

ALGUNAS MUESTRAS DE LA VARIADA IMAGINERÍA HISPÁNICA DEL SIGLO XVI

José G. Moya Valgañón
Ex jefe de Conservación de Patrimonio Nacional

RESUMEN: Se dan a conocer cuatro tablas que se atribuyen a Pedro de Apon-te, Alonso Berruguete, Tomás Peliguet y Rolan Moys y un relieve de Guyot de Beaugrant y se alude a otra de Pablo Schepers. Todas del siglo XVI, inéditas prácticamente.

Palabras clave: Pintura siglo XVI, Pedro de Aponte, Alonso Berruguete, Tomás Peliguet, Rolan Moys, Guyot de Beaugrant, Pablo Schepers.

UN FLORILÈGE D'EXEMPLES POUR ÉVOQUER LA DIVERSITÉ DE L'IMAGERIE HISPANIQUE DU XVIÈME SIÈCLE

RÉSUMÉ: On présente quatre peintures attribuées à Pedro de Aponte, Alonso Berruguete, Tomás Peliguet et Rolan Moys, en plus d'un relief de Guyot de Beaugrant. On fait allusion à une autre table de Pablo Schepers. Toutes les œuvres datent du seizième siècle et sont pratiquement inédites.

Mots clés: Peinture seizième siècle, Pedro de Aponte, Alonso Berruguete, Tomás Peliguet, Rolan Moys, Guyot de Beaugrant, Pablo Schepers.

La profesión a que me he dedicado durante tantos años ha conducido a que se sucedieran diversos acontecimientos más o menos curiosos, por no llamarlos pintorescos, a pesar de su casi cotidianeidad. De entre ellos, no son los menos abundantes las diversas consultas que se me han hecho desde diversas instancias sobre el interés, e incluso el valor pecuniario, de ciertos productos del llamado patrimonio histórico o cultural o que eso suponían sus propietarios. Ya antes de dedicarme a Conservador de Museos, hace cincuenta años, recuerdo que me vi forzado a tratar de clasificar en Borja las colecciones artísticas de pintura que supongo habían pertenecido al general Nogués, que por cierto eran



Lámina 1. Pedro de Aponte.
Prendimiento de Cristo.

estupendas. Aunque acaso eran mejores las de la obra gráfica que andaban por allí tiradas y que no parecían producir interés alguno en sus dueños.

Alguna de esas consultas están en la base de esta nota en que pretendo presentar piezas relativamente desconocidas, por no decir inéditas. Tienen en común entre sí el corresponder cronológicamente al siglo XVI y haber atraído más poderosamente que otras mi atención por diversas razones, la principal, quizá, es estar relacionadas con estudios que otrora despertaron mi interés, sin tener conexión estricta con La Rioja. Pero tampoco debo descartar el que, como conocimientos relativamente recientes, hayan podido someterse a procedimientos de control y reproducción más cómodos que los existentes hace veinte o veinticinco años tan solo, impensables para mí entonces.

Hace pocos años, en 2007, se ofertaba en la Sala Retiro una pintura del *Prendimiento de Cristo*¹ que no me cupo duda de que se trataba de obra de Pedro de Aponte (Lám. 1).

1. *Subasta Extraordinaria 12, 13 y 14 de junio de 2007*, lote nº 459, pp. 118-119, óleo y temple sobre tabla de pino, 94 x 76,5 cms. Restauraciones varias, en alguna de las cuales se

La representación se adecúa a lo que dicen los evangelios sinópticos (Mateo, XXVI, 47-52; Marcos, XIV, 43-49; Lucas, XXII, 47-52) donde más circunstancialmente se narra la historia, aunque es en el de Juan (XVIII, 3-12) donde se explicitan los nombres de Pedro y el agredido Malco en el episodio de la mutilación de la oreja.

La composición tiene un aire general que recuerda a la correspondiente del retablo mayor de Santa María de Olite, pero se aparta bastante de ella tanto en general como en los detalles. Si las figuras de Cristo y Judas repiten las de la localidad navarra, a cambio quedan lateralizadas hacia la derecha y no centrando el conjunto, papel que corresponde mejor al criado que trata de enlazar el cuello de Cristo y, con él, al que, arrodillado, ata sus manos. Resumiendo, son quizá las tres primeras figuras citadas y, más lejos, el criado trompetero que precede al grupo de captores, los únicos que se corresponden con lo de Olite.

Pero, ni ellos, ni los demás recuerdan a los de allá, sino, más bien, a los que aparecen en diversos asuntos de pasión de los retablos mayores de Cintruénigo o San Miguel de Agreda.

A la izquierda del espectador está el grupo que forman San Pedro, agachado con una rodilla en tierra y alzando un alfanje con la diestra que va a descargar sobre Malco, cuya cabeza cubierta con casco sujeta con la izquierda, y éste, que se halla en el suelo, tratando de incorporarse. Al fondo queda una comitiva de hombres de armas, encabezados por el trompetero, de entre los que destaca uno que alza sendas lamparillas en sus manos, que dejan entrever unos arbolillos sin apenas fronda, característicamente dispuesta en sentido horizontal.

Aponte sitúa la acción al final de la tarde, al oscurecer, con lo que aprovecha para plantear juegos de luces con el farol caído de Malco o las dos antorchillas del sayón, recalcando así el fulgor de los rojos de ciertas vestiduras, que alegran el conjunto, o el brillo de los capacetes.

Como en otras composiciones suyas, quiere dejar bien claro quienes son los buenos y quienes son los malos para comprensión de todo tipo de espectador. Por ello, frente a los dulces rostros de Jesús o de san Pedro, a aquéllos los dota de rasgos y expresiones grotescas, subrayando en algunos su mala condición al vestirlos de ropas harapientas con mangas o calzas recortadas y desgarradas en jirones, o con esas deterioradas zapatillas de Malco.

Como ha sido señalado ya por Morte para Olite², la composición estará inspirada en parte en la xilografía correspondiente de la pequeña Pasión de Dure-

regularizaron sus márgenes. Las limpiezas han sido intensas, desapareciendo veladuras y materia que deja traslucir el dibujo subyacente en algunas zonas.

2. Carmen MORTE GARCÍA, Javier LATORRE ZUBIRI, C. FERNÁNDEZ LADRERA, *El retablo mayor de la Iglesia de Santa María la Real de Olite. Historia y Conservación*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 2007, p. 66.

ro, en lo que respecta a las figuras de Cristo, Judas y, probablemente el criado que va a enlazar el cuello de aquél. Pero hay diversos elementos que parecen sugerencias de otros lugares. El más llamativo, acaso, es el personaje de las dos candelas, seguramente derivado de la plañidera en segundo término del *Santo Entierro* de Mantegna, aunque puede haber sido insinuado por la combinación del Cristo de la *Oración del Huerto* y el lamparero del *Prendimiento* de la serie de la Pasión calcográfica del propio Durero.

Otros elementos parecen depender de la tradición iconográfica del final del siglo XV. Es lo que probablemente sucede con el grupo de San Pedro y Malco, que puede compararse con las imágenes correspondientes al mismo asunto que realizará Damián Forment en los retablos mayores de San Pablo, San Miguel o la Magdalena de Zaragoza. Aunque en pintura no conozco el modelo de san Pedro, el Malco es equiparable a los pintados por Juan Ximénez en Tamarite, Martín de Soria en Pallarnelo de Monagros o en diversos retablos burgaleses atribuidos al Maestro de Budapest o al Maestro de los Balbases, tales como los de Presencio o Frómista, sobre todo el primero, o la tabla del Museo catedralicio de Burgos. Lo mismo sucederá con el trompetero, frecuente en relieves y pinturas del *Camino del Calvario*, pero que tampoco falta en algunos *Prendimientos*, tales como los citados de la catedral de Burgos o Pallaruelo de Monegro. Más complicado es identificar la fuente del esbirro que ata las manos de Cristo, aunque la disposición de piernas y cuerpo ha podido salir del sayón arrodillado en la *Coronación de Espinas* de Schongauer.

En fin, tanto las fuentes como el colorido brillante con predominio de naranjas, rojos y verdes, además de la tendencia expresivista, refuerzan la idea, ya expuesta por otros, de una formación de Aponte en los presupuestos de la pintura nórdica. Pero es que más influyente en su arte que tal formación sería el medio en que tenía que desenvolverlo, en competencia con tantas pinturas de gusto nórdico bien importadas, bien realizadas por los maestros nacionales o incluso por inmigrantes que, como por ejemplo, Juan de Burgunya en Cataluña o Alejo Fernández en Sevilla, también se recreaban a veces en lo feo como exponente del sentir patético de la religiosidad.

Espero que esta pintura sirva de acicate para que aparezcan más del mismo retablo, pues todo parece indicar por sus dimensiones que se trata de una historia destinada al banco de uno de esos muebles que, sin duda, se compondría de muchas más. Aunque en la bibliografía conocida no se registra ningún retablo mayor de paradero ignorado en el que hubiese intervenido el taller del pintor³.

3. Sobre Ponte o Aponte puede verse además Diego ANGULO IÑIGUEZ, "La Pintura del Renacimiento en Navarra", *Príncipe de Viana*, 1943, pp. 3-26; Jesús CRIADO MAINAR, "Una obra desaparecida del pintor Pedro de Ponte: el retablo de la Virgen de Calcena (Zaragoza), 1527", *Turiaso*, nº 12, 1995, pp. 269-278; Carmen MORTE GARCÍA, "La personalidad artística de Pedro Aponte, a partir del retablo de San Miguel de Ágreda (Soria)", en *Actas del Primer*

Me atrevería a situarla cronológicamente hacia los años 1520-1525, cuando tiene encargos en las proximidades de Tarazona.

Muy diferente en su espíritu y forma es otra tabla que salió en la misma subasta⁴ y que me parece obra de Alonso Berruguete. Se trata de una *Crucifixión* (Lám. 2).

Cristo aparece colgado del madero girando hacia su derecha, con la pierna de ese lado muy flexionada y el pie de la otra montando sobre ella. El paño de pureza justo entrecruzado deja ondear un extremo. Una nube negra cierra la parte superior, ante la que destacan revoloteando dos ángeles niños que recogen la sangre que gotea de las manos en sendos cálices, y deja un hueco en el ángulo superior izquierdo para que asome el disco solar oscurecido. Abajo, hay una vista de Jerusalem y, delante de ella, destacan las figuras de María, arropada en manto azul oscuro y con manos entrelazadas, de Juan, cuyo manto naranja que deja ver la túnica roja y extiende su mano izquierda, mientras cierra la derecha sobre su pecho, y, al centro, arrodillada tras la cruz, María Magdalena, con vestido de brocado naranja, que apoya su derecha sobre la roca del Calvario mientras se agarra al madero con la izquierda con la que

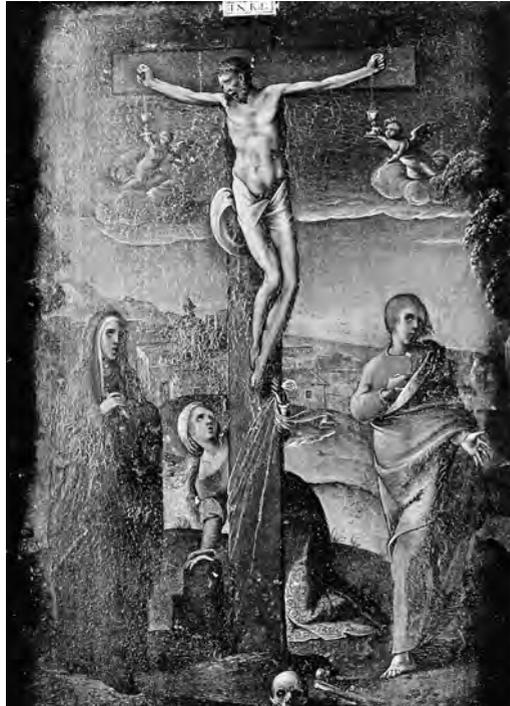


Lámina 2. Alonso Berruguete. Crucifixión.

Coloquio de Arte Aragonés, Teruel, 1978, 219-234; Carmen MORTE GARCÍA, "La obra del pintor Pedro de Aponte o del Ponte en Navarra: los retablos de Santa María la Real de Olite y de San Juan Bautista de Cintruénigo", *Homenaje a José María Lacarra, Príncipe de Viana. Anejo*, nº 2-3, 1986, pp. 565-590; Carmen MORTE GARCÍA, *Aragón y la Pintura del Renacimiento*, Zaragoza, Museo e Instituto de Humanidades "Camón Aznar", 1990, pp. 66-78; Antonio DURÁN GUDIOL, Carmen MORTE, Anchel COMTE, *El retablo de Grañén*, Huesca, Diputación de Huesca, 1992; Carmen MORTE GARCÍA, *El retablo de San Miguel de Ágreda (Soria): Historia y restauración*, Caja Salamanca y Soria, 1997; Carmen MORTE GARCÍA, Javier LATORRE ZUBIRI, *El retablo mayor de la parroquia de San Juan Bautista de Cintruénigo: Historia y conservación*, Gobierno de Navarra, 2010.

4. Lote nº 458, pp. 116-117, óleo sobre tabla de pino, 41,5 x 30,5 cms.

sujeta un fino velo ondulante de sutiles veladuras. Delante, al pie, la calavera y tibias de Adán. Los rostros acusan una fuerte tensión interior y hay un recreo en el modelado anatómico del cuerpo de Jesús.

Todas las figuras, incluida santa María, son de canon esbeltísimo y se mueven en giro helicoidal que anima de un movimiento especial la oscura composición en que predominan los agrios colores verde y azul en diversas tonalidades. El recuerdo al manierismo florentino en rostros, paños y la incidencia de la luz en ellos es evidente. Pero es el expresivismo y la fogosidad que anima a las figuras, tan distinto del que podemos apreciar en la tabla de Aponte, es lo que llama poderosamente la atención y recuerda al Berruguete de San Benito de Valladolid, del Colegio de los Irlandeses de Salamanca o del *Santo Entierro* de Fuente de Nava. Quizá el intenso dramatismo de éste, concebido también como un nocturno de dolientes personajes cuyas vestiduras mueve un viento tormentoso es lo más próximo a nuestra tabla, sea en el tratamiento de los rostros, en el colorido frío o las amenazantes nubes. Pero no faltan concomitancias con la *Natividad* o el *Evangelista Marcos* de Valladolid o con la *Epifanía* de Salamanca. La comparación con el dibujo del *Crucificado* de los Uffizi de Florencia también lo emparenta con la obra del artista de Paredes de Nava⁵.

Evidentemente, el eco del florentinismo del autor, está presente en la propia iconografía, con los ángeles que recogen la sangre de Cristo, asunto muy querido y representado en la imaginería itálica desde el siglo XIII al que sólo excepcionalmente recurrirán a veces los grandes maestros nórdicos⁶. Pero es que, además, el conjunto trae enseguida a la memoria la composición perdida del mayor manierista florentino, Miguel Ángel, la *Crucifixión* de Vittoria Colonna, y alguno de los dibujos preparatorios para ella que se le atribuyen. Así el Cristo es como un negativo del del British Museum, en el que aparece además un San Juan en postura similar a la del maestro. Y la Magdalena queda muy cerca de la copia, acaso de Marcelo Venusti, existente en Santa Maria la Redonda de Logroño. No es imposible que, de alguna manera, gozara de fuentes visuales dependientes de Miguel Ángel o comunes con él y, de ahí, ese cierto sabor a imitación libérrima de una Crucifixión a otra. A este respecto se puede traer a colación el dibujo berruguetesco de la presunta *Asunción* del British Museum de Londres⁷ y tan cercano por un lado a la Dolorosa del dibujo de la *Crucifixión* del Louvre relacionada con Miguel Ángel, o al San Juan doliente de las varias copias de Venusti reflejando en espejo. La estrecha relación de Berru-

5. Diego ANGULO IÑIGUEZ, Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, *A Corpus of Spanish Drawings: Spanish drawings 1400-1600*, Harvey Miller, 1975, nº 58; Lizzie BOUBLI, "Magnífico mastre Alonso Berruguete": introduction á l'étude de son oeuvre graphique", *Revue de L'Art*, nº 103, 1994, pp. 11-32, nº 14.

6. Roger van der Weyden o Durero, por ejemplo.

7. Angulo, nº 29; Boubli, nº 29.

guete con Miguel Ángel ha sido sobradamente explicada por otros.

Mas claro está que, probablemente el Greco conociese esta pintura y se inspirase en ella para la composición de la Crucifixión del Museo del Prado, que Gudiol consideraba absolutamente original⁸.

Desde luego, hemos de considerar que esta pintura, como la del florentino, iría destinada a devoción en domicilio privado.

La siguiente tabla, *San Juan Bautista*⁹, es pieza elocuente de un manierismo distinto de Berruguete, el originado en Roma en torno a la pintura de las Logias del Vaticano (Lám. 3).

En origen parecer haber estado destinada a presidir un retablo dedicado al Precursor como tabla principal, o como lateral izquierdo, en el cuerpo de un retablito destinado a fundación de patronato particular. Creo que es atribuible a Tomas Peliguet y hasta la iconografía me induce a considerarlo.

El santo aparece en pie en leve contraposto vestido con túnica ocre que parece de tejido grueso y basto o acaso de piel, sobre la que luce manto rojo alusivo al martirio. Está, en un paraje de aspecto árido con escasa vegetación y roquedales, que se supone desierto. Su brazo derecho, flexionado, apunta hacia arriba el índice, mientras con el izquierdo sujeta el



Lámina 3. Tomás Peliguet. San Juan Bautista.

8. José GUDIOL, *Doménikos Theotokópoulos El Greco. 1541-1614*, Polígrafa, Barcelona, 1982, p. 229.

9. Óleo sobre tabla de pino, 167 x 73 cms. Se subastó en la sala Retiro. *Subasta Extraordinaria 11 de junio de 2003*, lote nº 590, pp. 158-159.

bastón rematado en cruz con el gallardete, recuerdo de la victoria de Cristo sobre la muerte.

La figura en sí, y su postura, está relativamente cercana a lo que se hace desde mediados del siglo XV al menos. Un hombre de mediana edad en un paraje solitario. Pero en la mayoría de los casos tal personaje, como en la pintura nórdica, apunta con el dedo índice de su mano derecha al Agnus Dei que sujeta sobre el Libro de los Siete Sellos con su brazo izquierdo. Y es el Agnus el que sostiene entre sus patas el lábaro de la Resurrección¹⁰.

Es precisamente el que lleve como único atributo la cruz lo que me hace relacionarlo directamente con el arte italiano. Allí nunca falta el bordón con travesaño arriba, a veces sustituido por una filactería, mientras el cordero suele estar ausente.

Esta supresión del cordero y colocar el atributo de la Resurrección en la mano de San Juan no es frecuente en el arte español, pero puede verse en algunos otros pintores, en general, aquéllos a quienes se atribuye con mayor o menor fundamento una formación italiana o muy próxima. Así, en alguna ocasión lo han pintado Yáñez, el Maestro de san Félix de Játiva, Juanes, Morales o El Greco. El propio Jerónimo Cósida, rival presunto en la competencia con Peliquet en Zaragoza, utiliza esa fórmula en *Aula Dei*.

El personaje es membrudo, de recia complexión, de la que el pintor se ha recreado en acusar la musculatura para acentuar quizá su vigor como profeta de Cristo, a la vez que plasma rasgos duros muy acusados en un rostro de expresión relativamente dulce que casan bien con el paisaje arriscado. Pero no tanto con el tratamiento de las vestiduras, de plegados minuciosos que se ciñen al cuerpo y resaltan la anatomía. Ello incluso en la túnica que, a juzgar por el cuello o la caída sobre la pierna derecha, parece ser de tejido basto o incluso badana. Por ello me inclino a considerar la obra de Peliquet. Obsérvese, por lo demás, que el rostro del santo casa bien con el de alguno de los elegidos de la tabla del *Cordero* del retablo mayor de Fuentes de Ebro, como con el Jesús en el pasaje de la *Vocación de San Pedro y San Andrés* de Zuera, en que también se aprecian unos roquedales similares a los de este San Juan.

Según Jusepe Martínez, Peliquet se formaría con Polidoro y Peruzzi¹¹ por lo que no es de extrañar ésta que parece contraposición entre la aparente fuerza de sus musculaturas y la delicadeza de sus vestes.

10. Por ejemplo, el Maestro de San Jorge, Martín de Soria, Martín Bernat o Miguel Jiménez en Aragón, Rexach en Valencia o Diego de la Cruz en Castilla. Esa misma iconografía será seguida en el siglo XVI por diversos pintores, tanto entre los activos ya a comienzos de la centuria (Alejo Fernández, Juan de Borgoña, Maestro de Perea), como en los más italianizantes avanzada ya (Juan Soreda, Fernando de Llanos, Fernando Yáñez de la Almedina, Martín Gómez, Lorenzo de Ávila, Cristóbal de Colmenares, Juan de Juanes, etc.).

11. Sobre Peliquet puede verse Manuel ABIZANDA BROTO, "Tomás Peliquet o Pelegret, pintor del siglo XVI", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXV, 1917, pp. 177-179;



Lámina 4. Guyot de Beaugrant. Oración en el Huerto.

Una cierta relación puede establecerse también con los bosquejos de santos que aparecen en la traza que publicó Abizanda¹² del retablo de San Juan Bautista para Batea encargado en 1545, sobre todo con el personaje de la derecha. Pienso que la tabla que me ocupa ha de ser de cronología más tardía, quizá de hacia 1555.

Hace pocos años vi en una colección privada madrileña un relieve que representaba la *Oración en el Huerto*¹³. Entonces me pareció del círculo de los Beaugrant, causa por la que pedí y se me facilitó una buena fotografía, idea que sigo manteniendo, aunque con menos entusiasmo hacia su calidad (Lám. 4).

José Gabriel MOYA VALGAÑÓN, "El retablo mayor de. Fuentes y Tomás Peliguet", *Cuadernos de Filosofía y Letras, Zaragoza*, 1963, nº 50; Carmen MORTE GARCÍA, *Aragón y la pintura del Renacimiento*, Zaragoza, Museo e Instituto Camón Aznar, 1990, pp. 114-118; Jesús Fermín CRIADO MAINAR, María Luisa MIÑANA RODRIGO, Raquel SERRANO GRACIA, Angel HER-NANSANZ MERLO, "El pintor Tomás Peliguet y sus fuentes iconográficas", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº 61, 1995, pp. 59-108.

12. ABIZANDA Y BROTO, *op. cit.* y *Documentos para la Historia Artística y Literaria de Aragón (Siglos XVI y XVII)*. Tomo III. Patronato Villahermosa Guaquí. Tip. La Editorial. Zaragoza, 1932, pp. 6 y 7 y lám.

13. Madera de nogal, de 98 x 96 cms.

En primer término, conformando un óvalo que ocupa casi la mitad inferior, se efigian los tres apóstoles discípulos hechos un ovillo en el suelo. Sobre ellos, en planos sucesivos, aparecen, a la derecha, Cristo arrodillado, con los brazos abiertos, como saludando con la diestra al ángel que aparece entre nubes en el ángulo superior siniestro portador de la cruz y el cáliz. Entre ambos, en un cuarto plano, hallamos el grupo del “Prendimiento” con el beso de traición al centro.

El conjunto de los discípulos repite el de la correspondiente historia del retablo mayor de Ochánduri, desaparecida en junio de 1979 y en paradero desconocido desde entonces¹⁴. El ángel también era muy parecido en su postura, mientras el Cristo presentaba ambos brazos tendidos en paralelo hacia él. La escenilla del beso no existía por dedicarse otro panel del retablo a la historia del *Prendimiento* que, por cierto, fue robada en enero de ese mismo año y casi repetía en su iconografía la que todavía puede verse en el retablo mayor de Ábalos y se aprecia en los lejos de éste.

En ambos, el Cristo y el Judas venían a ser como en la que estudiamos, como lo es el soldado que sujeta por detrás a Cristo, aunque en la nuestra da una larga zancada en lugar de situarse pegado a la víctima. Sabemos que en Ochánduri intervino Juan de Beagrant y que, probablemente también, en Ábalos¹⁵.

Un cierto parentesco puede establecerse entre la fisonomía y los tipos de aquí con los de Ochánduri. Pero quizá es más clara respecto a Ábalos. Los rostros son de muy acusadas facciones con pómulos muy salientes y narices rectas, cabellos y barbas abundantes y como rizos pegados a unas cabezas voluminosas. Los vestidos presentan numerosos pliegues en curva que marcan la anatomía aunque no estén excesivamente ceñidos al cuerpo. Este suele ser muy recio y voluminoso. Compárense con los del *Prendimiento*, la *Última Cena* o la *Lapidación de San Esteban* en Ábalos. Los pómulos salientes y los ojos almendrados de párpados caídos con frecuencia, son una constante en el arte de Guyot de Beagrant que confieren a sus personajes un cierto aire orientalizante, lo que apenas se observa aquí, por la escena representada, pero que es constante y característica de Guyot, desde la chimenea del Salón del Franco en el antiguo palacio de Justicia de Brujas hasta los retablos de El Villar de Álava y Ábalos. Los convencionalismos a la hora de representar nubes, rocas e incluso los árboles, de tronco muy nudoso y copa frondosa, son muy similares. Por ello creo que este relieve ha salido del mismo taller que lo de Ábalos.

14. El san Juan presenta estrecha relación con el de una estampa de Altdorfer, más lejano está del san Pedro del correspondiente cobre de Dürero de 1508, como la figura de Cristo, con ambos brazos tendidos hacia lo alto, y un lejano recuerdo hay en el Santiago al san Pedro de la correspondiente escena de Forment en el retablo mayor de Huesca.

15. J. A. BARRIO LOZA, *Los Beagrant en el contexto de la escultura manierista vasca*, Bilbao, 1984, pp. 42 y 43.

Ahora bien, aquí no hay el cuidado ni la minuciosidad de Ábalos al realizar los fondos. Basta comparar el grupo del Prendimiento en la lejanía con las figurillas de la *Lapidación de San Esteban* o de la propia *Oración en el Huerto* de Ábalos.

Por ello hemos de considerar que el mejor maestro del taller se ocuparía sólo de las figuras de primer plano y, acaso, parcialmente de la del Cristo, dejando el resto esbozado para que lo rematara algún oficial. Desde luego, siguiendo su diseño general, proclive a completar la escena principal con otra secundaria.

Pero el problema de cual es ese mejor maestro de Ábalos, sigo sin ser muy capaz de dilucidarlo. En tiempos pensé más bien en Juan de Beaugrant¹⁶ pero ahora ya no estoy tan seguro, después de haber conocido al natural las escenas relativas a Susana de la chimenea del Salón del Franco de Brujas. Si realmente estas piezas son de Guyot de Beaugrant, tal como está documentado¹⁷, no me cabe la menor duda de que lo mejor del retablo de Ábalos sea también salido de su gubia y que a él se deberían los diseños. Basta comparar la *Lapidación de San Esteban* con la *Lapidación de los falsos acusadores* en Brujas o las tipologías de los angelitos en uno y otro lugar. A Juan de Beaugrant habría entonces que relacionarlo con el estilo que entonces suponía de Mateo. Aunque no es imposible que Guyot se hubiese servido desde antiguo, como buen empresario y negociante, de la habilidad de su hermano en la talla y escultura, cosa que me parece muy hipotética.

Este relieve procedería de algún retablo del que seguro que se conservan otras historias que conoceremos alguna vez.

En la sala de subastas Segre de Madrid, se vendió hace dos años una tabla del *Ecce Homo* o *Cristo Varón de dolores*¹⁸ que debe ser aragonesa, a juzgar por el éxito que alcanzaron sus copias entre 1580 y 1610, como luego se verá. Pero no me atrevo a decidir su atribución entre Rolan Moys y Pablo Schepers, aunque creo que mejores conocedores que yo de la pintura quinientista española, hubieran atribuido probablemente a este último el modelo (Lám. 5).

Es bastante conocido el texto de Jusepe Martínez en sus *Discursos practicales* sobre como, a manera de desafío personal, hizo Schepers varias cabezas

16. J. A. BARRIO LOZA, *op. cit.*, pp. 96-98. Entonces no conocía sino por fotografías (no muy buenas) la obra de Brujas.

17. F. de HONDT, *Deuxième notice sur la cheminée de la grande salle d'assemblée du Magistrat du Franc de Bruges*, Gand, Annoot-Braeckman, 1846; M. ROGGEN y M. CASTEELS, "De beeldhouwer Guyot de Beaugrant", *Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis*, vol. V 1938, Gent, 1939, pp. 31-50; Luc DEVLIEGHER, *De Keizer Karel-Schouw Van Het Brugse Vrije*, Kunstpatrimonium van West-Vlaanderen, Lannoo, 1987. La primera útil todavía por sus recensiones en francés de la documentación (pp. 34-40).

18. *Subasta de pintura... 18, 19 y 20 de diciembre... 2012... Subastas Segre*, lote 39. Óleo sobre tabla de pino de 113,5 x 83,5.

semejantes a las de Luis de Morales, añadiéndoles manos, que tuvieron mucho éxito en la Zaragoza de sus tiempos¹⁹ y una de esas cabezas podría ser ésta que presentamos.

Aparece la figura de Cristo de más de medio cuerpo destacando monumentalmente sobre un fondo oscuro en que la luz incide desde el lateral izquierdo recalando la palidez de las carnes de anatomía un tanto magra muy marcada. El claroscuro violento es acentuado por un halo amarillento que contornea la cabeza del Señor. Ésta va coronada de espinas que hacen gotear la sangre y gira a su derecha en triste mirada con un fruncimiento de cejas en ese característico y subrayado por un lagrimón que escurre. Las manos, de largos dedos, están amarradas y entrecruzadas delante, sosteniendo la caña-cetro con su izquierda. El manto púrpura cuelga del hombro de ese lado y un paño de pureza blanco, cuyos pliegues reflejan la luz, acentuando el juego lumínico, se ciñe a su cintura.



Lámina 5. Rolán de Moys? Ecce Homo.

La composición, los rasgos un tanto duros, la nariz afilada o los largos y sensitivos dedos, recuerdan la obra de Morales, bastando la comparación con el que fue de la colección Martínez de Pinillos, ahora en el Museo de Cádiz. Pero no se percibe por ninguna parte la blandura o el suave esfumado tan queridos a éste.

En cambio, está muy cerca en su carácter general del *Ecce-Homo* de la basílica del Pilar de Zaragoza, que, de un tiempo a esta parte, se ha atribuido a Rolan Moys o a Pablo Schepers²⁰, y de un *Ecce-Homo* de busto con tonos violáceos, que

19. Jusepe MARTÍNEZ, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura: sus rudimentos, medios y fines...*, Ed. Valentín Carderera y Solano, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, M. Tello, 1866, pp. 136-137.

20. Carmen MORTE GARCÍA, *Aragón y la Pintura del Renacimiento op. cit.*, p. 224 lo pone en relación con ambos, mientras Fernando BENITO DOMÉNECH, "Anotaciones al pintor flamenco Pablo Schepers", *Academia, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 73, 1991, pp. 459-476, lo atribuye a Schepers, opinión que sigue también Isabel MATEO GÓMEZ, "Pablo Esquert. El Ecce Homo del Museo de Bilbao y otras obras atribuidas", *Buletina Boletín Bulletin del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, nº 2, 2006, pp. 65-84. Jesús CRIADO MAINAR, *Metelín y el retablo mayor de Grisel*, Ayuntamiento de Grisel, 2006, p. 70 o "El retablo mayor del monasterio de La Oliva (1571-1587) y la renovación de la pintura zara-

no sé si seguirá en la sacristía de la parroquial de Perdiguera, donde lo vi en 1964²¹, que reproduce la cabeza de aquél y será sin duda de la misma mano.

Al menos dos ejemplares, calcados uno de otro, he conocido en los últimos años de la tabla que ahora presento y es lo que me induce a hacerlo. Además de éste, otro hay en colección privada madrileña²². Es como el de la fotografía, con el que coincide en detalles tan nimios como la ruptura del sarmiento de la corona hacia el lateral derecho, pero los dos llevan el resplandor amarillento tras ella y el peculiar entrecejo arrugado muy bajo, junto al puente de la nariz. Parecen réplica uno de otro. Ahora bien, observándolos con detención, se aprecia una factura mucho más cuidada y minuciosa en el de colección privada. Así, los pelos de bigote y barba son más detallados, de pincelada muy fina, y los brillos y transparencias en la niña de los ojos o en las lágrimas y gotas sanguinolentas acuosas tienen una calidad mayor recordando lo de la manera delgada y gentil a que aludía Jusepe Martínez a propósito de Schepers.

Por ello pienso que acaso haya de atribuirse a Schepers sólo el ejemplar de colección particular madrileña, mientras el otro podría ser réplica de taller o posterior. A este propósito habría de traerse a colación las referencias de Jusepe Martínez sobre como Moys remató obras bosquejadas por Schepers y que Galcerán [Antón] y Domingo del Camino siguieron la manera de micer Pablo²³.

El modelo, como he dicho arriba, debió tener mucho éxito en su tiempo, sobre todo para la devoción privada, y en el tránsito al siglo XVII todavía lo realizaría Daniel Martínez²⁴, el padre de Jusepe, que entraría en 1575, ya con veinte años, a servir a Felices de Cáceres²⁵, unos meses antes del probable fallecimiento de Schepers, quien, como éste, hubo de colaborar con Moys²⁶.

gozana", *Artigrama*, 26, 2006, pp. 570-571, no se decide claramente por uno u otro, aunque parece inclinarse hacia el segundo.

21. Lo cita Francisco ABBAD RÍOS, *Catálogo Monumental de España. Zaragoza*, Instituto Diego. Velázquez, CSIC, Madrid, 1957, p. 165, con atribución a Lupicini.

22. Óleo sobre tabla de pino de 114 x 84 cms.

23. *Op. cit.*, pp.147-148.

24. Cfr. Arturo ANSÓN NAVARRO, "Pintura" en Margarita CASTILLO MONTOLAR (coord.), *Tesoros Artísticos de la Villa de Tauste. Monasterio de San Jorge*, Tauste, Parroquia Santa María, Monasterio de San Jorge, 2004, pp. 168-171. Jesús CRIADO MAINAR, "Daniel Martínez en el taller de Felices de Cáceres y la renovación en clave flamenca de la pintura zaragozana en la década de 1570", en María Isabel ÁLVARO ZAMORA, Concepción LOMBA SERRANO, José Luis PANO GRACIA (coords.), *Estudios de Historia del Arte. Libro homenaje a Gonzalo M. Borrás Gualis*, pp. 287-300 (pp. 296-297).

25. Jesús CRIADO MAINAR, "Daniel Martínez" *op. cit.*, p. 289.

26. Jesús CRIADO MAINAR, "El retablo mayor del monasterio de La Oliva", *op. cit.*, p. 571 y Jesús CRIADO MAINAR, *El Renacimiento en la comarca de la Comunidad de Calatayud. Pintura y escultura*, Centro de Estudios Bilbilitanos, Calatayud, 2008, p. 184, entre otros.

De más calidad a mi juicio que los atribuidos a Daniel Martínez es un lienzo que apareció hace un tiempo en subasta²⁷. En él, Cristo luce un manto de color azulado en lugar de rojo, con lo que recuerda más a otros ejemplares de Morales, mientras la ruptura del sarmiento de la corona apenas está esbozada. También la interpretación de los paños presenta variantes, con plegado más minucioso y más quebrado. Habrá de verse aquí una obra del mal conocido Galcerán? Sea lo que fuere, creo que puede situarse en la década de los noventa.

No es aventurado suponer que buena parte de la información de Jusepe procediese de historias o anécdotas que le contara su padre. Éste pudo conocer en el taller de Moys y de sus sucesores tablas y dibujos de Schepers, que seguirían existiendo cuando en él trabajaban Galcerán y Camino, quienes, por ellos, se podrían ilustrar para seguir e imitar el estilo de micer Pablo. Más arriesgado, pero no imposible y muy sugestivo, es pensar que Daniel Martínez, como flamenco que era, hubiera estado al servicio de Scheppers, tal y como creía Ansón²⁸. Y entre esas historias recibidas por Jusepe estarían algunas proporcionadas por Felices de Cáceres, que convivió con los dos flamencos y le hablaría del viaje a Italia de éstos. Creo que, en general, los recuerdos de Daniel sobre la pareja de sus connaturales, aunque un tanto confusos, serían bastante exactos. Así que el presunto venecianismo podría derivar del conocimiento de aquél viaje y la manera gentil y delgada de la propia experiencia vivida e, incluso, de piezas conocidas por el propio Jusepe, tal como la que se cita en el testamento de Estanmolín en 1620. Por otro lado, una prueba más del venecianismo sería este modelo de *Ecce Homo* que no cabe duda está derivado de la estampa ticinense publicada por Luca Bertelli.

De todas maneras, habría de señalarse que, para esclarecer o enturbiar todavía más el problema de estas imitaciones en Aragón al arte de Morales, podría traerse a colación la interesante *Magdalena* de Codos, publicada hace tiempo por Carmen Morte con atribución a Moys²⁹ que se puede considerar copia de la *Magdalena* de la Clerecía de Salamanca, atribuida a Luis de Morales³⁰. En fin,

27. Se refiere a él y lo reproduce Isabel MATEO GÓMEZ, "Pablo Esquert" *op. cit.*, p. 83. Lienzo al óleo de 120 x 91,5 cms. Salió en Sala Retiro *Subasta extraordinaria de arte y joyas. Mayo 2000*, nº 100, p. 54.

28. ANSÓN, *op. cit.*, p. 170.

29. Carmen MORTE GARCÍA, *El pintor flamenco Rolan de Moys (c.1520-1592). Nuevas obras a su repertorio. Homenaje a Don Federico Torralba en su jubilación del profesorado*, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Zaragoza, 1983, pp. 195-212; Ídem, *Aragón y la Pintura del Renacimiento*, pp. 179-180.

30. Isabel MATEO GÓMEZ, "Dos nuevos Morales y obras de epígonos del pintor: Benito Sánchez Galindo y el maestro de la Magdalena de Lille (Francia)", *Archivo Español de Arte*, nº 303, 2003, pp. 301-310 (p. 308). Se expuso a comienzos de siglo como tal (*Exposición de obras del divino Morales... Museo del Prado... 1917*, Madrid, Lacoste, nº 2, lám. Manuel GÓMEZ-MORENO (*Catálogo monumental de España. Provincia de Salamanca*, Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, Servicio Nacional de Información Artística, [1967], p. 287 lám. 342) no

aunque creo que el *Ecce Homo* que reproduzco puede atribuirse mejor a Moys que a Schepers, suspendo el juicio definitivo y espero que alguien mejor conocedor resuelva el problema definitivamente.

Mi intención al redactar estas líneas, como sugería arriba, no es sino dar a conocer algunas piezas de la pintura y escultura castellana y aragonesa, que creo han pasado un tanto desapercibidas, y contribuir un tanto a esclarecer la maraña de problemas que se plantean al espectador y al estudioso en esa centuria de nuestro renacimiento, muy entre comillas, en que, a una relativa tradición de mostrar imágenes de piedad o devoción de carácter bajo medieval, se superponen formas y técnicas nuevas, ya derivadas de lo italiano, ya de lo flamenco o nórdico, tratando de compatibilizar unas y otras para modernizarlas.

Esa es quizá la conexión mayor que existe entre todo lo que aquí se presenta, como también con los otros cuatro o cinco ejemplares que he dejado en el tintero para mejor ocasión³¹.

la creyó de Morales y la coloca entre las dudosas Ingjald BACKSBACKA, *Luis de Morales*, Helsinki, 1962, p. 184, nota 7, y p. 194, nº A 40, fig. 170.

31. Agradezco a María Victoria Vallarin y a Patricia Ferrer y Begoña Valdivielso y Yolanda Chicharro de Sala Retiro la localización y cesión de las fotografías de esa procedencia, como a Elena Pidal de Subastas Segre la del *Ecce Homo*.