ahora cuando Diego de la Cruz realiza el tríptico de la *Epifanía* de la Catedral de Burgos (48) (fig. 16). La obra estaba ya colocada en un arcosolio del claustro en 1495. Había sido un encargo de la Cofradía de Dios Padre, una cofradía hospitalaria que se reunía en el claustro para oír la misa el día de la fiesta de la Epifanía. Estos datos permiten comprender el programa iconográfico elegido: la *Adoración de los Magos* que ocupa la tabla central, *San Julián*, el santo protector de las órdenes hospitalarias, en la puerta derecha. En cuanto a la *Anunciación* de la puerta izquierda, evoca indirectamente, por el tema de la Encarnación, la figura de Dios Padre, al cual debe su nombre la cofradía.

Tal y como apreciamos en esta obra, la conversión de Diego de la Cruz a la nueva moda flamenca difícilmente podría haber sido más radical.

El retablo de la cofradía es un tríptico, con dos puertas que se pueden abatir sobre la tabla central. No es un retablo de tipo ibérico, como el del Muyo o el de los Luna.

(48) Burgos, Museo catedralicio; óleo sobre tabla; 174 x 367 cm. (conjunto con marco). Vid, sobre la obra, Silva Maroto, M.P., ficha, *Las pinturas sobre tabla de los siglos XV y XVI de la catedral de Burgos*, Burgos, 1994, pp. 102-111; Negro Cobo, M., «La riqueza de una basílica: el museo y las colecciones de la catedral de Burgos», *La catedral de Burgos. Ocho siglos de historia y arte*, Burgos, 2008, pp. 454-459.

El marco de madera del tríptico, lejos de ser dorado, parece de mármol. En esta solución también podemos admitir una fuente de inspiración flamenca. Los pintores de los antiguos Países Bajos, desde Jan van Eyck a Hans Memling, han usado a menudo marcos mar-moleados (49), un recurso que se encuentra muy raramente en los retablos españoles de finales de la Edad Media.

Flamenca es también la preocupación de Diego de la Cruz por la unidad espacial. El suelo sobre el que brinca el caballo de san Julián parece prolongarse sobre el panel central, es como si el santo hospitalario fuera un cuarto rey mago, apresurándose hacia el portal de Belén. Igualmente, la línea del horizonte y el cielo de la puerta derecha se prolongan en el panel central. Podemos recordar aquí el ejemplo del retablo de la *Pasión* de Dieric Bouts (50), probablemente el primer tríptico flamenco en el cual el pintor sugiere una unidad de espacio, aunque cada una de las tablas que lo componen tenga una escena diferente. Esta obra, que se encuentra en la actualidad en la Capilla Real de Granada, debió de formar parte de las colecciones de Isabel la Católica. Diego de la Cruz bien pudo ver el tríptico de Bouts e inspirarse en él.

A la manera de sus colegas flamencos, el artista castellano se ha esforzado por localizar cada escena en un espacio natural. Ha renunciado a los fondos dorados. Se describe con el mismo cuidado el dormitorio de la Virgen que el paisaje que sirve de marco a la *Adoración de los Magos* o a la cabalgadura de San Julián.

Finalmente, Diego de la Cruz ha construido el modelado de los volúmenes en función de una fuente luminosa ubicada a mano derecha, respecto al espectador. Recordaremos que, en la pintura flamenca del siglo XV, las figuras están tradicionalmente iluminadas por una fuente de luz ficticia situada a la izquierda. Cabe señalar que los maestros de los antiguos Países Bajos no abandonaron este uso más que en obras de encargo destinadas a espacios donde la luz natural dominante provenía de la derecha (51). Este es el caso, por ejemplo,

(49) *Vid.*, sobre el tema, Verougstraete-Marcq, H. / Van Schoute, R., *Cadres et supports dans la peinture flamande aux XVème et XVIème siècles*, Heure-le-Romain, 1989, pp. 62-63.

(50) *Vid.*, sobre la obra, Périer-D'Ieteren, C., *Thierry Bouts. L'œuvre complet*, Bruselas, 2005, cat. n° 6.

(51) *Vid.*, sobre el tema, Wilhelmy, W., *Der altniederländische Realismus und seine Funktionen. Studien zur kirchlichen Bildpropaganda des 15. Jahrhunderts*,

en la capilla Vijd de la catedral San Bavón de Gante, la capilla donde se encontraba originalmente el políptico del *Cordero místico* de los hermanos Van Eyck. En este retablo, el modelado de los personajes está construido en función de una fuente luminosa proveniente no de la izquierda, sino de la derecha.

Diego de la Cruz debió conocer el deseo de los grandes maestros flamencos del siglo XV de hacer coincidir la luz real del lugar de exposición con la luz ficticia de la imagen, para obtener un efecto de 'presencia real'. Mientras que en otras obras atribuidas al pintor burgalés, la escena está siempre iluminada por la izquierda (52), las figuras del tríptico de la *Epifanía* reciben la luz de la derecha. Indudablemente, esta elección se explica por el emplazamiento del retablo: el arcosolio sobre la tumba del canónigo Gadea. La tumba está embutida en la pared del ángulo suroeste del claustro. Para el espectador que se halla delante del tríptico, esta pared del ala sur no puede recibir la luz del día más que por la derecha, por los grandes vanos del ala oeste. Como sus predecesores flamencos, Diego de la Cruz seguramente estudió *in situ* las condiciones reales de exposición a las cuales estaría sometida su obra, una vez terminada.

¿Lleva implícito el tríptico una especie de autocrítica del maestro hacia su propio pasado artístico? En la puerta de la *Anunciación*, Diego de la Cruz recurrió a un motivo de la *Misa de San Gregorio* de Campin. La nave lateral izquierda de la capilla papal, tal y como la representa el maestro de Tournai, sirvió de modelo al vestíbulo del dormitorio de María. El pintor castellano tomó prestado el vano románico, la columna de mármol, el techo compuesto por vigas paralelas al plano de la tabla, la viga transversal y la ménsula sobre la que se apoya. Más que concebir, por sí mismo, el espacio del vestíbulo de María, lo ha copiado de una composición flamenca, que ha utilizado como si fuera un tratado ilustrado sobre la perspectiva. Los pintores del grupo del Maestro de los Luna no actuaron de

Múnich / Hamburgo, 1993, pp. 41-132; Martens, D., «Autour des retables du jubé de l'église des chartreux de Cologne. Lumière réelle et lumière fictive dans la peinture flamande et allemande de la fin du Moyen Âge», *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 57, 1996, pp. 65-100; Martens, D., *op. cit.*, 2010, pp. 104-105.

(52) *Vid.*, para un catálogo de la obra de Diego de la Cruz, Silva Maroto, M.P., *Pintura hispanoflamenca castellana: Burgos y Palencia. Obras en tabla y sarga (Estudios de Arte, 5)*, Valladolid, 1990, II, pp. 379-420.

forma diferente cuando copiaron de la *Virgen con cuatro ángeles* de Dieric Bouts la decoración arquitectónica, repetida posteriormente en no menos de tres obras (53).

Otras fuentes de inspiración flamenca pueden identificarse en el tríptico de la *Epifanía* de Burgos. El ángel y la Virgen de la *Anunciación* presentan grandes similitudes con las mismas figuras pintadas por Rogier van der Weyden en el tríptico de Santa Colomba, conservado en Múnich. Asimismo, el San José apoyado sobre el bastón de la *Adoración de los Magos* ha sido retomado de la *Natividad* del tríptico de Miraflores. Esta obra se encontraba en la Cartuja de Burgos en la época de Diego de la Cruz. Podemos suponer que el artista conoció de primera mano el tríptico rogeriano.

¿La transformación de Diego de la Cruz en un artista flamenco dió verdaderamente en el clavo? ¿Sus obras fueron realmente consideradas tras su muerte como importaciones del Norte? En los años 1550, una *Virgen con el Niño* de medio cuerpo del Maestro de El Burgo de Osma, un anónimo castellano contemporáneo de Diego de la Cruz, fue incluida en un retablo catalán compuesto por otras cinco tablas, todas flamencas (54). Es muy posible que esta Virgen, influenciada por Rogier van der Weyden, pasara efectivamente, medio siglo después de su confección, como una obra procedente de Flandes. En lo que concierne a Diego de la Cruz, no tenemos datos tan antiguos, pero es cierto que, en la literatura histórica publicada en Burgos en el siglo XIX, el tríptico de la *Epifanía* está considerado como flamenco. Así, en 1856, el dominico Pedro Orcajo escribió sobre él: «*Es de la escuela flamenca*» (55). Y diez años más tarde, el canónigo Manuel Martínez y Sanz hablaba de «*una pintura flamenca de mucho mérito*» (56).

Además, se constata que la tradición historiográfica más reciente ha visto en Diego de la Cruz a un artista flamenco. En 1934, Manuel Gómez-Moreno afirmó tajantemente que de la Cruz era un apellido

(53) *Vid* nota 26.

(54) *Vid*, sobre el tema, Cornudella i Carré, R., ficha, *Pedralbes. Els tresors del monestir* (cat. exp.), Barcelona, Museu Monestir de Pedralbes, 2005, p. 100; Muntada i Torrellas, A., ficha, *Ibidem*, pp. 106-108; Martens, D., *op. cit.*, 2010, pp. 231-234.

(55) Orcajo, P., *Historia de la Catedral de Burgos* [...]. Cuarta edición, Burgos, 1856, p. 113.

(56) Martínez y Sanz, M., *Historia del Templo catedral de Burgos* [...], Burgos, 1866, p. 296.

extranjero (57). Si exceptuamos la voz disidente de Camón Aznar (58), esta opinión fue seguida por la mayoría de los autores españoles, desde Josep Gudiol a Pilar Silva Maroto, lo cuales estimaron que a lo largo de su carrera, el pintor, flamenco por sus orígenes, se habría ido hispanizando progresivamente (59). Ha sido necesario esperar hasta 1990 para que Isabel Mateo Gómez y Joaquín Yarza Luaces revisen esta interpretación (60). Hay que rendirse a la evidencia: el pintor no parece haber abandonado jamás los límites del reino de Castilla.

El carácter flamenquizante del período final de Diego de la Cruz habría engañado al mundo científico durante más de un siglo, dando así lugar a uno de los mitos más tenaces de la historiografía del arte español: los orígenes flamencos del artista. Un bello éxito póstumo....

AGRADECIMIENTOS

Primeramente quisiera agradecer a mis colegas y amigos de Lérida, Francesc Fité Llevot y Alberto Velasco González, por su amable invitación a participar en el coloquio *Late Gothic Painting in the Crown of Aragon and the Hispanic Kingdoms* (Universitat de Lleida, 29-30 junio 2011). Quisiera también agradecer a aquéllas y aquéllos que me han ayudado en la elaboración del texto: Véronique Bücken (Bruselas), Ana María Coderch Planas (Fribourg), que ha revisado el texto español, Fernando Collar de Cáceres (Madrid), Marta Negro Cobo (Burgos), que ha traducido el texto francés, Géraldine Patigny (Bruselas), María José Redondo (Valladolid), Karen E. Richter (Princeton), Betsy J. Rosasco (Princeton) y María Pilar Silva Maroto (Madrid). Finalmente he podido beneficiarme, como de costumbre, con las condiciones de trabajo ideales del Centro de Estudios de los Primitivos flamencos de Bruselas. Gracias a Cyriel Stroo, Bart Franzen, Dominique Deneffe y Famke Peters por su amable acogida.

(57) Gómez-Moreno, M., «A propósito de Simón de Colonia en Valladolid», *Archivo español de Arte y Arqueología*, 10, 1934, p. 182.

(58) Camón Aznar, J., *Pintura medieval española (Summa Artis, 22)*, Madrid, 1966, p. 585.

(59) Gudiol Ricart, J., «El pintor Diego de la Cruz», *Goya*, 70, 1966, p. 212; Silva Maroto, M.P., *op. cit.*, II, p. 375.

(60) Mateo Gómez, I., *Historia del Arte de Castilla y León, III: Arte gótico*, Valladolid, 1994, p. 384; Yarza Luaces, J., *El retablo de la Flagelación de Leonor de Velasco*, Madrid, 1999, p. 15.