

# Artes del color en el siglo XV en la catedral de León

Joaquín Yarza Luaces

## RESUMEN

Estudio de la pintura leonesa relacionada con la catedral de León. Dos etapas. En la primera, gótico internacional, la gran figura es Nicolás Francés, pintor del ámbito parisino, relacionado con los Maestros de Boucicaut, Bedford y Jean Mansel. Es el autor del retablo mayor donde se desarrolla un complejo programa iconográfico. Realizó muchas obras para la catedral durante treinta y cinco o cuarenta años de actividad. En la última etapa del gótico se destaca la presencia de quien llamo "Maestro del Llanto sobre el Cristo Muerto", el "Maestro de Palanquinos" (influenciado por Pedro Berruguete y que quizá se puede identificar con Pedro de Mayorga). Otros pintores menos importantes son el "Maestro de San Erasmo", de quien amplió el catálogo, el "Maestro de la Dormición de la Virgen", etc.

## ABSTRACT

Study of the Leon painting of the XVth century related to the cathedral of León. Two stages. In the first one, international Gothic, the great figure is Nicolás Francés, painter of the Parisian ambience related to the Master of Boucicaut, Master of Bedford, and Master of Jean Mansel. He is an author of the biggest reredos who develops a complex iconographic program. It realized many works for the cathedral during the thirty five or forty years that his labor activity includes. In the last stage of the Gothic he stands out "Master of the Lamentation of Christ" and the "Master of Palanquinos" (influenced by Pedro Berruguete and that perhaps can identify with Pedro de Mayorga). Other less important painters are "Master of San Erasmo", of whom the catalogue is extended, the "Master of the Death of the Virgin" etc.

---

**PALABRAS CLAVE:** Pintura gótica. Gótico. Siglo XV. Catedral de León. Nicolás Francés. "Maestro de San Erasmo". "Maestro de Palanquinos". "Maestro del Llanto sobre el Cristo Muerto".

**KEY WORDS:** Gothic painting. Gothic. XVth century. Cathedral of León. Nicolás Francés. "Master of San Erasmo". "Master of Palanquinos". "Master of the Lamentation of Christ".

---

Pese al título, el presente análisis quedará reducido al ámbito de la pintura tan solo, dada la notable extensión que posee en León en los tres últimos cuartos del siglo XV. Como sucede en otros ámbitos de la Corona de Castilla, las artes del color anteriores al siglo XV han desaparecido casi por completo. La existencia de algunos restos en mal estado demuestra que tal vez haya sido de cierta calidad. Es el caso de una tabla procedente de Nuestra Señora del Mercado (León, Museo Diocesano) con un San Cristóbal lineal de iconografía singular e interesante<sup>1</sup> que podría

datarse en el primer tercio del siglo XIV, sobre la que se pintó a fines del siglo XV un Ecce Homo y que se ha restaurado permitiendo contemplar lo que quedaba de la fase más antigua. Es indicativo de la destrucción que sufrió un patrimonio sin duda más rico.

## EL GÓTICO INTERNACIONAL.

Si nos situamos en el siglo XV, objeto de este estudio, la falta de piezas es evidente en la fase

---

1. G. LLOMPART, "San Cristóbal como abogado popular de la peregrinación medieval", *Revista de Dialectología y Costumbres populares*, XXI (1965), pp.292-313, estudió algún ejemplo en el que el santo, además de los atributos normales incorpora un rueda de molino bajo el brazo y en la cintura un grupo de peregrinos (que también puede llevar sobre los hombros). F. ESPAÑOL, "Sant Cristófor", n° 396, en *Fons del Museu Frederic Marès, Catàleg d'escultura i pintura medievals*, F. ESPAÑOL y J. YARZA (dirs.), Barcelona, 1991, p. 404, añade algún ejemplo y desecha la posibilidad de que la iconografía sea exclusiva de lo hispano. Más recientemente, se ha añadido algún nuevo ejemplar.

más antigua de lo que se conoce como gótico internacional, aunque todo cambia radicalmente con la llegada de un pintor y miniaturista, Nicolás Francés, en fechas indefinidas pero anteriores a 1434, procedente casi con seguridad de París o formado entre los mejores miniaturistas que trabajaron allí. Sin embargo, no debió ser el único que estuvo en activo aquí, sino que se detectan algunas obras escasas bastante dañadas que son contemporáneas.

Por una parte, de Carrizo de la Ribera procede una pequeña pintura con el Nacimiento (León, Museo Diocesano), seguramente con fuertes retoques y muy sucia, que proporciona una idea del mundo artístico leonés por estos años. Es de mayor interés que calidad, donde María se muestra ajena al Niño, que tiene como cuna una especie de sarcófago, señal o preaviso de su muerte posterior. José, a su lado, se manifiesta con una cierta presencia. El Niño está en manos de las parteras que se disponen a lavarlo. Sabemos que de la existencia de estas mujeres sólo nos informan los escritos apócrifos. Hay al menos una razón para ello: se trata de encontrar testigos del prodigio que el cristianismo, al margen de los evangelios canónicos o más fiables, desea que ocurra en torno a María, que sigue siendo virgen después del parto. Sin embargo, no se adecuan las imágenes en ocasiones a los textos, al menos con exactitud. Lo normal es que siempre se hable de dos testigos, no de tres como aquí. También se dice que el Niño nace limpio y no falta el baño primero de tradición oriental. Nuestra tabla se diría obra del segundo cuarto del siglo XV con ciertas influencias italianas y mediana calidad. No conservamos otra obra que pueda atribuirse a este maestro.

Muy diferente es el caso de dos murales situados en una de las capillas (del Rosario) de la girola de la catedral, enmarcados por arcos ciegos que luego cobijaron tablas del que se consideraba Maestro de Palanquinos, aunque proponemos para él una nueva identidad. Es extraño

que en un número relativamente corto de años se consideraran de poco interés o se encontraran tal vez en mal estado, como se deduce del modo en que aparecieron cuando se retiraron las nuevas tablas de fines del siglo XV. Se trata de dos figuras de los santos médicos, Cosme y Damían. El culto a quienes la tradición quiere que trabajaran en su profesión sin cobrar por sus consultas comenzó muy tempranamente en Europa occidental, pese a tratarse de santos orientales. Igualmente en la Península Ibérica se detecta al menos desde el siglo VII. Se incorporaron al Pasionario Hispánico, habiendo noticias de presencia en diversos lugares en tiempos altomedievales, como es el caso de Congosto en los alrededores de Covarrubias<sup>2</sup>. Se mencionan asimismo en el *Liber Ordinum* y tienen un oficio en noviembre en el Antifonario hispano<sup>3</sup>. Todo indica un enraizamiento en la zona de los reinos de Castilla y León importante que va más allá del mero hecho repetidamente constatado de su popularidad como sanadores. Sin embargo, no se considera que estén entre los santos a los que se acude con mayor frecuencia en el ámbito del reino de León<sup>4</sup>.

Sabido es que cuando se representan visten como médicos o como burgueses acomodados y llevan una especie de bonete significativo que les cubre la cabeza. Así se encuentran en multitud de imágenes y en las leonesas. También pueden llevar cualquiera de los instrumentos propios de su oficio. De modo más excepcional muestran en sus manos un haz de flechas, porque uno de los suplicios sufridos fue el de ser asestados. Se ve en las manos de uno de los hermanos un haz de flechas. En el Pasionario hispánico se dice: "Questionarii vero crucifixerunt sanctos Cosman et Damianum"<sup>5</sup>. Tampoco falta la crucifixión de los santos en la tradición occidental y se menciona en la Leyenda Dorada. En consecuencia, en ciertos retablos una escena es esta y le sigue el momento en que los santos son atacados con flechas. Por dos veces Fra Angelico dedica un banco amplio en los retablos de Annalena Malatesta

2. J. YARZA LUACES, "Algunas reflexiones sobre iconografía en Pedro Berruguete y su época", en *Pedro Berruguete y su entorno* (Palencia, abril 2003), Palencia (en prensa).

3. Se recoge en *Antifonario visigótico mozárabe de la catedral de León*, (Monumenta Hispaniae Sacra), Dom L. BROU y Dr. J. VIVES (eds.), Barcelona-Madrid, 1959, fols. 238v.-239, pp.399-400.

4. J. SÁNCHEZ HERRERO, *Las diócesis del reino de León*, siglos XIV y XV, León, 1978, pp. 323-326, incluye un número relativamente alto entre los preferidos a partir de textos, que no de imágenes, y no los menciona.

5. Á. FABREGA (ed.), *Pasionario Hispánico*, Madrid-Barcelona, 1955, II, p. 352.

y del convento de San Marcos de Florencia a ambos santos y elige entre sus suplicios el momento en que los colocan en una cruz. Pero en el segundo, en la tabla central cuando se les presenta ante la Virgen no acusan ninguna singularidad en la iconografía que se haga eco de la crucifixión<sup>6</sup>.

Sin embargo, en la pintura leonesa, además de las flechas y la vestidura apropiada, ambos son portadores de una gran cruz alusiva. Hubiera sido interesante constatar que se trataba de una particularidad de este territorio, cuya antigüedad se llevase hasta tiempos de la liturgia hispana, pero por entonces raramente los santos llevaban atributos distintivos y no existe un Pasionario que los represente. Lo cierto es que la importancia concedida a la Cruz es indudable y se mantiene cuando sobre tabla se vuelva a pintar en el mismo lugar a ambos sanadores.

Pese a su mal estado parece adivinarse una pintura de cierta calidad y muy distinta a la que realizará por los mismos años Nicolás Francés.

#### NICOLÁS FRANCÉS.

Durante mucho tiempo existió el convencimiento de que en torno a un maestro anónimo se agrupaban diversas obras propias de alguien formado en el último "internacional", mientras por otro lado se publicaban diversos documentos relativos a un maestro Nicolás activo en León y vinculado a la catedral, cuya personalidad se confundía con la de otros. La curiosidad de F. J. Sánchez Cantón de buscar datos artísticos en textos literarios, históricos, etc., permitió identificar al artista conocido con el anónimo, y añadir al nombre de Nicolás el complemento de Francés, como signo probable de procedencia<sup>7</sup>.

Hoy estamos en situación de definir la rica personalidad del maestro e incluso concretar el lugar de su formación, al tiempo que a perfilar un catálogo de obras extenso que indica que trabajó mucho y con éxito. Sin embargo, nada conocemos de las circunstancias que llevaron a trasladarse a un artista dotado que había aprendido en el área parisina cerca de los grandes miniaturistas activos en el primer cuarto del siglo XV desde allí hasta la lejana León, ciudad de cierto interés en otro momento, aunque alejada de los centros productores del internacional europeo, incluso hispano, por esos años.

Hay una tendencia a considerar suya la parte de pintura del retablo mixto de la Pasión que se guarda en la capilla Saldaña en Santa Clara de Tordesillas y fecharla antes que cualquier otra de sus obras, aunque los datos apuntan en distinta dirección. Al menos en este caso sabemos que el contador Fernando López de Saldaña, en un tiempo hombre de confianza del condestable Álvaro de Luna, contactó (él o alguien a su servicio) con un artista nórdico a partir de 1430, quien dirigió las obras en principio para que entre este año y 1435 se diera fin al importante conjunto. Naturalmente, el retablo situado allí podía estar en sus manos desde fechas anteriores, aunque hay razones para creer que no fue así. En todo caso, se entienden mejor los contactos en Tordesillas o algún otro lugar del ámbito vallisoletano que en León, al tiempo que si Nicolás Francés llegó primero a Tordesillas, de allí hubiera sido contratado para realizar el retablo mayor de la catedral leonesa.

Ordenando los datos que hay sobre él no debe sorprender que salvo uno todos afecten a obras de dicha seo, aunque esto no indica que únicamente haya trabajado para ella, si no que los documentos conservados proceden de allí. Sabemos de él que se llamaba o le llamaban Nicolás Francés a partir de la relación puntual que se hizo del paso

6. E. MORANTE y U. BALDINI, *L'opera completa dell'Angelico*, Milán, 1970, nº 59 y 60, pp. 100-102.

7. En 1921 presentó sus conclusiones en el Congreso de Historia del Arte celebrado en París al que no asistió, de las que sólo se publicó un resumen. Pocos años más tarde daba forma a todo e incorporaba otras novedades en F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, "Maestre Nicolás Francés, pintor", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, I (1925), pp. 41-65. A partir de entonces se depuraron atribuciones e identificaciones erróneas, como la que consideraba que el Nicolás de León era Nicolás Florentino, autor que se decía del retablo y los frescos de la catedral de Salamanca (J. E. DÍAZ JIMÉNEZ, "El pintor Nicolás Florentino", *Anales del Instituto General y técnico de Valencia*, 1922). El autor mantuvo aún sus puntos de vista en otro trabajo cuyo interés residía en dar a la luz nuevos documentos sobre el artista, sobre todo la visita de inspección que se hizo a su casa, propiedad del cabillo, en 1461 (Id., "Nuevos documentos para la biografía del pintor Nicolás Florentino", *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, X, enero-marzo, 1928).

de armas que mantuvo el caballero leonés Suero de Quiñones<sup>8</sup> junto al río Órbigo en el camino de Santiago en 1434. Se trata de uno de esos hechos de armas a los que seguía dándose importancia por entonces y que en este caso quizás tuvo unas connotaciones políticas más allá del hecho caballeresco, dados los enfrentamientos entre el condestable Alvaro de Luna y los infantes de Aragón<sup>9</sup>. Su autor, Pero Rodríguez de Lena, dice tan solo que escribió todo lo que pasó allí, pero en el Catálogo de los escritores que pueden servir de autoridad en el uso de los vocablos<sup>10</sup> se afirma que las actas "las escribió Lena en el mismo Puente del Órbigo donde se efectuó el Paso", dando a entender que en tanto se celebraba. Tal afirmación ha condicionado la lectura del dato sobre el pintor, como es sabido.

Suero de Quiñones preparó el acontecimiento caballeresco con todo detalle y reclamó en especial la ayuda de carpinteros para levantar estrados y todo lo necesario. Finalmente, como anuncio a los caballeros que por allí pasaban de lo que se iban a encontrar "mandó fazer en la çidad de Leon un faraute de madera, el qual entalló e fizo e pinto e dibuxó, del tamaño de un home, el sutil maestro Nicolás Francés que pintó el rico retablo de la honrrada iglesia de Santa Maria de Regla de la noble ciudad de Leon"<sup>11</sup>. Lo describe pormenorizadamente concluyendo que tenía la mano extendida y en ella un mote: "por ay van al paso". Luego explica que lo hizo colocar sobre "un muy fino lindo mármol de piedra muy liso e fermoso de color blanca", procedente de las casas de su padre<sup>12</sup>.

Es claro que la noticia de mayor interés residía en que el retablo mayor de la catedral era obra de Nicolás Francés y, aunque deshecho en el siglo XVIII, se había vuelto a montar con parte de los originales salvados, por tanto se identificaba el

estilo y manera de hacer del maestro Nicolás. Pero también se afirmó que se decía que ya estaba hecho en 1434, cuando se celebró el Paso. Este es un dato a cuestionarse, porque se apoya tan sólo en la idea de que Rodríguez de Lena describía in situ los acontecimientos en ese año, por tanto ya entonces el retablo se había concluido. Sin embargo, esto no es tan claro e incluso parece más justo suponer que, aunque poco después, la redacción no fuera coetánea al desarrollo de la defensa del Paso, por tanto la fecha de ejecución del retablo podría retrasarse algo<sup>13</sup>.

Sin embargo, lo que es claro es que en 1434 Nicolás Francés estaba en León realizando el faraute. Además, al año siguiente sabemos que residía en unas casas de la calle de los Cardiles, propiedad del cabildo, y que estaba casado con Juana Martínez, todo lo cual apunta a un asentamiento previo de algunos años en la ciudad. Pide entonces una rebaja en el alquiler ofreciéndose a colaborar haciendo algo para la catedral, como dibujando vidrieras. Conocemos entonces la multiplicidad de habilidades profesionales, porque se encarga de un trabajo de talla, pinturas sobre tabla y cartones para vidrieras, a lo que añadirá luego pinturas murales y miniaturas sobre pergamino. Algo común entre los artistas del gótico.

Los datos que se han espigado aquí y allá indican esas actividades que hoy no valoramos, pero que eran comunes en un mundo donde el artista no lo era y se le consideraba un mero artesano. Así hace un pendón en 1454, cinco años más tarde limpia el trono de la Virgen, en 1460 se le da oro para dorar la corona de un rey que ponen en una torre, dora también una figura de León, etc.<sup>14</sup>

Junto a estos datos menores y significativos, otros de mayor entidad. En 1445 Nicolás Florentino se encargaba de cubrir el cuarto de

8. Suero de Quiñones pertenecía a la principal nobleza leonesa. Fernán Pérez de Guzmán habla entre otros de Pedro Suárez de Quiñones que fue el tío de Diego, que heredó todo de él y fue padre de Suero de Quiñones (F. PÉREZ DE GUZMÁN, *Generaciones y semblanzas*, Buenos Aires, 1947, pp. 52-53).

9. Al menos esto supone Amancio Lavandeira en su edición del texto (P. RODRÍGUEZ DE LENA, *El Passo honroso de Suero de Quiñones*, A. LAVANDEIRA (ed.), Madrid, 1977).

10. Madrid, 1874, p. 79.

11. RODRÍGUEZ DE LENA, *El Passo honroso*, cap. XV, p. 102.

12. *Ibid.*, cap. XVI, p. 104.

13. Por aquí iba la idea que me proponía Alejandro Valderas, a quien agradezco la sugerencia, y que no ha quedado expresa en un texto publicado.

14. Publicado en diversos estudios y recogido todo en F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Maestre Nicolás Francés (Artes y Artistas)*, Madrid, 1964, pp. 12-13.

esfera del ábside mayor de la catedral de Salamanca que se había llenado con el retablo de su hermano Dello Delli. La emulación ha sido motivo suficiente para determinados encargos artísticos a lo largo de los siglos y lo encontramos en el siglo XV hispano como explicación posible en más de una ocasión. Todo hace pensar que la realización del retablo mayor de la catedral de León determinó en el cabildo de Salamanca el deseo de encargar otro asimismo monumental que resistiera la comparación. Luego, llegó Nicolás, el hermano florentino del pintor, y completó las obras con un monumental Juicio Final. Poco había transcurrido (1452) cuando a Nicolás Francés se le dice que cubra el muro interno de la fachada de los pies con un gran mural dedicado a ese tema. Al tiempo se le ordena que haga el viaje a Salamanca para ver el Juicio y tenerlo en cuenta<sup>15</sup>.

No quiere decir que debía copiarlo. De hecho disponía de una superficie plana y de forma rectangular, muy diferente a la salmantina. Además el lugar donde debía pintar era el que tradicionalmente se había reservado al Juicio Final, al menos desde los siglos románicos y aún seguramente antes, en Oriente y en Occidente. La obra sería una de las más ambiciosas llevadas a cabo por el artista, que consumió años en su realización, pagándole a cuenta aún en 1459 algo de lo que se le debía. Canónigos más pacatos que los que hicieron el encargo consideraron más tarde que ciertos desnudos eran demasiado francos, lo que condujo a la destrucción del fresco.

¿Podemos hacernos una idea de cómo era? Desde luego debía distanciarse bastante de la obra de Nicolás Florentino en Salamanca. Si se busca entre pinturas posteriores que la hayan tomado como modelo, nos viene a la memoria una tabla procedente de Valderas (fig. 1) que custodia el Museo Diocesano de León, más que la gran portada de los pies del siglo XIII, que hubiera podido servir de punto de partida de Nicolás Francés. Sin duda en la obra del XV son numerosos los condenados desnudos que son tragados por la boca gigantesca del Leviatán demoníaco, entre los cuales se encuentran alguna mujer y varios tonsura-



Figura 1. Juicio final, tabla procedente de Valderas. Museo Catedralicio-Diocesano de León.

dos. Existe una irregularidad compositiva que ayuda a distinguir otra iconográfica. Lo común es que a los lados de Cristo juez se dispongan las figuras de la Virgen y San Juan como intercesores, como se ve en la portada escultórica. Aquí sólo está María, a la que se concede un mayor protagonismo del normal. Tampoco deja de destacar la abundancia de verde utilizado en pintar los diablos. Era color caro, inestable y escaso, pero en ocasiones se pidió que con él se hiciera esto, como en el retablo de San Antonio abad para la cofradía dedicada a este santo en 1410 de Lluís Borrassà en Santa María de Manresa<sup>16</sup>. Es claro que no existe ninguna prueba ni evidencia de que la tabla de Valderas reflejara el desaparecido mural de Nicolás Francés, aunque no sea inverosímil.

Asimismo de fechas tardías es la empresa más ambiciosa que aceptó a lo largo de su vida. En 1451 se le dice que pinte el claustro. Se trataba

15. Sostiene la idea de emulación SÁNCHEZ CANTÓN, *Ibid.*, p. 28, algo que comparto.

16. J. YARZA, "Il Colore del diavolo. Aspetti del colore nella pittura gotica catalana", en *Il colore nel medioevo. Arte. Simbolo. Técnica*, (Atti delle Giornate di Studi, Lucca, maggio 1996), Lucca, 1998, pp. 93-115. El contrato en J. M. MADURELL, "El pintor Lluís Borrassà. Su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras", en *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, VIII - nº 166 (1950), pp. 185 y ss.

de cubrir los muros del fondo de todas las pandas con grandes escenas. Quizás por el trabajo de estos espacios comenzó muy tarde y se le siguen librando pagos en 1461, sin que llegara hasta su muerte a darle fin. Muy lastimados, como veremos, han llegado a nosotros.

En 1461 se gira una visita a su vivienda que, comprobamos, es la misma de 1435. Sabemos que entonces debía haber muerto su primera mujer y estaba casado con Urraca González<sup>17</sup>. El visitador tiene como misión constatar el estado en que se encuentra la casa, de manera que con frecuencia menciona habitaciones sin decir para que uso se destinan. Se ve que es grande, tiene dos plantas principales y ha sido muy mejorada respecto a lo recibido por el mismo pintor que debía responsabilizarse de los trabajos personalmente y con la ayuda de algunos de sus oficiales. Muestra una casa amplia, con determinados elementos como establo, horno, pozo, panera, etc., que facilitan una cierta autonomía e indican, no obstante, que siendo el artista más destacado residente entonces en León no pasaba de disponer de un hogar propio de un artesano distinguido.

En 1468 muere. Si se le encarga antes de 1434 el retablo mayor de la catedral o poco después, indica que por entonces debía venir precedido de un cierto prestigio, por tanto que el principio de su actividad había que situarlo al menos en 1430, lo que indica casi cuarenta años de actividad profesional. Larga carrera, pero que se repite en otros artistas de la época. El 14 de diciembre de 1469 su viuda es reclamada por el provisor por una causa que no conocemos. Es el último documento en que se le menciona y, como siempre, como Maestre Nicolás.

¿Cuál es su trabajo más antiguo? Si acudimos a la documentación todo apunta al retablo mayor

de la catedral leonesa, pero desde la perspectiva del estilo parece anterior el retablo mixto de Tordesillas. De allí tan solo sabemos que en 1430 trabaja un arquitecto de nombre Guillem de Rouen, muerto en 1431, y que la capilla se concluye en 1435. El pequeño retablo con las puertas abiertas presenta seis escenas de la Pasión en madera policromada así como ocho santos sobre altos pedestales. Pero las alas están pintadas con dieciséis compartimentos y dos más menores como culminación. Ya Gómez Moreno las atribuyó a Maestro Nicolás<sup>18</sup>, aunque no se sabía bien quien era este pintor. Post lo aceptó<sup>19</sup>. Sánchez Cantón recoge la atribución que se ha dado como válida y la pone en cuestión<sup>20</sup>, señalando junto a las semejanzas las diferencias, algo que juzgo acertado, como la presencia de gigantescos nimbos que no se repetirán en ninguna de las obras posteriores del artista. Es difícil sustraerse a la idea de que detrás de ese arte delicado y elegante está el poderoso autor del retablo mayor de la catedral de León, aunque existan puntos de contacto, como el de ser ambos amigos de los detalles anecdóticos caso de los hombres que luchan o los perros que juegan junto a los severos evangelistas.

Otro detalle singular, hay más, es la presencia junto a uno de esos evangelistas de un pequeño personaje arrodillado, de espaldas al supuesto San Marcos y mirando hacia el Calvario central. Se ha sugerido que fuera el propio contador Saldaña, algo que resulta normal. Su mujer muere en 1433 y no figura<sup>21</sup>. ¿Sería indicio suficiente para afirmar que el retablo es posterior a esa fecha?

Tampoco ha dejado de plantear problemas la parte escultórica. Bertaux la consideraba flamenca y la situaba cerca de los retablos de Jacques Baerze para la cartuja de Champmol<sup>22</sup>, pero un especialista como Didier<sup>23</sup> ni aún la menciona en

17. Lo transcribe, DÍAZ JIMÉNEZ, "Nuevos documentos para la biografía del pintor Nicolás Florentino", pp. 32-33.

18. M. GÓMEZ MORENO, "Joosken de Utrecht, arquitecto y escultor?", *Boletín Sociedad Castellana de Excursiones*, V (1911), p. 65.

19. Ch. R. POST, *A history of spanish painting*, III (1930), pp. 261-293.

20. SÁNCHEZ CANTÓN, *Maestre Nicolás Francés*, p. 21.

21. En un trabajo que supera lo exigible en esta clase de publicaciones de ámbito muy general A. FRANCO MATA, "Pintura medieval o el genio de Nicolás Francés", en *La catedral de León. Mil años de historia*, León, 2002, p. 153, sufre un *lapsus calami* y supone que quien fallece en 1433 es el mismo contador y no su primera mujer. De hecho sobrevivió al condestable Alvaro de Luna y al mismo rey Juan I (1454).

22. E. BERTAUX, "La peinture du XV<sup>e</sup>me siècle en Espagne jusqu'au temps des Rois Catholiques", en *Histoire de l'Art*, A. MICHEL (dir.), III, 2<sup>a</sup> parte, Paris, 1908, p. 771.

23. R. DIDIER, "L'Art Hispano-Flamand. Reflexions critiques. Considerations concernant des sculpture espagnoles et brabançonnes", en *Actas del Congreso Internacional sobre Gil Siloe y la Escultura de su época* (Burgos, 1999), Burgos, 2001, pp. 113-144.

su análisis de la escultura castellana del siglo XV en relación con la flamenca. J. Ara es quien ha estudiado con mayor detenimiento el conjunto y el retablo. Desde luego, aunque haya tres grupos de esculturas monumentales considera que ninguna tiene que ver con el retablo y señala su influencia borgoñona<sup>24</sup>. En su estudio sobre el retablo mixto desecha la relación con Baerze, salvo en el hecho de que el conjunto se constituya por pequeños grupos independientes en ambos casos y no se pronuncia con claridad sobre la autoría de la escultura, en la que ni aún rechaza de plano la hipótesis de que podría haber intervenido el propio Nicolás Francés<sup>25</sup>. Por fin, M. J. Gómez Bárcena, sin precisar más, apunta a que se trata de una importación<sup>26</sup>. Personalmente, también me he decantado por la idea de que tras la obra hay un escultor nórdico<sup>27</sup>. En consecuencia, que el análisis de la escultura en poco ayuda a la de la dudosa pintura.

Volviendo a ella es posible encontrar determinados estilemas que proceden del norte de Francia, de la miniatura parisina. El modo de representar a los evangelistas e incluso el disponer a algunos de ellos casi de espaldas a un espectador actual proviene de esa miniatura. Asimismo proviene de París el tipo de Virgen con velo, inclinada de manera que toda la figura se inscriba en un arco. Se ve aquí en el encantador y característico momento en el Niño juega con los ángeles guardado por su madre todos en un "hortus conclusus". Es la misma que encontraremos en el Nacimiento de un Cantoral de San Isidoro de León convincentemente atribuido al maestro. Aunque es cierto que Nicolás apenas volverá a usar estos nimbos de gran tamaño, no debe olvidarse que también resultan muy materiales los que hace el Maestro de Boucicaut en la obra que le da nombre.

En definitiva, que en estos momentos mi opinión no apoyada en argumentos sólidos o definitivos, es que la obra fue encargada por el

Contador Saldaña después de 1433 en que muere su primera mujer y antes de que vuelva a contraer matrimonio. Su autor fue un Nicolás Francés recién llegado de la región parisina quien, como muchos contemporáneos, abandonó la capital francesa a raíz de su ocupación por los ejércitos ingleses y el nombramiento de Juan de Lancaster, duque de Bedford, como regente de Francia (1422). Otros se quedaron y precisamente uno de ellos fue el Maestro de las Horas Bedford<sup>28</sup> supuesto Haincelin de Hagenau<sup>29</sup> contratado por el inglés al año siguiente, cuando casa con Ana de Borgoña. Los contactos entre los Países Bajos y Castilla, sobre todo vía Burgos y manifiesto asimismo en Valladolid, Palencia o Medina del Campo, debió ser el modo en que Nicolás vino aquí y se le contrató con otro artista nórdico para llevar a cabo el retablo.

#### EL RETABLO MAYOR DE LA CATEDRAL DE LEÓN.

Si propongo que la obra brevemente comentada es posterior a 1433 y es la más antigua de todas las que conservamos del pintor de Francia, es que no dejo de considerar la hipótesis de fijar la fecha del retablo mayor de la catedral de León con posterioridad a 1434. Entiendo que es trabajo más maduro y monumental que el de Tordesillas, por tanto podría haberse realizado en los últimos años de la cuarta década del siglo XV, próximo a 1440<sup>30</sup>. Esto proporcionaría una explicación al hecho de que falten documentos que lo mencionen entre 1435 y 1445. En parte estaría ocupado en el retablo.

Conocemos datos de la historia del mismo a partir del momento en que se colocó en el altar<sup>31</sup>. Es evidente que tenía una calle central principal y dos laterales a cada lado. En cada una de ellas se encontraban cuatro tablas que contaban la historia de la Virgen, a la izquierda próxima a la central; la de San Froilán, en el lado contrario, mien-

24. C.-J. ARA GIL, *Escultura gótica en Valladolid y su provincia*, Valladolid, 1977, pp. 194-205.

25. *Ibid.*, pp. 205-209.

26. M. J. GÓMEZ BÁRCENA, *Retablos flamencos en España*, Madrid, 1992.

27. J. YARZA LUACES, "Un perfil de Nicolás Francés", en *Restauración de las pinturas murales del claustro de la Catedral de León*, s.l., 1997, p. 13.

28. J. BACKHOUSE, *The Bedford Hours*, Londres, 1990.

29. A. CHÂTELET, *L'Age d'Or du manuscrit à peintures en France au temps de Charles VI et les Heures du Maréchal Boucicaut*, París, 2000, pp. 104-105 y 166; I. VILLELA-PETTIT, *Le Bréviaire de Châteauroux*, París, 2003, pp.39-46.

30. Con ello me desdigo de otras ocasiones en que he venido aceptando la fecha anterior a 1434.

31. F. ÁLVAREZ, "La Pulchra leonina y su retablo de la Capilla Mayor", *Archivos leoneses*, 6 (1952), pp. 95-109.

tras en los extremos se desarrollaba el ciclo de San Alvito (izquierda) y de Santiago el Mayor (a la derecha). En 1589 se decidió prescindir de las dos tablas más bajas en los extremos del retablo, correspondientes a Alvito y Santiago. Pero pronto los cambios de gusto hicieron que comenzara a discutirse la posibilidad de sustituir el retablo por otro acomodado a los nuevos tiempos. Existe abundante documentación acerca de las vicisitudes y propuestas que por fin cristalizaron en el siglo XVIII al deshacer el conjunto y pedir a Narciso Tomé que proyectara uno nuevo y barroco<sup>32</sup> que culminará en 1745. Las pinturas se dispersaron por distintos lugares de la iglesia y se cedieron a parroquias del entorno pobres o de escasos recursos como Trobajo del Camino y Aldea de la Valdoncina. No duró tanto el retablo nuevo como se hubiera podido suponer, porque no encajaba ahora (fines del siglo XIX) con el deseo de recuperar el edificio gótico a partir de la restauración que en lo que afecta al retablo se lleva hasta 1903, cuando se hace uno ficticio en el que se incluyen las cinco tablas grandes, únicas que se recuperan de las dieciocho originales. Las entrecalles poseían un protagonismo notable y la ocupaban numerosas tablillas (por exageración se habla de 400) con figuras de santos, de las que se han recuperado unas veinte en total.

El montaje que se hizo no satisfizo a nadie, porque era caprichoso y añadió a las tablas de Nicolás Francés varias procedentes de un retablo conservado en Palanquinos que da nombre a otro maestro (o a varios) al que luego he de referirme. Es el que se mantiene ahora.

Tenemos la fortuna de poseer un dibujo realizado poco antes del desmontaje del retablo para que lo sustituyera el de Narciso Tomé. Se trata del documento 1.081 de la catedral cuyo texto publicó Sánchez Cantón<sup>33</sup>, que ha utilizado Angela Franco para tratar de realizar una reconstrucción aproximada de lo que pudo ser el retablo<sup>34</sup>. A partir de aquí se deben hacer algunas correcciones a lo propuesto.

No hay duda de que era una fábrica gigantesca de notable anchura, con cinco calles y cuatro

pisos. Las calles se dedicaban a los santos mencionados. Es normal el mayor protagonismo de María dado que bajo su advocación se encuentra la catedral. Pero se ha tratado de reconstruir el retablo haciendo todas las tablas iguales, aunque la realidad parece desdecirlo. En efecto, la Presentación de la Virgen en el templo y la Vida de ermitaño de Froilán en el desierto son mayores que las restantes. Incluso hay que decir que la escena de la vida de Santiago es más pequeña que las otras dos. Alguien podría pensar que se recortaron para hacer un uso nuevo de ellas. Para que esto sucediera, tenían que ser nuevas todas las arquerías de arcos conopiales ciegos, porque son siempre cuatro y se acomodan a las dimensiones actuales de cada tabla. Aún así, debería notarse que algo quedaba cortado en las escenas menores y no es así. Cabría la posibilidad de que las alas extremas (San Alvito y Santiago) fueran de menor tamaño, de arriba abajo, por tanto, el retablo menos homogéneo. Sin embargo es más difícil entender y colocar las escenas medianas (Visita del rey Alfonso a Froilán y Consagración de Froilán como obispo de León). En todo caso es necesario encontrar una explicación a estas diferencias, como podría ser que las tablas de la parte baja fueran mayores que las de las zonas altas.

Propone la autora, simplemente porque es lo normal, que también este retablo debía culminar con una Crucifixión. Es raro que alguien tan cuidadoso a la hora de describirlo todo pudiera olvidarse de la presencia de una y menos aún tan compleja como la que plantea, por lo que entiendo que se debe desechar esa propuesta.

Interpreta la frase descriptiva: "Dividen estos cuerpos seis como columnas y todas están llenas de figuras de santos a tres fazes cada una" como si se tratara de seis entrecalles cubiertas de santos, de manera que en cada una hubiera tres figuras, lo que sumaría un total de 72 santos (número claramente inferior a los cuatrocientos que propone el autor del texto, pero asimismo inferior a las 200 propuestas por Sánchez Cantón que parece aceptar). Pero esto sería lo de menos. Lo que es claro es que no estaban en modo algu-

32. Desde 1733 se había comenzado a pensar sobre ello. Ver, *Ibid.*, pp. 101 y ss.

33. SÁNCHEZ CANTÓN, "Maestre Nicolás Francés, pintor", pp. 60-64, lo transcribe íntegro, aunque no hace lo propio con el dibujo. Agradezco a Gerardo Boto que me haya proporcionado una fotocopia del dibujo del XVIII.

34. FRANCO MATA, "Pintura medieval o el genio de Nicolás Francés", pp. 154 y ss.

no dispuestas como las dibuja Franco porque todas ellas son menores de altura que las escenas grandes y las hace iguales. Es indudable que han llegado hasta hoy en un estado deplorable, pero lo cierto es que no todas miden la misma altura, aunque es evidente que faltan parte de arriba y abajo, pero, lo más curioso es que tampoco coincide su anchura, por tanto bien serían todas de la misma en origen, bien habría una central más ancha que las laterales.

Lo demás que plantea, como un gran bancal, no se puede excluir por completo, pero no hay una sola razón para proponerla, teniendo en cuenta la descripción del siglo XVIII; menos aún que se dedicaran a los temas que sugiere, aunque no dejamos de saber que en los retablos suele existir un bancal.

De Alvito y Froilán hay que destacar que ambos fueron obispos de León y sus cuerpos se supone que descansaban en la catedral, siendo en ella trasladados a la zona del presbiterio. Siempre esto ha sido motivo de prestigio de una sede, que algunos de sus obispos sean santos, pero en especial a partir del siglo XIII. Incluso se llega a dedicar una portada o parte de ella a esos santos obispos. En León, aunque en extremo lastimada y aún perdida, esta portada es una de las que se encuentran en el lado sur y el titular es San Froilán. En Burgos, una mala lectura ha llevado a identificar al santo obispo del Sarmental, también portada sur, con Mauricio, titular de la diócesis y responsable del inicio de las obras, pero del que no consta que haya recibido culto en la catedral y menos aún que fuera considerado santo, ni por la diócesis, ni por Roma. Se trata de un obispo santo que hasta ahora no ha sido identificado<sup>35</sup>. Los motivos de la presencia de estas portadas con obispos no son tan sólo devocionales, sino que pueden tener un contenido político religioso, como sucede en la catedral de Reims<sup>36</sup>.

En León la importancia de Froilán se pone de manifiesto enseguida. Es obispo entre 900 y 905.



Figura 2. Nicolás Francés. San Froilán retirado como ermitaño. Retablo mayor. Catedral de León.

En 920 se copia en la Biblia de Juan y Vimara la primera vida que se ocupa de él, considerándolo santo<sup>37</sup>. Sólo hacía quince años que había fallecido. Las fechas en las que gobernó la sede (900-905) son interesantes igual que la persona con la que tuvo relación cordial (Alfonso III el Magno), aunque en cierta medida casi le obligó a aceptarla porque se resistía a ello incluso de forma extravagante y ofensiva. Estamos en un momento importante para León que aún no es la capital del reino, algo que conseguirá con el hijo de Alfonso, Ordoño. En contraste con la Vida de Juan diácono de 920, en el antes mencionado Antifonario de León, que, a mi juicio, debe haberse copiado hacia el año mil o muy poco antes, aún no figura. Sin embargo ya lo menciona el obispo Pelayo en torno a fines del siglo XI<sup>38</sup>.

Se conservan tres de las cuatro escenas que en origen se le dedicaron. Aunque Franco sitúa el inicio de la historia abajo, la descripción dice que había que empezar por arriba. El futuro santo, de origen lucense se retira a la soledad a hacer vida de ermitaño alcanzando un alto nivel en la vida contemplativa (fig. 2). Pero llega un momento en que siente deseos de bajar a lugares habitados y predicar a los cristianos. Pero se impone a sí mismo la disciplina de introducir en la boca carbones encendidos en juicio de Dios propio. Si se quema, será señal de que debe continuar su vida de penitencia, pero, si no le sucede nada, debe

35. Lo he manifestado así con claridad al menos desde J. YARZA LUACES, *La Edad Media* (Historia del arte hispánico, II), Madrid, 1980, p. 232, aunque aún algunos siguen identificándolo a mi juicio erróneamente.

36. W. H. HINKLE, *The portal of the saints of Reims cathedral. A study in Medieval Iconography*, College Art Association of America, 1965.

37. M. RISCO, *España Sagrada, XXXIV León*, Madrid, 1786, p. 165. Transcribe luego la citada Vida (*Vita Sancti Froilani episcopi legionensis*) en Apéndice VII, pp. 422-425.

38. F. J. FERNÁNDEZ CATÓN, "Froilano", en *Biblioteca sanctorum*, Roma, 1991 (nueva edición), V, cols. 1283-1285. Parece que los restos se trasladaron a diversos lugares y hacia 1181 estaban en Moreruela, de donde la mitad se llevó a León.



Figura 3. Nicolás Francés. San Froilán visitado en Veseo por Alfonso III. Retablo mayor. Catedral de León.

hacer lo que desea. Por supuesto ocurre lo segundo. El artista ha tenido que crear un escenario nuevo, porque seguramente no disponía de modelo para utilizarlo. Concibe un bosque tupido y nada luminoso en el que se le ve a él y a otro ermitaño de espaldas. A sus pies los tizones encendidos de los que ha tomado uno y lo introduce en la boca. El modo de representar el espacio exterior de manera que se van creando planos con un montículo y con figuras que quedan solapadas tras ellos lo utiliza con grandes resultados el Maestro de Horas Boucicaut. Por otra parte, el santo que se ve en otro momento inmediato, lleva un nimbo grande, como en Tordesillas.

La historia cuenta que siguió en el monte y una noche tuvo una visión de luz de donde surgían dos palomas una blanca y otra color fuego que se acercaban a él y penetraban en su boca. Una le produjo un ardor extraordinario y la otra tenía un sabor dulcísimo. No tuvo duda y se dedicó a la predicación. Este segundo momento se encuentra en la zona derecha de la misma tabla. Como referencia en esta zona al fondo se ve una ciudad. Destacan las figuras monumentales, con las que llega más allá que los que considero sus maestros.

La siguiente escena de la predicación se ha perdido, pero conservamos la siguiente. Su historia se hace más compleja (fig. 3). Después de visitar diversos lugares y hacer sermones a sus gentes decide volver a la vida del desierto, donde se le une Atilano que le acompañará hasta el final como discípulo. Todos acuden a escucharle y le piden que descienda a Veseo donde edifica un

monasterio que llega a tener trescientos monjes, número a todas luces inimaginable. Alfonso III quiere conocer el prodigio y envía emisarios que hacen que viaje hasta Oviedo donde el monarca queda asombrado de la santidad del monje y le ayuda económicamente a hacer nuevas fundaciones, entre ellas las de Tábara y un lugar que algunos identificaban con Moreruela.

Entonces vaca la sede leonesa y todos piden que la cubra. Se opone con insistencia. El texto de Juan diácono nos sorprende con una frase: "Constrictus atque catenatus procacioribus verbis insultans regem, et filios habere se incusabat, et falsum monachum se esse asserebat"<sup>39</sup>. Es sorprendente verlo diciendo palabras indecentes, insultando al rey y llamándose a sí mismo falso monje.

La tabla que cuenta parte de lo dicho vuelve a ser una invención del artista y su lectura total no es fácil. La construcción del fondo, una gran iglesia gótica, con pórtico y dependencias monacales es el monasterio fundado en Veseo. Al pórtico se asoman dos frailes negros, uno de mayor tamaño que el otro. Deben ser Froilán, el mayor, y Atilano. Para indicar la importancia del lugar el artista no ha encontrado mejor procedimiento que incluir dentro del pórtico un juglar que hace sonar una flauta dulce y un tambor, así como a dos mujeres fuera. Acaba de llegar un jinete. En el lado contrario asistimos al encuentro de Alfonso III con el futuro santo. El monje no ha acudido a Oviedo sino que el rey y algunos de sus hombres se ha trasladado al monasterio. Se dan la mano.

Lo que causa sorpresa son los dos enanos de primer término. El ha abierto sus ropas y muestra los genitales desnudos, mientras ella se acerca con las manos extendidas dispuesta a apoderarse del sexo. Por un lado, se creería que es uno más de los elementos anecdóticos que tanto gusta introducir en sus obras Nicolás Francés, pero la imagen resulta excesiva como mero entretenimiento. Recordamos, sin embargo que cuando a Froilán se le propone que acepte la sede episcopal de León reacciona con una violencia increíble, entre otras cosas "procacioribus verbis". Esto se traduce, bien como "con palabras insultantes", bien como "con palabras lascivas". Utilizando la

39. *Vita sancti Froylani episcopi*, p. 424.

40. M. GÓMEZ RASCÓN, *La catedral de León. Cristal y fe*, León, 1991.

segunda acepción la imagen procaz es como una nota a pie de página de glosa de lo que él dice.

No le valen subterfugios a Froilán. Es elegido obispo de León, lo mismo que Atilano lo es de Zamora conquistada no hacía mucho. Ningún texto dice más, pero al artista se le obliga a concebir una escena de gran aparato que refleja tanto lo que un Pontifical debía explicar, como la necesidad de convertir el acto en una fiesta a la que asisten muchos laicos (fig. 4). Ofician tres obispos que sientan en un trono episcopal al futuro santo en una visión maiestática. Numerosos clérigos secundarios están presentes y participan, pero también lo hacen cantores en primer plano y diversos laicos situados en segundo término. Es la primera vez que el santo no va nimbado. El grupo de obispos y personas próximas contiene una serie de rostros severos de rasgos individualizados donde Nicolás Francés va más allá de lo que corresponde a un artista del internacional, como ya habían sugerido algunos de los miniaturistas parisinos, singularmente el Maestro de las Horas Boucicaut.

A la izquierda cuatro tablas, reducidas a tres a fines del siglo XVI, se dedicaron a Alvito, igualmente obispo de León en el siglo XI. Hace poco apareció en un viejo sillón tapizado una tabla con restos de pintura que convenientemente restaurada resultó ser de Nicolás Francés y Gómez Rascón sugirió que podría ser uno de los diáconos que figura en la comitiva que efectuó el traslado de los restos del santo desde Sevilla a León<sup>40</sup>. De ser acertada la atribución sería todo lo que queda de las cuatro tablas iniciales que se le dedicaron. Anteriormente monje de Samos, el obispo Alvito de tiempos del rey Fernando I destacó sobre todo por una misión que el propio rey le encomendó enviándolo a Sevilla para adquirir y trasladar las reliquias de Santa Justa. La tradición quiere que esto no fuera posible y que se consiguieran las de San Isidro que serán llevadas al santuario que desde entonces cambiaría su patronazgo inicial de San Juan y San Pelayo, por el del gran polígrafo del siglo VII. La leyenda que se recogía aludía a las circunstancias maravillosas que se decía que habían tenido lugar: Alvito tiene un sueño donde se le aparece Isidoro indicando

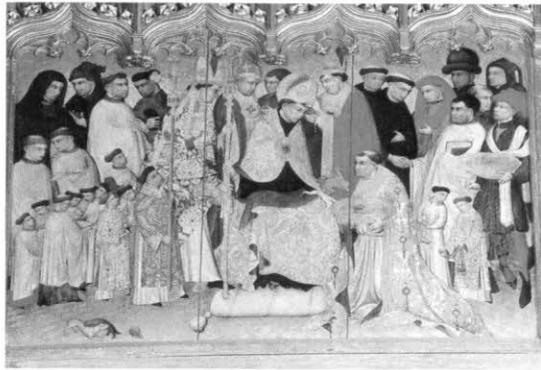


Figura 4. Nicolás Francés. Consagración episcopal de San Froilán. Retablo mayor. Catedral de León.

donde descansan sus restos. La misión fue encomendada por el rey Fernando I, de manera que de nuevo un santo obispo de la diócesis se vincula a la casa real a través de una de las figuras carismáticas de la monarquía leonesa.

A la Virgen se había dedicado el centro del retablo con una imagen de talla policromada que hoy se encuentra en los capuchinos de León que presidía todo el conjunto. Por encima existían otras dos más de las que la más alta se dedicaba a una Coronación de María en el cielo por su Hijo, acompañados de ángeles. Pero el lateral izquierdo no se diferenciaba en nada en cuanto a distribución de temas que el dedicado a Froilán.

Por desgracia no resta más que una gran tabla de las cuatro en las que se veía, la Presentación en el templo (única conservada), los Desposorios de María, la Anunciación con asuntos complementarios y la Dormición. Seguramente la más interesante iconográficamente era la Anunciación. Se dividía en tres partes por arcos. El de la derecha contenía la Anunciación propiamente dicha, pero en el arco de en medio estaba un José ocupado en trabajar mientras una ratonera contenía un ratón preso. Recuérdese el famoso Tríptico de Mérode (M. Cloisters, Nueva York) del maestro de Flémalle o Robert Campin, cuya tabla central está dedicada a la Anunciación mientras el lateral derecho lo llena San José trabajando en su taller en el que se ve entre otros objetos fabricados por el carpintero una ratonera a la que se ha buscado un significado simbólico<sup>41</sup>.

41. M. SCHAPIRO, "Muscipula diaboli, the symbolism of the Merode Altarpiece", *The Art Bulletin*, XXVII (1945), pp. 182-187 (hay traducción castellana).

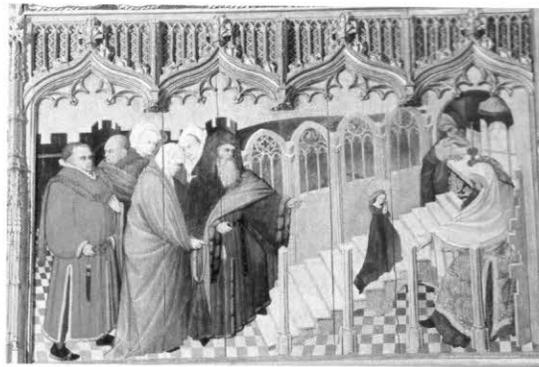


Figura 5. Nicolás Francés. Presentación de la Virgen. Retablo mayor. Catedral de León.

Es impresionante la tabla con la Presentación de la Virgen con todos los vicios y virtudes que marcan su manera de hacer (fig. 5). El grupo de Joaquín y Ana a la izquierda acompañado por cuatro personas más posee una monumentalidad que sobrepasa de nuevo lo que requiere el "internacional" aunque se apunta en el París del siglo XV no sólo con el Maestro de las Horas Boucicaut, sino por los hermanos Limbourg, más jóvenes que él. En contraste, el escenario queda relativamente reducido. La niña asciende los quince peldaños de la escalera que le conducen al templo que está sobre un montículo. Parece meditar, como quieren algunas tradiciones en cada peldaño sobre los 15 salmos graduales. Su nimbo es gigantesco. Le reciben no uno sino dos sacerdotes que flanquean el altar de los holocaustos.

Naturalmente, esta historia procede de las narraciones apócrifas, porque nada se cuenta en los Evangelios canónicos. Pero a esas alturas el material se había incorporado a otros textos que eran los que se usaban. En nuestro caso es la Leyenda Dorada de Jacopo da Varazze o de Vorágine<sup>42</sup> o cualquier *Flos sanctorum* en diversas lenguas romances que nace como traducción con variantes del texto del hagiógrafo. Es curioso el escenario creado. Las escaleras tienen un fondo arquitectónico de arquerías que se abren con complejas tracerías a un exterior verde donde se vislumbran diversos animales. La construcción perspectiva del suelo se concibe como si fueran composiciones independientes la zona de la derecha y la de la izquierda. El edificio o está en construcción o se ha cortado para que se vea el escenario donde se desarrolla la historia. Pero se trata

de una arquitectura inverosímil, dado que la totalidad de las arquerías está vista en diagonal hacia el fondo, mientras los soportes del primer término siguen la línea del primer plano, lo que haría imposible un abovedamiento lógico. Estas incongruencias son propias del pintor, mientras no suele caer en ellas el Maestro de las Horas Boucicaut, aunque no faltan en el Maestro de las Horas Bedford o el Maestro de Jean Mansel.

Del último ciclo sólo queda una tabla, que ya no estaba en el retablo cuando se dibuja el esquema que hemos utilizado. El protagonista es Santiago. Hay por tanto un cambio. Los santos de la diócesis elegidos eran Alvito, Froilán y Pelayo. La Virgen es natural que destacara por encima de todos, pero la cuestión es que se mantuvo a Froilán y Alvito, mientras se incorporó Santiago. Es una señal de la vitalidad que aún poseía el viejo camino de peregrinación y una manera de que la ciudad se vinculara a él.

Las historias elegidas a esas alturas podían leerse en cualquier *Flos Sanctorum*. Se comenzaba con el degollamiento del apóstol, para incluir luego una historia que sólo tenía razón de ser por la existencia del Camino. Los discípulos embarcan el cuerpo del apóstol que milagrosamente es llevado por ángeles hasta Galicia. Esto corresponde a las dos primeras tablas.

La tercera y la cuarta es la historia de la reina Lupa o Loba. Se le representaba probablemente en la tercera tabla. La cuarta se conserva (fig. 6). Los textos dicen que Lupa engaña a los dos discípulos de Santiago y los envía al monte Sacro

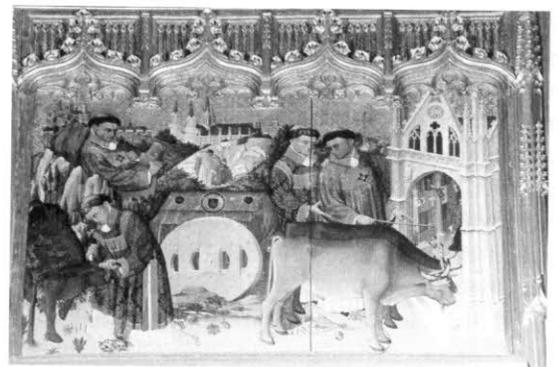


Figura 6. Nicolás Francés. Traslado del cuerpo de Santiago. Retablo mayor. Catedral de León.

42. S. DE LA VORÁGINE, *La leyenda dorada*, 2, Madrid, 1982, p. 569.

donde, les explica, pacen bueyes pacíficos que se dejarán uncir al carro que conducirá al cuerpo al lugar de enterramiento. No es así, son toros bravos. Pero los discípulos se acercan a ellos les toman por la testuz y uncen a dos de ellos al carro, mostrándose los animales de una total mansedumbre. Visten ropas de ceremonia, como si fueran diáconos y llevan tonsura. Así se encontraban en otras tablas. Pacíficos los bueyes pasan delante del palacio de Lupa que queda asombrada y se percata de la santidad del cuerpo, se convierte y dona su palacio a los diáconos para que lo utilicen como enterramiento. Es muy destacado el modo en que el artista tradujo todo en imágenes.

Como siempre, no prescinde de lo secundario, por eso vemos a un pastor y una pastora que contemplan con cara de asombro el cortejo de los bueyes dirigidos por los discípulos. El hace visera con la mano para verlo todo mejor. Quizás sea un gesto que se ve en otras ocasiones, pero es de destacar que tampoco falta en las Horas Boucicaud (f. 79v.)<sup>43</sup>.

Es posible que lo más interesante sucede a la derecha. Los diáconos se acercan a lo que debía ser el palacio de Lupa convertido en lugar de enterramiento del apóstol. El palacio se ha convertido en una gran iglesia gótica, la catedral de Santiago vista por un artista que seguramente no la había visitado y que tampoco vive un momento en que el deseo de "retratar" los edificios sea motivo de atención para los artistas. Lo que se refleja es el ambiente de una gran iglesia de entonces adornada con telas heráldicas que cuelgan, pero también es algo preciso, porque lo que encontramos en primer término es un peregrino vestido como corresponde al que va a Compos-

tela que deposita una limosna en una caja preparada para ella ante una imagen del apóstol investido a su vez, como es usual, de los atributos de peregrino. Es llamativa la actitud de la mano que parece exigir la limosna al peregrino. En la enjuta del gran arco de entrada se distingue a la grilla, como si se tratara de una escultura, la figura repetida de un Santiago peregrino. Se trata de una reiteración buscada seguramente. Otros detalles en apariencia anecdóticos tienen su significado, como el gesto del peregrino que arriba deposita una piedra junto a una Cruz<sup>44</sup>.

Las entrecalles tenían un desarrollo notable, como si existiera el deseo de que se hicieran figurar muchos santos y profetas. No son los cuatrocientos que se dice, ni aún los doscientos de que se habló más recientemente, pero no parece que su número bajase de los 72. Sin embargo, sólo quedan unos veinte. Esto quiere decir que pocas conclusiones son posibles. Por ejemplo, se dice en el documento 1081 que destacaba la presencia de los fundadores de las grandes órdenes monásticas, Francisco de Asís y Domingo de Guzmán<sup>45</sup> y ambos han desaparecido. Igualmente, se mencionan dos santos hispanos importantes en algunas regiones pero cuyo culto no tuvo mucha difusión. Son Domingo de Silos y Domingo de la Calzada<sup>46</sup>. Tampoco se conserva ninguno de los dos.

En otros casos podemos sospechar quien era alguno más de los que faltan. Por ejemplo, si en realidad es santa Cristeta la mujer que parece recibir la visita de un diablo monstruoso, debería tener a su lado a sus hermanos San Vicente y santa Sabina (fig. 7). Los tres figuran juntos en la tradición textual y en las imágenes, sobre todo en la monumental tumba de la iglesia de San Vicente de Avila<sup>47</sup>. En consecuencia creo impro-

43. CHÂTELET, *L'âge d'or du manuscrit*, pp. 294-295.

44. Sobre esto trata F. ESPAÑOL, "Ritual y liturgia en torno a los sepulcros santos medievales", en *Las imágenes de los santos entre los siglos XII al XVI*, I. BECEIRO (coord.), Madrid (en prensa).

45. Sobre la idea de contraponerlos y, al tiempo, emparejarlos, ver J. YARZA LUACES, "La imagen dominica en los siglos góticos", en *Las imágenes de los santos* (en prensa).

46. Será objeto del estudio de G. BOTO, "Santo Domingo de Silos: fortuna devocional e iconográfica (s. XI-XIV)", en *Els sants i el seu territori, Hagiografia peninsular en els segles medievals (1ª part)*, F. ESPAÑOL y F. FITÉ (coords.), La Seo de Urgel, (en prensa). Sobre santo Domingo de la Calzada ver las Actas del Simposio sobre *La cabecera de la catedral calceatense y el tardorrománico hispano* (Santo Domingo de la Calzada 1998), Santo Domingo de la Calzada, 2000. Singularmente se estudia el culto al santo y su sepulcro en F. ESPAÑOL, "Santo Domingo de la Calzada: el cuerpo santo y los escenarios de su culto", pp. 207-282.

47. M. VILA DA VILA, "La iconografía de San Vicente y sus hermanos en el arte medieval", en *Parentesco, familia y matrimonio en la historia de Galicia*, J. C. BERMEO BARRERA, (coord.), Santiago, 1988, pp. 255-268. Pese al título trabaja sobre todo el sepulcro de san Vicente y su valoración. No recoge el ejemplo de la catedral de León. Más recientemente, D. RICO, "A shrine in its setting: San Vicente de Avila", en *Decorations for the Holy Dead*, S. LAMIA y A. VALDEZ DEL ÁLAMO (eds.), Turnhout, 2002, pp. 57-76.



Figura 7. Nicolás Francés. Santa Cristeta. Retablo mayor. Catedral de León.

bable que tuviera como pareja a santa Cristina<sup>48</sup>. Lo que resulta difícil de entender es la presencia del diablo, salvo que se tratara de algo simbólico. Los textos que se refieren a los santos son pocos,

por tanto si en ellos no se justifican, no hay otros donde puedan aparecer escenas nuevas. La *passio* de los tres ha sido recogida primero por Ángel Fábrega<sup>49</sup>. Más recientemente se han reunido y traducido al castellano los textos del Pasionario Hispánico sobre aquellos santos de aquí, entre los que se encuentran los tres hermanos, y su pasión se fecha a fines del siglo VII. En uno de los enfrentamientos entre Vicente y su verdugo Daciano, el santo le increpa: "Obmutesce, diabole", enmudece, diablo. De este modo el que ataca a Cristeta sería el propio Daciano<sup>50</sup>. No se descarta la existencia de otra fuente que explicara satisfactoriamente la imagen. Es probable que en el retablo de León se hayan cuidado en especial los santos de la liturgia hispana, tanto aquellos propios como los que se incluyen desde tiempos muy antiguos en el mencionado Pasionario. Los cuerpos de los santos Vicente, Sabina y Cristeta se trasladaron a San Pedro de Arlanza, donde también poseyeron sepulcro monumental, pero además algunas reliquias muy destacadas se llevaron a una iglesia leonesa, de aquí que su culto hubo de tener alguna relevancia en la ciudad y ser uno de los motivos de que se les eligieran para ser representados en el retablo<sup>51</sup>.

En otro orden de cosas quedan indicios suficientes para proponer la existencia de un credo de los apóstoles doblado por los profetas<sup>52</sup>. De hecho Nicolás Francés pintó el Credo de los apóstoles en otras ocasiones, como en un bancal (Toledo, Museo de Santa Cruz) adquirido en Toledo en 1971 y restaurado recientemente<sup>53</sup>, que debe pertenecer a un período avanzado de su actividad<sup>54</sup>.

Todo apunta a que cada tabla de la entrecalle se dividía horizontalmente en dos partes y cada una la ocupaba un santo. Todavía hoy se ven

48. FRANCO MATA, "Pintura medieval o el genio de Nicolás Francés", p. 163.

49. FÁBREGA, *Pasionario Hispánico*, I, pp. 165-167; II, pp. 358-363.

50. P. RIESCO, *Pasionario hispánico (Introducción, edición crítica y traducción)*, Sevilla, 1995, pp. 216-217.

51. T. MORAL, "Vincenzo. Sabina e Cristeta", en *Biblioteca Sanctorum*, XII, Cols. 1187-1190.

52. Aunque conocido el tema en Francia desde hace tiempo, en lo hispano se llamó la atención por vez primera en F. ESPAÑOL, "Bartomeu de Robió (atribuible). Fragment de bancal de retaule", en ESPAÑOL y YARZA, (coords.), *Fons del Museu Frederic Marès. Catàleg d'escultura i pintura medievals*, Barcelona, 1991, n° 316, p. 339. Ampliado luego con numerosos ejemplos en F. ESPAÑOL, *El escultor Bartomeu Robio y Lleida. Eco de la plástica toscana en Catalunya*, Lleida, 1995, pp. 148-156. Para el ejemplo de Nicolás Francés, A. FRANCO MATA, "El 'Doble Credo' en el arte medieval hispánico", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional* XIII, 1-2 (1995), pp. 127 y ss.

53. *Ibid.*

54. J. YARZA LUACES, "Nicolás Francés, bancal del Credo de los apóstoles", en *El apostolado de Nicolás Francés*, Toledo, 1999, pp. 11-35.

Cipriano (arriba) y Timoteo (abajo); Tiburcio (arriba) y Urbano (abajo); Valeriano (arriba) y Bricio (abajo); Juan el limosnero (arriba) y Silvestre (abajo); Juan evangelista (arriba) y Judas Tadeo (abajo); Cristina (arriba) y Paulino (abajo). Es sugestiva la idea de que el orden obedeciera al del calendario litúrgico (Franco), pero no ocurre así. Por ejemplo, San Cipriano se celebra el 16 de septiembre y Timoteo el 24 de enero, por tauto Timoteo había de estar encima. Se podría suponer que el orden se establecía de abajo arriba. Pero tampoco funciona porque, por ejemplo, Tiburcio, que está encima, se celebra el 14 de abril, mientras Urbano el 25 de mayo, por tanto debía ir más abajo el segundo. El orden obedecería a otras razones. Y los santos se agruparían de acuerdo con diferentes motivaciones.

No estamos en condiciones de plantear el problema del número de santos y santas, dado que falta tanto, pero si sólo se tuviera en cuenta lo conservado como una muestra objetiva, estamos con dos santas enfrente a unos veinte santos, lo que indica aproximadamente un 90-91% de varones contra un 9% de mujeres.

De algunos santos resulta extraña su iconografía. Sería el caso de Juan el Limosnero, patriarca de Alejandría y contemporáneo de Heraclio (fig. 8). La *Vita* más antigua señala que era de familia acomodada, pero su fama de generosidad con los pobres proviene de la época en que se eligió patriarca de Alejandría. En Oriente se le representa sobre todo como tal, por ejemplo en el Menologio de Basilio II (Vaticano, Biblioteca Apostólica, Gr. 1613, p. 183)<sup>55</sup>, donde lleva las ropas sacerdotales y un libro en la mano. En fechas posteriores, cuando su culto llega a Occidente a fines del siglo XIII, las imágenes que se le dedican son semejantes, como la pintura muy tardía que realiza Tiziano en la iglesia bajo su advocación en Venecia<sup>56</sup>. La relativa fama que alcanzó en Occidente se debe a que Jacopo da Varazze incluyó su vida en la *Leyenda Dorada*<sup>57</sup>.

En la pintura de Nicolás Francés es un hombre rico o que viste con lujo, lleva el pelo cortado a



Figura 8. Nicolás Francés. San Juan Limosnero. Retablo mayor. Catedral de León.

la moda laica de principios del siglo XV y sostiene en una mano la bolsa con el dinero que emplea para dar limosna a los mendigos. Es de notar también que el pintor tiene interés y conocimientos para vestir y peinar a alguno de sus personajes como era propio de las modas parisina o borgoñona en los primeros veinte años del siglo XV.

Se repite la idea en otras ocasiones. Santos de escasa popularidad fueron Tiburcio y Valeriano. Parece que Valeriano fue esposo de Cecilia y su hermano se llamaba Tiburcio. La tradición dice

55. *Menologium graecorum jussu Basilii imperatoris*, Urbino, 1727, Pars prima, 13 de noviembre.

56. J. M. SAUGET, "Giovanni l'Elemosiniere", en *Biblioteca Sanctorum*, VI, cols. 750-757.

57. DE LA VORAGINE, *La leyenda dorada*, I, cap. XXVII, pp. 128-134.



Figura 9. Nicolás Francés. San Valeriano. Retablo mayor. Catedral de León.

que Cecilia no deseaba casarse con Valeriano, pero se le impuso el matrimonio. Sin embargo, ya casados consiguió convencer al joven para que mantuvieran la castidad y lo convirtió al cristia-

nismo, igual que a su hermano, Tiburcio. La persona que instruyó a ambos fue el obispo de Roma, Urbano, papa Urbano I. Luego, fueron llevados ante Almachius que intentó convencerles de que habían equivocado su camino, sin conseguirlo. Uno de sus hombres, Maximino, también confiesa su cristianismo. Se corta la cabeza a todos<sup>58</sup>. Nicolás Francés representa a ambos como nobles vestidos con elegancia, Tiburcio casi de espaldas, con sombrero de notable diseño y Valeriano (fig. 9) con el mismo corte de pelo que Juan el Limosnero y con espada, de nuevo como dos personajes de la nobleza nórdica. Ambos, por otra parte, forman parte de una tabla que comparten, Tiburcio con Urbano y Valeriano con Bricio.

Ambos hermanos se encuentran raramente representados. En algunos Martirologios, como el de Usuardo puede verse el momento en que son degollados. Por ejemplo, en el llamado Martirologio de Girona (Girona, Museo Diocesano) en fol. 39v., se distingue al prefecto haciendo justicia y los dos hermanos arrodillados. Visten de un modo genérico, con túnica y manto intemporales, por tanto en nada semejante a lo que piensa Maestro Nicolás<sup>59</sup>. En consecuencia resulta singular el aspecto con el que los inviste el Maestro Nicolás. Bajo Tiburcio, en la tabla doble, se encuentra el papa Urbano. No hay otra señal y se supone que se trata de Urbano I, por tanto aquel al que la tradición textual dice que acudieron sucesivamente Valeriano y Tiburcio.

El equivalente a Tiburcio y Valeriano sería en femenino, Santa Cristina. La historia y en particular la Leyenda Dorada dice que era de familia rica ("nobilissimis parentibus"), lo que justificaría la riqueza de las ropas que viste con brocados. Por no renegar de su cristianismo, después de una durísima discusión con su padre, en la que ella se confiesa hija del diablo porque, le dice "Tu es pater ipsius Sathane", este le impone los suplicios más atroces, hasta un punto de inverosimilitud que

58. Es de notar que una *Passio* de Valeriano, Tiburcio y Maximino, a los que se une a veces Cecilia, figura en el Pasionario Hispánico. Es un texto muy largo donde van surgiendo sucesivamente, Cecilia que pierde enseguida protagonismo, mientras lo gana su convertido esposo Valeriano que visita a Urbano. Luego entra Tiburcio, hermano de Valeriano, que sufre el mismo proceso. Hasta entonces ni se había mencionado a Almachius, el prefecto romano que desde que aparece es uno de los coprotagonistas, mientras de manera más episódica aparece Maximino (FÁBREGA, *Pasionario hispánico*, II, pp. 25-40). Es de notar que el autor no se refiere en el primer volumen apenas a esta *Passio*.

59. Ver ahora la edición facsimilar que se ha realizado con un volumen aparte de estudios en el que analizo aspectos hagiográficos generales (J. YARZA LUACES, "Esbozo de análisis iconográfico en el Martirologio de Usuardo", en *Martirologio de Usuardo*, Museu Diocesà de Girona, Museu d'Art, Barcelona, 1998, pp. 163-252).

roza lo grotesco<sup>60</sup>. Son tantos los diversos tormentos que le infieren que puede llevar múltiples atributos, como una rueda de molino, flechas, etc. Lo que no es normal es que sea portadora, como sucede aquí, de una larga lanza. En el mencionado Martirologio de Girona (f. 73) un verdugo le dispara flechas mientras el otro está preparado con unas tenazas para cortarle la lengua. Pero no viste con la riqueza con la que la vió Nicolás Francés.

No es posible que aquí hablemos en detalle de todas esas tablas que componían las entrecalles. Muy castigadas por motivos diversos, aun es patente la calidad de algunas, lo que indica que en ocasiones el mismo maestro se debió encargar de la realización. Figuras como la de San Tiburcio, visto de espaldas, tienen aún toda la elegancia del "internacional", pese a las fechas avanzadas, pero cabezas como la de San Silvestre (fig. 10) o San Eugenio, llegan más allá y enlazan con el realismo flamenco.

El desmontaje antiguo del retablo y la descuidada dispersión de sus tablas nos hace difícil la reconstrucción de lo que debió ser el original. Como he dicho en más de una ocasión resulta paradójico que sean maestros extranjeros que no conocían obras de esa clase, los que creen los retablos gigantes que van llenando los muros del presbiterio de las grandes catedrales a lo largo del siglo XV. El que hizo Dello Delli en Salamanca obedece a esas ideas de gigantismo que saltan por encima de las condiciones espaciales exigidas por la arquitectura anterior o modifican la luz que baña los interiores. En nuestro caso, y aún creyendo que el retablo no tuvo ático con Crucifixión, la altura debió ser considerable, si bien no impidió que la luz entrara por los vanos abiertos en la zona superior de los muros del presbiterio, pero en apariencia la anchura era aún mayor. Trae a la memoria esos retablos en forma de trípticos que cerrados son más altos que anchos, pero todo cambia cuando se despliegan las alas, como el mismo Políptico del Cordero de Gante, de Jan van Eyck, y aún más los alemanes. El asunto es que Nicolás Francés se acomodó a lo que le exigían sus clientes.

¿Quiénes fueron estos? Aceptando que en 1434 ya estaba terminado se indicaba que se había



Figura 10. Nicolás Francés. San Silvestre. Retablo mayor. Catedral de León.

hecho durante el mandato del gallego Alfonso de Cusanca o Cusanza que gobernó la sede entre 1424 y 1435. Venía de la sede orensana (1420-1424) donde ya había celebrado un sínodo (1422) del que no se conservan las actas. En León convocó otro en 1426, pero su intención es que se celebraran todos los años y que vinieran la tercera parte del clero a cada uno, de manera que cada tres años todos habrían pasado por León. Imponía penas severas para quien no cumpliera su plan. Por tanto pretendía una reforma y quería que los clérigos completaran su formación. Había también quejas de las intromisiones y abusos de los señores en cosas tocantes a la Iglesia. No dejaba de aludirse a las buenas costumbres y se prohibía a todos los clérigos que siguieran conviviendo con concubina, bajo penas graves<sup>61</sup>.

60. JACOPO DA VARAZZE, *Leyenda aurea*, G. P. MAGGIONI (ed.), Florencia, 1998, I, pp. 646-649.

61. *Synodicon Hispanum, III Astorga, León y Oviedo*, A. GARCÍA y GARCÍA (ed.), Madrid, 1984, pp. 302-313.



Figura 11. Nicolás Francés. Nacimiento. Cantoral. Real colegiata de San Isidoro de León.

Estas y otras acciones indican su interés por cuestiones que nada tienen que ver con proyectos artísticos, por lo que se dudaba de que estuviera detrás del encargo del retablo. Si ponemos en duda la fecha de ejecución del retablo esto nos llevaría a otro obispado. De ninguno de los inmediatos se pueden decir cosas distintas. Lo cierto es que programar o pagar esta fábrica tan conveniente era problema por lo común o con frecuencia del cabildo, quizás con la ayuda económica del obispo. Y tal vez esto fue lo que sucedió en esta ocasión. En realidad todo apunta aquí y en otros lugares a que tenían más responsabilidades los canónigos o el cabildo que el obispo en todo lo que afectaba la culto y las obras en la catedral<sup>62</sup>.

Aunque no existe documento que lo avale, a nadie queda duda de que un Nacimiento (fig. 11) que figura sobre un gran Cantoral de San Isidoro de León se debe a Nicolás Francés, reforzándose

la autoría por la presencia de una N en la que Gómez Moreno<sup>63</sup> supone que es una chimenea del portal de Belén, aunque considero que se trata de una torre que sobresale sobre la construcción al fondo. La figura de la Virgen se ve del mismo modo o invertida en varias obras de los círculos de Boucicaut y Bedford. Por ejemplo en las Horas Bedford (f. 65v)<sup>64</sup>. También en las Horas de Isabel de Bretaña (Lisboa, Museo Calouste Gulbenkian), algo más alejadas estilísticamente del grupo. Sobre todo en el Breviario de Salisbury encargado después de 1423 por el duque de Bedford (Paris, Bibliothèque National, Lat. 17.294) (fig.12). Aquí las figuras del Nacimiento aparecen invertidas, pero la semejanza de actitud se extiende a José. En general, el Maestro Boucicaut acostumbra a hacer unos portales en los que cuida mucho la perspectiva y que tienen una forma característica. Es en el Breviario de Bedford donde se representa uno de este tipo, pero de modo muy semejante se ve en el Cantoral de León. De nuevo los



Figura 12. Breviario de Salisbury del Duque de Bedford. Natividad. Después de 1423. Paris, Bibliothèque National, Lat. 17.294.

62. Sobre la organización de las diócesis de León, que incluyen a Palencia, ver SÁNCHEZ HERRERO, *Las diócesis del reino de León*, op. cit.

63. M. GÓMEZ MORENO, *Catálogo monumental de la provincia de León*, Madrid, 1925 (reimp. León, 1979), p. 205.

64. BACKHOUSE, *The Bedford Hours*, fig. 16, p. 26.

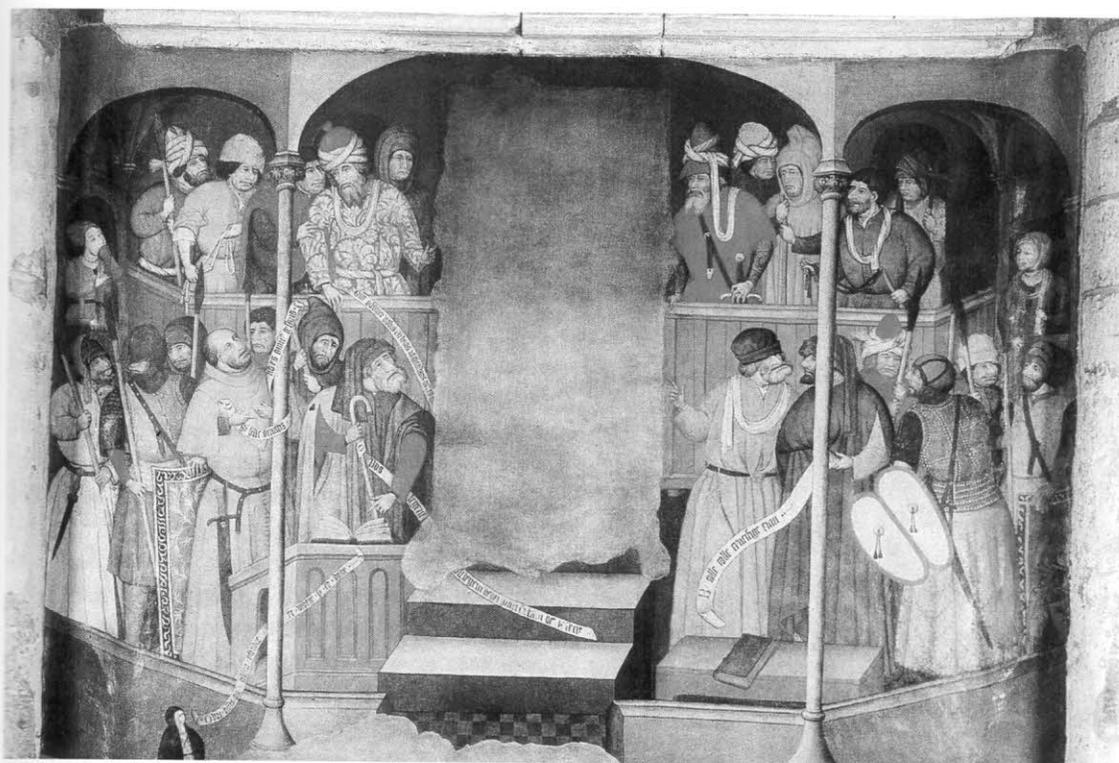


Figura 13. Nicolás Francés. *Ecce Homo*. Pintura mural del deambulatorio. Catedral de León.

pastores, en una y otra miniatura se hacen visera con la mano para distinguir al ángel anunciador<sup>65</sup>.

En definitiva que las semejanzas señaladas en el retablo, las particularidades en el vestir, la proximidad al ambiente de Haincelin de Hagenau, los detalles del Cantoral, etc., son suficientes indicios para que sepamos de donde vino y donde se formó Maestro Nicolás Francés. Recientemente se ha aceptado mi aproximación y se ha trabajado con la idea<sup>66</sup>.

#### EL ECCE HOMO DEL TRASALTAR

Aparte el desaparecido Juicio Final maestro Nicolás debió recibir diversos encargos para la catedral, aunque no haya restado ningún documento al respecto. Quizás nada tan importante,

como el mural que se fija sobre el cierre de intercolumnios entre altar mayor y girola, con un extraordinario *Ecce Homo* (fig. 13) del que falta el protagonista, desaparecido antiguamente y sustituido por un lienzo en el siglo XIX de escasa calidad, que recientemente se ha retirado. A pesar del vano que nadie ocupa persiste la impresión de que estamos ante una de las obras maestras del pintor y aún de la pintura castellano leonesa de entonces. Gómez Moreno la describió con cierto detalle considerando que le recordaba ciertas tapicerías francesas del siglo XV<sup>67</sup>, aunque no llegó a decidirse por autor alguno, algo razonable, porque aún la figura de maestro Nicolás seguía en nebulosa. Sin embargo, Sánchez Cantón se pronunció con rotundidad sobre la autoría, pese a que entonces se encontraba sucio y con el añadido mencionado<sup>68</sup>, al tiempo que la consideraba de su última época. También Franco

65. Algunas de estas semejanzas las planteé en YARZA, "Un perfil de Nicolás Francés", pp. 11-12 y 18; Id., "Nicolás Francés, el bancal del Credo", pp. 17-18.

66. Me refiero a FRANCO MATA, "Pintura medieval o el genio de Nicolás Francés", p. 152. Por motivos que desconozco ocultó mi nombre ("justifica la propuesta esgrimida recientemente en tal sentido") como autor de la idea, cuando cita a otros tantas veces como cree conveniente.

67. GÓMEZ MORENO, *Catálogo monumental*, p. 271.

68. SÁNCHEZ CANTÓN, *Maestre Nicolás Francés*, p. 29: "debe atribuírsele la pintura al temple en la girola", aunque no haya documento probativo.

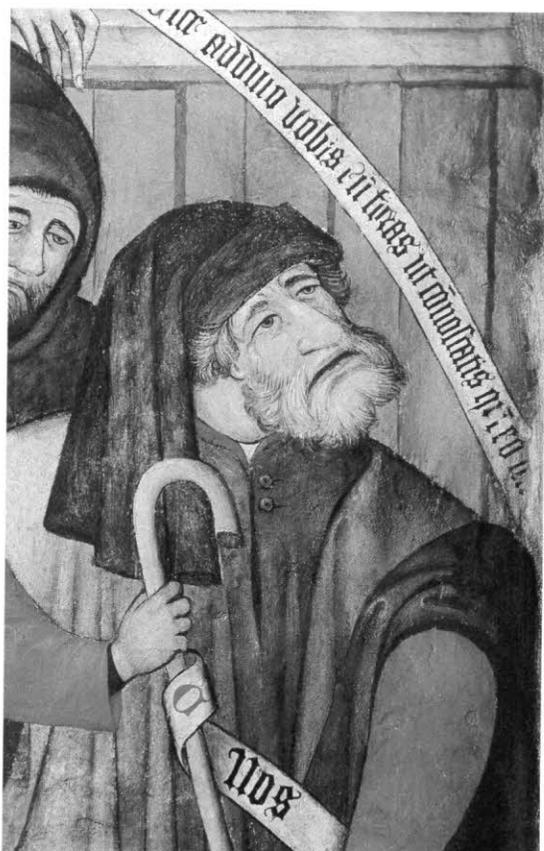


Figura 14. Nicolás Francés. Ecce Homo. Pintura mural del deambulatorio. Catedral de León. Detalle.

Mata acepta la autoría de maestro Nicolás en el estudio más extenso hasta ahora publicado con la transcripción de todos los textos<sup>69</sup>. A mi juicio tampoco ofrece la menor duda y se trata de uno de sus más grandes trabajos, tanto desde el punto de vista de la calidad como por el interés del mensaje iconográfico.

Ante todo es necesario decir que tal vez es la primera vez que este tema del Ecce Homo se encuentra en el arte español. Pese a que los evangelios lo definen, sin duda siempre se ha preferido alguno de los momentos anteriores, para pasar luego al asunto de Cristo camino del Calvario. Se citan algunos ejemplos muy sencillos y con pocos protagonistas propios de la miniatura ottoniana, como el Libro de Perícopes Codex Egberti de c. 980 (Tréveris, Stadtbibliothek, cod. 24, fol. 81v.) donde Pilatos toma de la mano a Jesús y lo muestra a un grupo de judíos. La fórmula debió

quedar consolidada, porque años después (1039-1043) se ve casi lo mismo, si bien un tercer personaje coloca sobre la cabeza de Jesús una monumental corona de espinas (Libro de Perícopes de Enrique III, Bremen staatsbibliothek, ms. b 21 fol. 53), pero permanecen seguramente con algún otro ejemplo aislados y sin continuidad<sup>70</sup>.

En realidad hay que dar un salto y situarnos en el siglo XV para que se vuelva al tema y desde entonces tome carta de naturaleza en el arte cristiano. Los casos aducidos proceden todos del norte y comienzan con una escena de pocos personajes que aún no presagian lo que vendrá más tarde. Me refiero al altar de la iglesia monástica de San Miguel de Lüneburg (Hannover, Niedersächsische Landesgalerie), c. 1418, que contiene varios paneles con la historia pormenorizada de la vida de Jesús, con un Ecce Homo no más complejo que los ottonianos. Diez años después (1429) en Bamberg en la iglesia franciscana (hoy en Bayerische Nationalmuseum) un retablo incluye la escena y se distingue ya dos peldaños más arriba a Pilatos y Jesús separados de los judíos<sup>71</sup>.

A partir de entonces los dos principales protagonistas personales se distancian en altura de los protagonistas corales y se crean grandes composiciones con numerosas personas. Nicolás Francés hubo de inventar la composición y para ello contaría, sin ninguna duda, con un mentor desconocido que le proporcionaría los textos que convierten el conjunto en una especie de mural parlante de enorme interés. La responsable última pasa casi desapercibida, pero es con seguridad la mujer con aspecto monjil o quizás viuda de edad avanzada a quien se distingue de pequeño tamaño abajo a la izquierda, en gesto de oración de cuya boca sale una larga cartela donde se lee: "O vos omnes qui transitis attendite et videte si est dolor..." que corresponde a las Lamentaciones de Jeremías (I, 12) y que se utiliza en la liturgia de Semana Santa, Jueves y Viernes. Se pone con frecuencia en el arte en relación con María y la Quinta Angustia, pero en otras ocasiones las palabras salen de la boca de quien ha hecho el encargo. Pueden tener un sentido devocional y se pretende con ello que el fiel que contemple el escenario tome concien-

69. FRANCO MATA, "Pintura medieval o el genio de Nicolás Francés", pp. 163-165.

70. G. SCHILLER, *Iconography of Christian art*, vol. 2, Londres, 1972, p. 74; L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien II Iconographie de la Bible, II. Nouveau testament*, Paris, 1957, pp. 459-460.

71. SCHILLER, *Iconography of Christian art*, vol. 2, p. 75.

cia del dolor de Cristo y de su propia responsabilidad como pecador, invitándole a que sufra con él. Además, puede figurar en ámbitos funerarios.

Aquí no se descarta esta última opción, pero no excluye que la persona que ha hecho el encargo sienta sobre sí el dolor del *Ecce Homo*. En modo alguno se puede identificar con nadie que no fuera la donante, aunque la rareza y la importancia del encargo sugieran otras identidades.

Todas las inscripciones provienen del evangelio de Juan. Por lo pronto, sólo falta en la parte central el *Ecce Homo*, Jesús, porque el hombre barbado que señala con su izquierda hacia donde debía estar es Pilatos. El letrero dice: "Ecce adduco vobis eum foras, ut cognoscatis..." (He aquí que lo saco fuera, para que sepáis que no hallo en él culpa alguna) que corresponde a Juan, XIX, 4<sup>72</sup> y se trata de la frase que Pilatos dice declarándolo inocente (fig. 14). Es normal que se tratara de él o de alguien que está cuando Jesús entra en el pretorio, porque el tema debe corresponder todo al tiempo en que está allí. Pilatos lleva un alharme, muestra de que los romanos aparecen como gentes exóticas, lejos de cualquier intento de recordar el mundo clásico. Viste una ropa de brocado muy rica y es una figura monumental y llena de dignidad. En realidad nadie viste como él.

Los judíos se identifican por los letreros. A la derecha, hay dos bien vestidos con nariz hebrea característica y tocados, también figuras excelentes y bien conservadas, con escasos rasgos caricaturescos. Dicen: "Tolle, tolle, crucifige eum" (Quita, quita, crucificalo) que viene de Juan, XIX, 15. Es la respuesta de los judíos a las propuestas de salvación sugeridas por Pilatos.

Los dos judíos serían doctores de la ley, porque tienen un libro ante ellos cerrado. Hay otros que lo tienen abierto y lo señalan. Están en un lugar casi simétrico respecto a los otros y exclaman: "Nos lege habemus, et secundum legem debet mori quia Filium Dei se fecit" (Juan XIX, 7). Este será el tema principal de las disputas entre cristianos y judíos medievales, porque como es natural los segundos se niegan a admitir a Cristo como Mesías e hijo de Dios. Para ellos había cometido un pecado horrendo declarándose tal, decían.

Por fin sobreviene el chantaje político, si salva el pretor a quien se dice rey va en contra de César: "Si hunc dimittis, non es amicus Cesaris" (Juan XIX, 12). Las inscripciones, en definitiva, no están elegidas al azar. En este último caso existe una cierta ambigüedad. El texto es claro que lo dicen los judíos. El personaje pintado tiene los rasgos hebreos, pero viste de modo diferente a los demás y lleva espada al cinto.

En general sabemos que el numeroso grupo debe estar compuesto de romanos y judíos. Se diría que los que van tocados con alharmes son romanos, igual que los soldados que portan armas, armaduras o escudos. Uno de estos escudos (a la izquierda) tiene un reborde con un motivo ornamental que es como una imitación de un ornamento musulmán, añadiéndose a lo otro para indicar de qué manera se hace la identificación. Sería interesante encontrar una explicación a esto.

Además, hay que tener en cuenta que a todos estos se deben añadir dos mujeres, situadas respectivamente a derecha y a izquierda. Cualquiera de las dos viste con cierta riqueza. ¿Sabemos quienes son o se trata sin más de dos mujeres? A mi juicio, una de ellas, quizás la de la derecha podría ser la esposa de Pilatos. Mateo explica que había tenido un sueño en relación a quien llama el justo (*justo illi*), por lo que pide a su marido que no se comprometa contra él (Mateo, XXVII, 19). En cuanto a la otra, podría tratarse de la mujer que reconoce a Pedro como discípulo de Jesús y que surge varias veces en los evangelios provocando las tres negaciones del apóstol.

Nicolás Francés ha creado una gran composición coral en la que no ha cometido ningún disparate de dimensiones contrastadas de diversos personajes entre sí o en relación con el espacio. Ha creado un pórtico, que se entiende que es el pretorio, a cuya parte superior se sube por una escalera central. Todas las figuras poseen una monumentalidad evidente, pero ha superado ese cierto estatismo que se encontraba en las figuras del retablo mayor de la catedral. Los rostros pertenecen a su repertorio y se asemejan a los apóstoles del banco del Credo de Toledo (Museo de Santa Cruz). Sólo la donante es de extrema pequeñez,

72. Sin embargo, FRANCO MATA, "Pintura medieval o el genio de Nicolás Francés", p. 164, entiende que se trata de Mateo XXVI, 61, cuando a todas luces se lee lo que he transcrito.

pero no se debe al pintor sino al modo en que se representaban en obras hispanas de entonces.

Todo esto es aún más excepcional si tenemos en cuenta que estamos en una época en que la mayor parte de la pintura mural hispana es de calidad inferior a la realizada sobre tabla, bien al contrario que en Italia<sup>73</sup>. También se pone de manifiesto el interés que para la iconografía tiene el puro texto bíblico<sup>74</sup>.

#### OTRAS OBRAS.

Pese a lo visto, hemos de reconocer que quizás apenas sabemos de lo que debieron ser sus obras de mayor empeño: el Juicio Final, destruido conscientemente, y el inmenso conjunto del claustro. Este último aún es parcialmente visible, debido entre otras cosas a su reciente restauración. Gómez Rascón ha debido hacer un esfuerzo notable simplemente para identificar las escenas, comenzando por las primeras, que son las que Nicolás Francés inició, y que resultan las menos legibles. Aunque no dispusiéramos de documentos, las hubiéramos fechado en momentos avanzados de su carrera. Serían contemporáneas o más tardías que el *Ecce Homo* analizado. Esto se confirma con los datos a nuestra disposición.

Estamos en el tiempo en que el "internacional" casi había desaparecido, pero el pintor había llegado a unas soluciones personales que le diferencian de los grandes maestros de influencia nórdica que entonces comienzan a trabajar, como es Jorge Inglés en Guadalajara o Fernando Gallego en Salamanca y Extremadura. Sólo se me ocurre

que haya llegado a esta superación por el conocimiento directo que tuvo de lo que Dello Delli y su hermano menor, Nicolás Florentino hacen en la catedral de Salamanca. Esto supondría en el pintor una capacidad de renovación notable. En todo caso, no analizaré lo que queda de las pinturas del claustro limitándome a remitir al trabajo de Gómez Rascón<sup>75</sup>. Lo cierto es que mientras se conservaron debieron causar un notable impacto visual<sup>76</sup>.

#### SU HERENCIA Y SU ENTORNO.

Aunque dispongamos de varios documentos relativos a vida y encargos del maestro, nada sabemos de sus discípulos y seguidores. Es posible que el que acusa una dependencia más estrecha de su manera de hacer sea Juan de Burgos. Hasta hoy un documento dice de él que en 1452 se le pedía un informe acerca de unas vidrieras. Por otro lado, firma con su nombre una Anunciación dividida en dos tablas (Harvard, Fogg Art Museum)<sup>77</sup> de cierto tamaño que podrían ser alas de un tríptico desaparecido. Tanto su estilo como la fecha en que se le menciona indican que, aunque haya sido discípulo de Nicolás Francés, trabajó con independencia de él muchos años antes de su muerte.

Muy notable, pero seguramente bastante retocado es el gran mural de la Piedad que se sitúa simétricamente de acuerdo con el eje de la iglesia respecto al *Ecce Homo*. Para Gómez Moreno que resaltó en él la huella giottesca es quizás la pintura mural más interesante de la catedral<sup>78</sup>. Con dudas lo atribuye a Nicolás Francés el hispanista A. L. Mayer<sup>79</sup>, en tanto que Sánchez Cantón ni

73. En León quizás posea un interés mayor del esperado si juzgamos, por ejemplo, las pinturas murales que han aparecido en Laguna de Negrillos, cuyo italianismo parece claro, que poseen cierta calidad. Agradezco a don Máximo Gómez Rascón que me haya proporcionado fotografías de este conjunto y de otras pinturas de Gordaliza y Bercianos del Páramo.

74. Por otra parte, es una muestra de la importancia que para el análisis iconográfico de las obras del siglo XV tienen los evangelios, sin recurrir a otros apócrifos o de distinta naturaleza, como trató de mostrarse con el arte nórdico del último medioevo (J. H. MARROW, *Pasión iconography in Northern European art of the late middle ages and early renaissance*, Courtrai, 1979).

75. M. GÓMEZ RASCÓN, "Pinturas de Nicolás Francés en el claustro de la catedral de León. Aproximación iconológica", en *Restauración de las pinturas*, pp. 27-55. Sólo una pequeña reflexión. Gómez Rascón sugiere que en la escena de la condena a muerte de Jesús, que no es un *Ecce Homo*, también aparece una mujer que cree identificar con la esposa de Pilatos (p. 51).

76. Como se debe suponer no se trata de analizar la pintura leonesa en el siglo XV sino de comentar la que se encuentra o se hizo para la catedral. Por eso no comentaré retablos tan importantes como el llamado Retablo de La Bañeza hoy en día en el museo del Prado y otras pinturas más fragmentarias.

77. POST, *A history of spanish painting*, III (1930), p. 292; J. GUDIOL RICART, *Pintura gótica* (Ars Hispaniae IX), Madrid, 1955, pp. 230-233.

78. GÓMEZ MORENO, *Catálogo monumental*, pp. 270-271.

79. A. L. MAYER, *Historia de la pintura española*, Madrid, 1942 (cito por la segunda edición), p. 152.

siquiera la cita mostrando así que la desliga del mundo del artista. Franco Mata<sup>80</sup> resalta su italianismo y su dependencia lejana de Giotto.

Sin duda debió ser un notable conjunto en el que se perciben huellas bastante claras de maestro Nicolás, sobre todo en la monumentalidad de algunas figuras y en los rasgos físicos de otros, como San Juan o el barbudo Nicodemo, pero tampoco faltan en las cabezas femeninas. Se diría que su autor conoció bien la pintura del francés, incluso pudo trabajar en su taller, pero que tenía una cierta formación italiana que sólo pudo adquirir en Salamanca. El supuesto recuerdo giottesco es muy lejano y obedece más que otra cosa al impacto que causa la composición, porque por lo demás nada más se percibe del estilo del maestro florentino. Los retoques impiden apurar el análisis estilístico, pero muy lejos parecen de lo italiano los nimbos tan materiales que lleva el grupo de Juan y las santas mujeres.

Es difícil distanciar por completo del maestro la figura difusa del que se ha bautizado como Maestro de San Erasmo, pero hasta tal punto se ha visto diferente que se ha ubicado en otro capítulo en ocasiones y puesto en la órbita del hipotético Maestro de Palanquinos. Por eso lo analizaremos en el último.

#### LA ETAPA FINAL Y LA INFLUENCIA NÓRDICA.

Poca es la huella que Nicolás Francés ha dejado en León. Tal vez la explicación reside en el hecho de que vivió mucho tiempo y que su evolución a partir de un "internacional" muy tardío discurrió por caminos muy personales, pero ajenos a lo que fue común en el resto del reino de León y Castilla.

Si hiciéramos caso de la crítica desde Post, el período final del gótico estaría dominado por un artista hasta ahora anónimo y al que se ha busca-

do nombre recientemente, que sería el Maestro de Palanquinos. Ha sido el gran estudioso norteamericano quien ha propuesto el nombre y le ha dado contenido<sup>81</sup> y cuyas conclusiones han sido aceptadas por el otro gran conocedor de la pintura gótica hispana, Gudiol Ricart<sup>82</sup>, además de otros autores<sup>83</sup>.

El nombre proviene de varias tablas de un conjunto que se conservó en el lugar de Palanquinos y se recuperó para la catedral integrándose en la desafortunada reconstrucción del retablo mayor de Nicolás Francés. Se trata, se dice, de seis tablas con Muerte de la Virgen, Anunciación, Pentecostés, Nacimiento, Epifanía y Presentación en el templo, más de dos de bancal cada una con tres santos. Mayer ya no citaba ni la Pentecostés, ni la Muerte de la Virgen. En realidad se trata de la obra de un pintor diferente, si a uno le llamamos Maestro de Palanquinos. De hecho debió constar así en un principio, porque Gómez Moreno<sup>84</sup> sólo cita estas cuatro además del bancal. Tampoco deja de señalar que estaban restauradísimas, algo que es perceptible con claridad hoy en día. Tanto es así que es difícil distinguir con seguridad aspectos de su estilo. A mi juicio, el bancal fue realizado por el mismo maestro, de manera que creo que podemos hablar del Maestro de Palanquinos autor de esas cuatro tablas y del bancal y uno segundo que sería autor de Pentecostés y Muerte de la Virgen que vienen de Santa María del Mercado de León.

Post utilizando como elemento de comparación el bancal atribuyó a quien llamaba Maestro de Palanquinos una imponente tabla con el Llanto sobre Cristo muerto o Santo Entierro, obra importante de la pintura del último gótico en España, añadiéndole dos tablas con los santos Cosme y Damián, que cubrían la superficie de arcos ciegos de la capilla absidal pintadas anteriormente sobre el muro y que ya comentamos. Aunque vuelva sobre el tema, a mi juicio convienen al mismo maestro las tablas del bancal de Palanquinos, los

80. FRANCO MATA, "Pintura medieval o el genio de Nicolás Francés", p. 166.

81. POST, *A history of spanish painting*, IV (1933), pp. 155-169.

82. GUDIOL RICART, *Pintura gótica* (Ars Hispaniae IX), p. 356.

83. MAYER, *Historia de la pintura española*, pp. 166-167; CAMÓN AZNAR, J., *Pintura medieval española* (Summa Artis XXII), Madrid, 1966, pp. 586-589; J. YARZA LUACES, "La pittura spagnola del Medioevo: il mondo gótico", en A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, (cur), *La pittura spagnola*, Milán, I, 1995, pp. 175-176. Más dudosa parece mostrarse FRANCO MATA, "Pintura medieval o el genio de Nicolás Francés", p. 167, quien trata de la obra principal entre todas las atribuidas al maestro, sin identificarlo con el Maestro de Palanquinos.

84. GÓMEZ MORENO, *Catálogo monumental*, p. 278. Su texto a la hora de hablar de distintos conjuntos resulta confuso y admite varias lecturas, porque habla de lo mismo como si fuera diferente en dos ocasiones.



Figura 15. Maestro del Llanto sobre Cristo muerto. Llanto sobre Cristo muerto. Museo Catedralicio-Diocesano de León.

santos Cosme y Damián y el Llanto sobre Cristo muerto, pero no las restantes. Post también había completado su catálogo del Maestro de Palanquinos con el retablo de Santa Marina de Mayorga de Campos y el de Santa María de Arbás en la misma villa, además de otras tablas sueltas sobre las que volveremos. A mi juicio estas atribuciones son convincentes si solo hablamos de las cuatro tablas de Anunciación, Nacimiento, Epifanía y Presentación en el Templo. Nos encontramos ante tres artistas interesantes y sobre todo el autor del Llanto sobre Cristo muerto al que no podemos llamar Maestro de Palanquinos.

#### EL MAESTRO DEL LLANTO SOBRE CRISTO MUERTO.

Hace unos años Gómez Rascón publicó esta pintura adscribiéndola a la mano de Nicolás Francés, aunque consideraba que su autoría era difícil

de establecer. Por tanto se distanciaba de todos los que la incluían en el catálogo del Maestro de Palanquinos<sup>85</sup>. No podemos estar de acuerdo con él en la atribución, pero sí en que se desgaje del catálogo del últimamente citado maestro.

Es una tabla de enorme tamaño (300 x 285 cms.) (fig. 15) al parecer sobre madera de álamo, como dijo en su momento Gómez Moreno, enmarcada hoy por distintas tracerías de madera dorada, tal vez retocadas pero excelentes de trabajo y ricas en extremo. Dice Gómez Rascón que cuando se llevó al presbiterio, cerca de los restos del retablo mayor, venía del "altar menor" situado en el crucero norte. Debía tener entidad propia y quizás culto, como los Santos Entierros de escultura que llenaron capillas de iglesias en occidente, con una mayor densidad en Francia, pero abundando en otros lugares<sup>86</sup>. En realidad se trata de un asunto distinto al Santo Entierro, que surge en Bizancio y conocemos como Trenos. Gómez Moreno señalaba la semejanza con el mismo tema tal como lo trató el andaluz Pedro Sánchez en la tabla de menores dimensiones que se guarda en el museo de Bellas Artes de Budapest<sup>87</sup>, algo citado por muchos de los que escribieron después. En realidad la única semejanza deriva de la similitud que no la identidad del tema. Pero incluso en esto hay un cambio sustancial. La pintura de León está cerca del Descendimiento y anuncia la Piedad, porque el cuerpo de Jesús se deposita en una sábana sobre el suelo, siendo Nicodemos y José de Arimatea los que realizan el trabajo, pero en la pintura de Pedro Sánchez estamos ante un Santo Entierro, dado que el cuerpo se coloca directamente sobre el sarcófago. En León el tema devocional que supone la Piedad está casi presente, por la actitud de María dispuesta a hacerse con el cuerpo de su Hijo. Diríamos que se encuentra más cerca de una religiosidad emotiva que coincide con lo propio de lo hispano a fines del siglo XV<sup>88</sup>.

Es una composición cerrada, aspecto que se resalta con el modo de colocar el cuerpo de Jesús

85. M. GÓMEZ RASCÓN, "Nicolás Francés (atribución), Llanto sobre Cristo muerto", en *Las edades del hombre. El arte en las iglesias de Castilla y León*, Valladolid, 1988, pp. 158-159.

86. Tenían un profundo sentido teatral y era posible componer el escenario dado que la mayor parte de las figuras eran exentas. El primer gran estudio de conjunto que se les dedicó fue el de W. H. FORSYTH, *The Entombment of Christ. French sculptures of the fifteenth and sixteenth centuries*, Cambridge (Mass.), 1970. Recientemente se han analizado sus inicios en S. ABALLÉA, *Les Saints sépulcres monumentaux du Rhin supérieur et de la Souabe (1340-1400)*, Estrasburgo, 2003.

87. *Obras maestras del arte español. Museo de Bellas Artes de Budapest*, Madrid- Bilbao, 1997, p. 37.

88. Como luego se verá, el Santo Entierro reaparece en el retablo de Santa Marina de Mayorga de Campos y la semejanza con el que comentamos es muy escasa. Además no figuran estos personajes distintos de los usuales.

en el suelo y la inclinación de los portadores. Además de María, imagen en especial expresiva, hay cuatro santas mujeres identificadas en sus nimbos, de los que destaca Magdalena, portadora del pomo de perfumes. La figura de San Juan vestida de rojo indica que el artista conocía alguna pintura de Weyden o derivada de él. No se distingue a mi juicio ningún elemento que permita relacionarlo, ni con Fernando Gallego, ni con Pedro Berruguete. Sin embargo, alguno de los rostros tiene que ver con Diego de la Cruz o con el Maestro de los Reyes Católicos, en definitiva con el área de Valladolid-Burgos. Una muestra más de todo lo que le separa del Maestro de Palanquinos, en quien se manifiesta algún contacto leve con Gallego y más estrecho con Pedro Berruguete.

Constituye una particularidad la presencia del grupo de tres hombres de rotundo volumen que miran hacia el escenario dramático. Uno de ellos señala al centro con un dedo y se vuelve en diálogo con el que está más cerca. No se ven en la pintura de Pedro Sánchez. Tampoco en otros retablos dedicados a la Pasión como el retablo de la Flagelación de Medina de Pomar (Madrid, col. particular)<sup>89</sup>. Sin embargo, a partir al menos de Giotto, se incorporan a la escena otros personajes como serían apóstoles y así se ve en el Llanto sobre Cristo muerto de la capella Scrovegni de la Arena de Padua<sup>90</sup>. Pero aquí es imposible pensar en que se trate de apóstoles. En todo caso estamos ante testigos en unas de las composiciones más complejas sobre el tema que se conocen entonces.

Pese a la presencia de tantos personajes y de su aspecto monumental hay lugar para un paisaje convencional, aunque el fondo sea dorado quizás por imposición del cliente, y se percibe con cierto detalle Jerusalén que, según una tradición artística sin paralelo en textos y relativamente común en la pintura española del siglo XV, se encuentra rodeada de agua<sup>91</sup>.

Se han relacionado con esta gran tabla las figuras mencionadas de los santos médicos Cosme y Damián y no creo que existan dudas razonables de que nos encontramos ante el mismo artista. No estamos en situación de afirmar si su perfil hubo



Figura 16. Maestro del Llanto sobre el Cristo muerto. San Cosme. Museo Catedralicio-Diocesano de León.

de acomodarse al lugar en que estuvieron hasta no hace mucho o si se pensaron ya con esa forma. Lo que ven son dos figuras de las que Cosme (fig. 16) se encuentra en un exterior con montículos artificiosos a la izquierda, mientras a la derecha distinguimos en primer término un árbol y más lejos un río que baña unas murallas tras las cuales emerge una catedral gótica cuyo aspecto se asemeja en líneas generales a la de León. No se trata de una visión arqueológica, pero hay pocas dudas de que hubo el deseo de reproducirla completando las torres que entonces no estaban terminadas del modo en que se ven en la tabla.

El santo viste con riqueza más allá de su condición de médico. Porta un gran libro abierto en

89. J. YARZA LUACES, *El retablo de la Flagelación de Leonor de Velasco*, Madrid, 1999, pp. 134-136.

90. SCHILLER, *Iconography of Christian art*, p. 174.

91. J. YARZA LUACES, J., "Los 'lejos' en la pintura tardogótica española: de los Países Bajos a los reinos peninsulares", en *Los Paisajes del Prado*, Madrid, 1993, pp. 41 y ss.



Figura 17. Maestro del Llanto sobre el Cristo muerto. San Damián. Museo Catedralicio-Diocesano de León.

una mano, de su cintura cuelgan diversos objetos propios de su profesión, mientras sostiene una cruz, señal de su martirio. Ya llamamos la atención sobre de qué manera se privilegia este aspecto, que se refleja ya en el Pasionario Hispánico, cuando es uno de los suplicios a los que se les somete. Se trata de un modelo casi único que surge unos años antes en León. Sobre el santo vuela un ángel que es portador de una corona que va a depositar sobre la cabeza, manera de mostrar que ha recibido la corona del martirio.

San Damián se identifica de inmediato (fig. 17), porque en la construcción circular en que está el santo abajo a la izquierda se escribe su nombre en capitales. Parece que se haya buscado el contraste entre ambos al colocar a este en una construcción ejecutada con algo de torpeza. Esto permite que del mismo lado de la inscripción se distinguan un tarro de loza blanca y un recipiente de cristal con orina para examen y diagnóstico médico, como se acostumbra. Es portador, junto

a la cruz, de unas flechas de nuevo alusivas al martirio. Viste con riqueza.

Se han pensado como pareja, de manera que uno mira hacia el otro y los ángeles adoptan posturas contrapuestas asimismo. De nuevo llama la atención la riqueza con que visten y la piedras preciosas que adornan sus sombreros. Existe una semejanza con el "Llanto sobre Cristo muerto", señalado por todos los que definieron con más extensión el perfil del que llamaron Maestro de Palanquinos, pero aún con las restricciones aquí impuestas parecen haber salido ambos de la misma mano.

El problema se presenta si se quiere ampliar el catálogo de este pintor. De lo que forma parte del actual retablo mayor se conserva mejor lo que parece un bancal con las figuras de seis apóstoles. Se distingue a un lado a Pedro, Juan evangelista y San Andrés, con los atributos que les corresponden. Al otro está Pablo, Santiago el Mayor y Tomás con el cinturón de la Virgen. De todos ellos ninguno parece que proceda de los pinceles de nuestro maestro. En todo caso quedaría la duda de San Juan, que se hace un aire con San Cosme. Hay



Figura 18. Maestro de Palanquinos. Nacimiento. Retablo mayor. Catedral de León.

señales de que el Maestro de Palanquinos ha conocido la obra del otro, algo perfectamente natural si ambos trabajaron en la misma ciudad.

#### EL MAESTRO DE PALANQUINOS O PEDRO DE MAYORGA.

Dejando de momento este bancal volvamos al del retablo mayor. Ya se ha dicho que hay cuatro tablas que desarrollan la historia de la Infancia con Anunciación, Nacimiento, Epifanía y Presentación en el templo. Todos parecen de la misma mano y proceden del retablo de Palanquinos, por lo que ese nombre está justificado. Por desgracia debían estar en mal estado cuando se colocaron aquí de manera que las restauraron con muy poca fortuna. En la Anunciación se distinguen repintes en el rostro y parte de la figura de la Virgen. Ocurre lo propio con María y José en el Nacimiento (fig. 18). Pero la que está más dañada es la Presentación en el templo. A partir de aquí se han sucedido las atribuciones e incluso se han sugerido nombres para el maestro.

Sobre todo se ha pensado que le pertenece el retablo de Santa Marina de una de las iglesias de Mayorga de Campos (Valladolid), que ya le adjudicó Post<sup>92</sup> compuesta de 24 tablas. La iglesia desapareció, pero el retablo desmontado en 1969 se vendió a Pedro Masaveu y fue cuidadosamente restaurado, mostrando que su estado de conservación no era malo. Hoy se exhibe en el Museo de Bellas Artes de Oviedo.

Mayorga de Campos forma parte en este momento de la provincia de Valladolid, pero durante la Edad Media dependió del obispado de León. Dispuso de numerosas iglesias (no menos de una docena) y cuatro hospitales, de todo lo cual poco queda en pie<sup>93</sup>. Quiere decir que tuvo bastante importancia y no sólo poseyó este retablo del Maestro de Palanquinos, sino que aún conserva otro.

Contiene seis escenas de la Pasión de Jesús y doce de la vida de Santa Marina. No es este el



Figura 19. Maestro de Palanquinos. Santo Entierro. Retablo procedente de Mayorga de Campos. Museo de Bellas Artes (Colección Masaveu). Oviedo.

momento de analizar la iconografía, pero reviste mucho interés. Entre otras cosas está dedicada a una santa cuyo nombre es este en Oriente, aunque en Occidente se identificó con santa Margarita. Sin embargo, una Marina tuvo culto centrado en santa Mariña de Augas Santas en Orense desde tiempo muy antiguo, quizás anterior al documentado de Margarita en el resto de España. Alguno de sus santuarios, como el mencionado, se relaciona probablemente con prácticas religiosas muy arraigadas anteriores a la llegada del cristianismo<sup>94</sup>.

En cuanto a la autoría todos aceptan que se debe al Maestro de Palanquinos. Si es suyo el bancal incluido en el retablo mayor de la catedral leonesa, compárese el Santo Tomás apóstol de ambos conjuntos y se pondrá en evidencia la semejanza. El Habacuc de Mayorga se asemeja

92. POST, *A history of spanish painting*, VI (1933), pp. 164-168.

93. J. URREA, J. C. BRASAS, *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid, XII Antiguo partido judicial de Villalón*, Valladolid, 1981, pp. 62 y ss.

94. J. LORENZO FERNÁNDEZ, "El monumento protohistórico de Augas Santa y los ritos funerarios en los castros", en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, X (1948), pp. 157-211, donde se pone de manifiesto la confusión que existe sobre una santa Marina gallega, aparte del estudio del monumento.

al Pedro del bancal de León. En Mayorga se ve la Piedad y el Santo Entierro<sup>95</sup>. Si las comparamos con el Llanto sobre Cristo muerto de León las diferencias formales y compositivas son muy grandes. El cuerpo muerto de Cristo en León de rasgos suaves, pero expresivo, da paso a una figura de plástica acusada con calidad de madera (fig. 19). Mayores son las diferencias compositivas, en especial con el Entierro visto en diagonal hacia el fondo. Por el contrario, algunas de las figuras femeninas se aproximan a la Virgen de Anunciación o Nacimiento de León, del retablo de Palanquinos. Todo apunta a que este maestro es responsable del retablo de ese lugar y del retablo de Santa Marina de Mayorga, pero diferente del Maestro del Llanto sobre Cristo muerto.

Por otro lado, el examen de las pinturas de Mayorga lleva a Pérez Sánchez a descubrir elementos en el uso de la luz o del sentido plástico de las formas tomados de Berruguete o relacionados con él. En la escena en que la santa vence al diablo con la ayuda de un ángel, señala la semejanza de éste con otros de Berruguete. Comparámos la opinión, pero insistimos que esto no se encuentra ni en el Llanto sobre Cristo muerto, ni en los Santos Cosme y Damián.

Establecido un primer catálogo es claro que los investigadores han conseguido acrecentarlo con numerosas obras. Al tiempo se ha tratado de encontrar un nombre para el artista. Una primera propuesta trató de demostrar que el maestro no trabajaba en León, sino en Sahagún y como el único nombre de pintor de ese lugar era Juan de

Santa Cruz a fines del siglo XV él sería como hipótesis el maestro de Palanquinos. Propuesta que por inconsistente se ha rechazado<sup>96</sup>, aunque la obra atribuida podía ser suya.

Mejor acogida tuvo un nuevo análisis que indicaba que un Pedro de Mayorga pintaba en 1487 en el retablo mayor de la catedral de Oviedo. Una tabla con la Asunción procedente de Santa María del Naranco, se supone que podía haber formado parte de ese anterior al actual<sup>97</sup>. El estilo de esta pintura está cerca del que se atribuye al maestro de Palanquinos. Complementariamente es interesante constatar que la propuesta afecta a un pintor que trabaja en reiteradas ocasiones para Mayorga de Campos<sup>98</sup>.

La prueba la reforzamos con el retablo de la iglesia de Santa María de Arbás en la misma ciudad de Mayorga, que ha sido trasladado a la parroquia del Salvador<sup>99</sup>. Posee grandes dimensiones con 24 tablas que incluyen un amplio bancal. Está dedicado a la vida de María y ciertas escenas se encontraban ya en las tablas de Palanquinos. La comparación permite ver semejanzas, pero asimismo diferencias. Este retablo sería posterior al otro y en parte se debería al taller<sup>100</sup>.

El propio Post engrosó el catálogo con nuevas atribuciones<sup>101</sup>, como la de la Asunción de la Virgen de colección particular española que perteneció a José Lázaro Galdiano y que yo incluiría entre los trabajos de taller<sup>102</sup>.

No sé hasta qué punto la denominación de Maestro de Palanquinos conviene a un pintor de

95. A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, "Maestro de Palanquinos (¿Pedro de Mayorga?), Retablo de santa Marina", en *Colección Masaveu. Pinturas sobre tabla (ss. XV-XVI)*, Oviedo, 1999, pp. 40-83, esp. 72-75.

96. P. NIETO SOTO, "Nueva obra del llamado Maestro de Palanquinos y una propuesta de identificación", *Archivo Español de Arte*, 267 (1994), pp. 305-308.

97. Iniciado en 1512 y hecho de talla policromada con una estructura tardogótica fue restaurado recientemente y objeto de un estudio (I. FRONTÓN, F. J. PÉREZ-CARRASCO, PURAS, *Retablo mayor de la catedral de Oviedo*, Oviedo, 1993).

98. J. GONZÁLEZ SANTOS, "Pedro de Mayorga: ¿El maestro de Palanquinos?", *Archivo Español de Arte*, 284 (1998), pp. 409-417.

99. URREA, BRASAS, *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid*, XII, p. 65. La atribución se debió a POST, *A history of spanish painting*, IV, I, pp. 168-170.

100. J. I. HERNÁNDEZ REDONDO, "Maestro de Palanquinos, Coronación de la Virgen", en *Las Edades del Hombre. La música en la Iglesia de Castilla y León*, León, 1991, n° 101, pp. 167-168, prefiere considerarlo del maestro directamente.

101. POST, *A history of spanish painting*, IV, I (1933), pp. 162-163, hace suyo el retablo de los dos Juanes de la iglesia parroquia de Juan Bautista de Villalón de Campos, con un bancal excelente de apóstoles que está cerca del Maestro de Palanquinos, pero también del Maestro del Llanto sobre Cristo muerto. Por otra parte, de nuevo permite replantear el origen de Pedro de Mayorga y la posibilidad de que tuviera taller no sólo en León. Ver asimismo, URREA, BRASAS, *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid*, XII, p.129.

102. POST, *A history of spanish painting*, IX, II (1947), pp. 800-801; *Pintura española recuperada por el coleccionismo privado*, textos de A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, Sevilla-Madrid, 1997, n° 13, pp. 56-57.

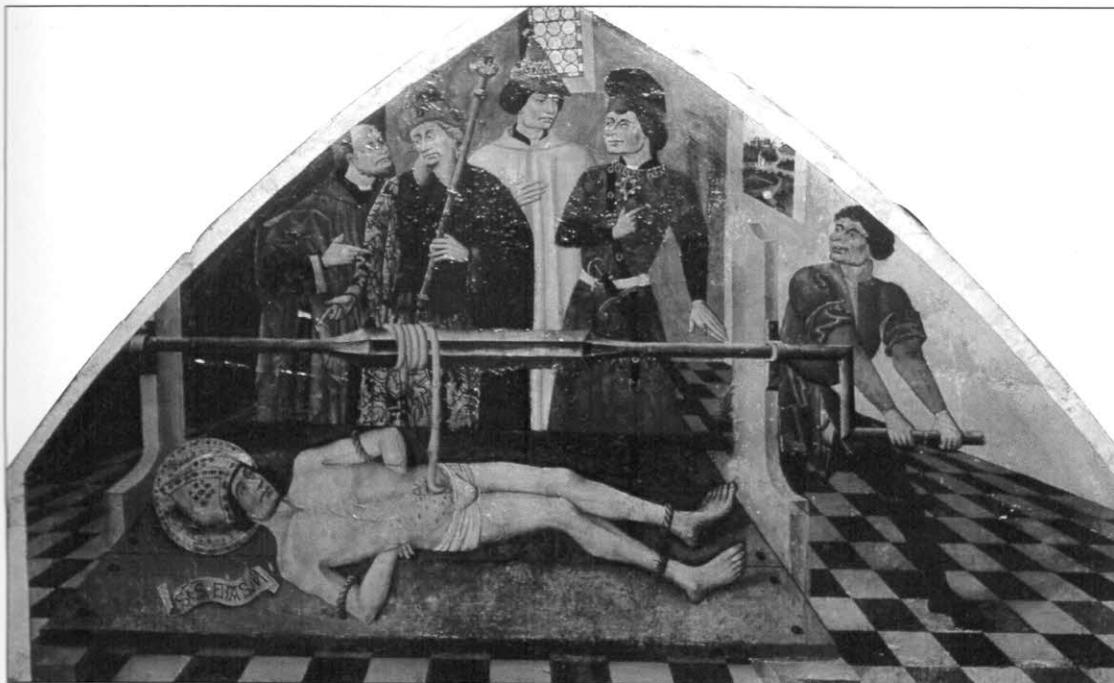


Figura 20. Maestro de San Erasmo. Martirio de San Erasmo. Museo Catedralicio-Diocesano de León.

amplia actuación en tierras leonesas y asturianas cuyo principal trabajo no fueron las tablas procedentes de este lugar precisamente. Su trabajo más significativo es el del retablo de Santa Marina de Mayorga de Campos. Todavía hay que decir que los análisis técnicos indican que en ese retablo trabajaron dos artistas diferentes. Si tal cosa afirmamos cuando las semejanzas son tan estrechas y obligan a veces a aceptar puntos de vista a Pérez Sánchez que aparentemente no le convencen, tendríamos que decir que cada obra se debe al menos a un autor que es distinto de todos los demás. Considero que ese maestro es responsable principal de los retablos de Palanquinos, de Santa Marina de Mayorga de Campos, de Juan Bautista de Villalón de Campos, y, con la ayuda del taller, del retablo de la Virgen de Santa María de Arbás, de los restos que quedan del retablo de la catedral de Oviedo y de piezas sueltas como la Asunción mencionada. La identificación con Pedro de Mayorga es sugestiva y casi obligaría a plantearse el problema de si su residencia estaba en la capital leonesa o en la villa de Mayorga. Posee una personalidad propia, pero son convincentes los puntos de contacto señalados con Pedro Berruguete. Para que conociera su pintura

tendría mayor facilidad si su residencia fuera siempre o en algún momento de su vida la villa de Mayorga.

#### MAESTRO DE SAN ERASMO.

La pintura de finales del siglo XV en León no la protagonizaron sólo los pintores mencionados, sino que existió un grupo interesante, aunque queda muy poco de todo lo que se pudo hacer.

El único que se ha intentado personalizar es el que se llama Maestro de San Erasmo. Se ha llegado a considerar influenciado por el Maestro de Palanquinos, cuando a este supuesto artista único se la atribuyeron todas las obras antes mencionadas<sup>103</sup>, aunque considerando su menor valor y falta de equilibrio. La pintura que le dio nombre se utilizó partiendo de la tabla con el martirio de ese santo (fig. 20) que cubrió el lucillo de un sepulcro que alguno creyó era el del antiguo obispo Manrique<sup>104</sup>, aunque no debió hacerse para allí, salvo que se enterrara otra persona a fines del XV en ese lugar. Por lo general, aunque piezas de estas características han llegado a nosotros en su mayor

103. GUDIOL RICART, *Pintura gótica* (Ars Hispaniae IX), p. 356.

104. GÓMEZ MORENO, *Catálogo monumental*, p. 277. Recuérdese el casi contemporáneo conjunto de Juan de Flandes en la catedral de Salamanca, centrado en un notable San Miguel, y que ha sido montado en el museo.



Figura 21. Maestro de San Erasmo. San Sebastián. Procedente de Alija de la Ribera. Museo Catedralicio-Diocesano de León.

parte descontextualizadas, completaban sepulcros con iconografía singular y debieron ser más abundantes de lo que por lo general se considera.

Elegir a San Erasmo como protector es algo único en lo hispano, pero presentar como suplicio el de las vísceras que se enrollan en ese ingenio mecánico es todavía más excepcional. Su pasión es por completo fantástica y horrorosa en cuanto a los tormentos infligidos, pese a lo cual no se encuentra el de las vísceras. La Leyenda Dorada contiene una biografía extensa que se centra en los castigos, la insolencia ante Diocleciano y Maximiano y los prodigios que realiza o que le tienen como destinatario. No se incluye el que comentamos. Unos años antes de



Figura 22. Maestro de San Erasmo. San Fabián. Procedente de Alija de la Ribera. Museo Catedralicio-Diocesano de León.

que se hiciera este encargo, pero no muchos, recibe el mismo Dirk Bouts (Lovaina, iglesia de San Pedro)<sup>105</sup> otro similar. Ante la contemplación de esta pieza flamenca tenemos la impresión, no tanto de que el maestro español la haya visto, sino de que alguien, quizás quien la encargó, si lo hizo y le dió instrucciones al limitado artista leonés, porque es extraño que se dé la coincidencia de presentar de la misma manera la máquina del suplicio, el trabajo del verdugo y el grupo que rodea no sabemos si a Diocleciano o a Maximiano. Son dos ejemplos pictóricos del tema que por su singularidad se mencionan en todos los repertorios iconográficos<sup>106</sup>.

Los rostros tienen unos rasgos muy característicos y repetitivos entre hombres jóvenes y así se ve que el del santo es muy similar al del noble suntuosamente vestido un poco más atrás que el emperador y el que se vuelve mirando hacia la

105. M. SMEYERS, *Dirk Bouts, peintre du silence*, Tournai, 1998, pp. 60 y ss.

106. Por ejemplo RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, III, 1, p. 439, o F. NEGRI ARNOLDI, "Erasmo", en *Biblioteca Sanctorum*, IV, col. 1293.

izquierda. Quiero destacar asimismo la manera en que resuelve el desnudo del santo y cómo marca los músculos del brazo.

Pues bien, todo esto lo relaciona directamente con otras dos tablas del Museo Diocesano que proceden de la iglesia de Alija de la Ribera. Son San Fabián (fig. 21) y San Sebastián (fig. 22), siempre unidos en imágenes porque su fiesta se celebra el mismo día. Los dos rostros se asemejan entre sí y se repiten en San Erasmo y el caballero del centro detrás del emperador en el Martirio. El modo en que se dibuja la musculatura con pectorales y en brazo izquierdo presentan nuevas semejanzas y fórmulas de taller entre los santos Erasmo y Sebastián. Por tanto se trata de acrecentar con estas dos tablas la obra del Maestro de San Erasmo, incluso diría de calidad ligeramente superior a la que le ha dado nombre.

Se trata de un encargo particular y una obra propia de la devoción personal. El donante es de pequeño tamaño a los pies de San Sebastián, vestido quizás como clérigo o hombre de leyes, pero desconocemos su nombre. Alija de la Ribera no es lugar de importancia para tal encargo, salvo que se trate de alguien de allí que tenga intereses en León, como un canónigo. El significado se hace explícito en las inscripciones. El donante pide ayuda a los santos y estos se la prometen, no quedando en buen lugar el encargado de proporcionar el texto literario. Pide el donante: "Ombres bien aventurados, por un pecador sed abogados". Contesta por los dos Fabián: "Pues nos es encomendado, de Jesús sea perdonado".

Iconográficamente todo es normal. Incluso que Fabián vista como obispo, cuando era papa. Sebastián, como es sabido, es uno de los santos a quien se pide ayuda, entre otras cosas contra la peste y en vez de su imagen con atributo, figura en su martirio cuando es aseteado. El único elemento infrecuente es esa especie de campana arriba a la izquierda de Sebastián. ¿Alusión a los enfermos que debían llevarla para alejar a la gente?

Asimismo entiendo que el Maestro de San Erasmo trabajó en las capillas de la girola, en la



Figura 23. Maestro de San Erasmo. Virgen de la Anunciación. Museo Catedralicio-Diocesano de León.

zona de arcos ciegos. Entre las obras en que participó más o menos directamente, destaca la Virgen de la Anunciación (fig. 23), a mi juicio obra suya indudable, con una construcción espacial de pavimento en la línea de las restantes obras y una cara de la Virgen en la que se descubren parte de los rasgos de las figuras masculinas jóvenes antes citadas. Menos próxima se encuentra la Santa Cecilia<sup>107</sup>.

#### OTROS MAESTROS DEL ÚLTIMO GÓTICO.

Se puede considerar como formando parte de los artistas de la sede al autor de las tablas de la Muerte o Dormición de la Virgen y de la Pentecostés, incluidas hoy como bancal en el retablo mayor de la catedral. A ambas le faltan partes importantes de la superficie pictórica, pero lo que persiste parece bien conservado y revela la presencia de un pintor diferente a todos los vistos, que posee una cierta calidad, utiliza colores

107. Tampoco está lejos la Santa Elena procedente de la catedral y situada en el Museo Diocesano. Finalmente, añadiría los que se califican de "donantes" de Grisuela del Páramo y que también se exponen en el museo. Están muy sucios y quizás retocados, su calidad es menor, pero no dejan de presentar semejanzas con las obras del maestro. Serían trabajos de la escuela. También es dudoso que se trate de dos donantes, pero en tanto que no se limpien es difícil precisar más.

intensos y utiliza estampas de Schongauer. La Dormición (fig. 24) a partir del grabado del alemán tuvo un enorme éxito e incluso fue copiado por otros grabadores<sup>108</sup>. El artista leonés repitió invertido y simplificado la obra germana, aunque se mantuvo fiel en líneas generales. Pero añade en la zona superior un rompimiento de gloria con ángeles que no figura en el grabado. Si es cierto que proceden de san Juan del Mercado en la misma ciudad quiere decir que el pintor debió residir en León.

Quizás diferente a él, pero próximo, es el que lleva a cabo una Piedad (León, Museo Diocesano) que procedería de la misma catedral, en mal



Figura 24. Maestro de la Dormición. Dormición. Retablo mayor. Catedral de León.

estado seguramente, muy dramática y con cierto influjo flamenco.

Se ha comentado brevemente el Juicio Final de la iglesia de Valderas (León, Museo Diocesano), llamando la atención sobre alguna particularidad iconográfica (fig. 1). Su autor es alguien diferente de todos los que hasta ahora hemos mencionado. Es más limitado que los maestros de San Erasmo y de la Dormición de la Virgen, pero resulta en especial expresivo por el tema que conservamos.

El museo de León guarda una tabla de la Caída de los ángeles rebeldes que procede de León, aunque no se sabe de dónde exactamente y desde antiguo se ha relacionado con el Maestro de Palanquinos<sup>109</sup>. A mi entender no tiene mucho que ver con él. Sin embargo, aunque escasos, existen algunos puntos de relación con el Juicio Final. Sobre todo los diablos verdes y sus caras obedecen a los mismos tipos en ambas tablas y tampoco deja de haber alguna coincidencia entre los ángeles.

Un repaso más detallado por los restos conservados proporcionaría constancia de algún otro pintor secundario o alguna tabla de escuela de cualquiera de los pintores cuyo perfil, siquiera impreciso, se ha dado<sup>110</sup>. Por lo visto se comprueba que León debió ser un centro de producción que abastecía a toda una diócesis de cierta importancia, donde trabajaron al menos dos excelentes pintores, el llamado Maestro de Palanquinos que sería el Pedro de Mayorga citado en la documentación y el excelente Maestro del Llanto sobre Cristo muerto, contemporáneo del anterior y quizás de mayor edad. Se perfila mejor el Maestro de San Erasmo que tanto actúa para la catedral como para otros lugares de la diócesis y tiene interés, pese a sus limitaciones. El Maestro de la Muerte de la Virgen, confundido en ocasiones con el Maestro de Palanquinos, no deja de poseer una

108. Es el caso, por ejemplo, de Wenzel von Olmütz en 1481 (M. LEHRS, *Late gothic engravings of Germany and Netherlands*, Nueva York, 1969, fig. 419).

109. M. A. RODRÍGUEZ GARCÍA, en *Museo de León, Guía-catálogo de 100 piezas*, s.l., 1993, nº 70, pp. 128-129, pone el nombre entre interrogaciones; M. C. GONZÁLEZ CHAO, *Catálogo de pinturas. Museo de León (Estudios y catálogos)*, s.l., 1995, nº 3, p. 14, ni siquiera incluye la interrogación.

110. Por ejemplo, en Bercianos del Páramo, y formando parte de un retablo muy posterior en el que se integraron, quedan abundantes tablas de lo que debió ser un retablo de estas fechas, si no se trata de dos diferentes, pero cuya suciedad y falta de iluminación hace difícil analizar. Parece que se trata de temas tan dispares que no pueden corresponder al mismo lugar (vida de Jesús, de San Vicente). Tal vez alguna pintura tiene algo que ver con el Maestro de San Erasmo. Aprovecho para agradecer de nuevo a don Máximo Gómez Rincón las fotografías que me ha proporcionado de todos estos lugares.

técnica correcta y una sensibilidad para los colores intensos. Tal vez su obra se prolonga ya al siglo XVI y la Epifanía que parece proceder de la catedral y ahora en el Museo Diocesano sea suyo, igual que la Piedad en su momento citada. El autor de un Juicio Final procedente de Valderas posee una interesante personalidad, pero poco es lo que conocemos de él. Posiblemente, en la ciudad debieron estar activos en el último tercio del siglo una decena de pintores de los que al menos dos están entre los interesantes de la pintura hispana de entonces.

## FINAL

Casi ningún dato se ha encontrado, tal vez porque la búsqueda no ha sido en especial exhaustiva, de esta pintura y lo mismo cabe decir de la que se realizó en el primer cuarto del siglo XVI. Hay indicios de que durante unos años se mantuvo el nivel del último gótico y que otros pintores, quizás los mismos, iban asumiendo, aunque externamente, los valores ornamentales del renacimiento, sin dejar de lado lo que debía de ser su formación tradicional.

Destaquemos para acabar dos pinturas del museo Diocesano que proceden ambas de Corbillos de la Sobarriba y que explicitan esto. La primera es una Imposición de la casulla a San Ildefonso (fig. 25)<sup>111</sup>. Tema que tiene cierto eco en el ámbito leonés, porque en la catedral una de las capillas de la cabecera, la del Nacimiento, tiene una gran vidriera con cinco escenas de la vida de San Ildefonso entre las que está la imposición de la casulla<sup>112</sup>. Es asunto que en ámbitos marianos, no exclusivos pero preferentemente hispanos, tiene bastante difusión<sup>113</sup>.

La tabla de León es característica del momento. Todo el ámbito se concibe con arquitecturas y ornamentos renacentistas en cuanto a forma, aunque no existe una intelección correcta del espacio perspectivo, ni la presencia de una arquitectura coherente. La imagen de María y del doctor de la Iglesia visigoda, con el brocado que



Figura 25. Anónimo. Imposición de la Casulla a San Ildefonso. Procedente de Corbillos de la Sobarriba. Museo Catedralicio-Diocesano de León.

viste ella y los materiales nimbos adornados al modo tradicional, pertenecen al pasado inmediato, mientras los ángeles músicos anuncian el renacimiento. Técnicamente es excelente y no deja de recordar a los maestros de la generación anterior activos en León.

De manera similar comentaríamos la Anunciación de la misma procedencia, aunque producto de un pintor diferente, donde la arquitectura es muy compleja, casi la protagonista de la pintura, si bien no se domina ni siquiera el repertorio de las formas renacentistas más tópicas, lo que no excluye un oficio interesante en el pintor. La impresión es que esos anuncios no tuvieron continuidad y la pintura leonesa no llegará a estar entre las más destacadas del siglo XVI hispano.

111. M. GÓMEZ RASCÓN, "Anónimo, Imposición de la Casulla a san Ildefonso", en *Las Edades del hombre. La música*, nº 100, pp. 166-167.

112. M. GÓMEZ RASCÓN, *Catedral de León. Las vidrieras. El simbolismo de la luz*, León, 2000, capilla del Nacimiento, 3 A.

113. J. YARZA LUACES, "Historias milagrosas de la Virgen en el arte del siglo XIII", *Lambard*, XV (2002-2003), pp. 217-219.