

PINTURAS Y ESCULTURAS GÓTICAS ESPAÑOLAS EN LA GALERÍA NACIONAL DE PRAGA*

Dentro de las colecciones de la Galería Nacional de Praga, el arte español forma, no obstante contar con algunas obras maestras (El Greco, Ribera, Murillo, Goya), un conjunto muy reducido y poco importante comparado con el flamenco, italiano, holandés y alemán, por ejemplo. El conjunto estudiado es aún más limitado y, además, poco coherente: contiene seis tablas y tres esculturas¹. Claro que en el panorama mundial significa muy poco, pero en Checoslovaquia son muy reducidas las muestras de este tipo, por lo cual merecen una gran atención. Para otra oportunidad dejo las obras sea de propiedad privada o de otros museos y galerías, tampoco numerosas. Además, hay que adelantar que estas obras son en su mayoría de adquisición bastante reciente, del siglo XIX o XX.

Cronológicamente, la primera es una *Virgen con niño sentada* (núm. 0 11 730, temple sobre tabla, 97 x 55 cm, fig. 1), inventarizada como obra norditaliana de la primera mitad del siglo XV, procedente de la colección Rebec, de Praga, a través del Museo de Artes Industriales de Praga. Sin embargo, la tabla ostenta clarísimas características de la escuela aragonesa: el propio marco decorativo trilobulado, los nimbos, la corona de la virgen y la bordura de su marco son pruebas irrefutables en este sentido. El dibujo, en efecto, tiene el ritmo linear del gótico internacional de la primera mitad del siglo XV. La estilización muy personal de la anatomía del Niño (la nariz, las manos y los pies) señala directamente hacia Bonanat Zaortiga. La obra más próxima que lo confirma es la *Virgen entronizada con ángeles músicos* del Instituto

* Este artículo fue escrito en 1976 cuando trabajaba en la Galería Nacional de Praga. Por suerte, ni después de muchos años en que descansó entre otros que el recordado Prof. Sáez se proponía publicar, propósito que iba aplazando por razones ajenas a su voluntad, hubo que hacer correcciones. Sólo una cosa hay que agregar. Mientras tanto, pude preparar una exposición en la que aquellas piezas, consideradas españolas, fueron expuestas. Se trata de la exposición «Arte español del siglo XIV al XVI», Galería de Bohemia Central, Praga, 1984- 85.

No comento dos artículos de la investigadora Jarmila Vacková en la revista «Umení», que no cita correctamente o ignora en absoluto lo escrito en español y, mucho menos, la actitud del redactor-editor de la revista «Rotislav Svácha», quien se negó a publicar una «errata». (Zaragoza, 7 de mayo de 1990)

¹ He estudiado estas obras españolas en mi tesis de licenciatura, recomendada en 1973 como tesis doctoral, que sigue siendo inédita como conjunto. (*Las pinturas y esculturas españolas en la colección de arte antiguo de la Galería Nacional de Praga*, manuscrito 364 pp.; es un exhaustivo catálogo). Estudios parciales serán oportunamente citados.

Staedel de Francfort a. M., (fig. 1a) hasta tal punto que podemos considerar la primera como una versión más reducida de la segunda (incluyendo las dimensiones que son casi dobles en la tabla francfortense - 173 x 121 cm.). Ahora bien: como «comienza a aparecer en la pintura aragonesa el relieve y escudo dorado para realzar los fondos, las orfebrerías o las orlas de los vestidos, los nimbos, las coronas y los ornamentos después de 1430»², y como hay indicios de que comienzan a quebrarse los pliegues (el manto del niño) a la flamenca, es decir, notarse el paso del gótico internacional al estilo hispano-flamenco (aunque muy ligeramente), parece más lógico situar nuestra tabla en un tiempo más tardío, lo cual parece confirmar asimismo la desaparición de la idealización del rostro de la Virgen que domina la tabla de Francfort. O sea, puede atribuirse a la decadencia del maestro o a la colaboración del taller. Puesto que Bonanat Zaortiga murió en 1445³, podemos fechar dicha obra dentro de este período, es decir, de 1430 a 1445, mientras que no aparezcan documentos o nuevos análisis que puedan rechazarlo.

La segunda tabla, *Virgen entronizada en una catedral* (núm. 0 7462, temple, lienzo sobre tabla, 47 x 39,5 cm, fig. 2), estaba inventariada como una copia de Jan van Eyck de principios del siglo XVI. Procede del monasterio de los capuchinos de Most. Realmente, se trata de una obra de clara estirpe vaneyckiana. La diferencia principal entre el punto de partida del gran maestro y nuestro pintor consiste -aparte de la propia calidad- en un colorido y una pincelada más tosca, en la ejecución de detalles, ante todo en la corona que, siendo compuesta de puntos de color realizados en pequeño relieve, está concebida en su total como una plana, es decir, cosa típica para España si pensamos en los anteriores decorados. Hacia la escuela castellana indica el colorido, dominado por un verde olivo intenso en escala desde el amarillo hasta el gris, y que sustituye al verde intenso de los flamencos, animado por el rojo contrastante del vestido de la Virgen. Las proporciones anatómicas un poco alargadas y la palidez del rostro aconsejan, junto con el colorido y la composición, llena de graciosos detalles (fig. 3, 4 y 5), buscar al autor entre los pintores de la escuela burgalesa. «Aquí -dice Camón Aznar-⁴ nuestro arte acepta con plenitud los supuestos flamencos... en pintura, sus formas son una exaltada transcripción de los caracteres específicos de la escuela flamenca». Concretamente, el tipo humano muy similar a nuestra Virgen lo encontramos en varios cuadros atribuidos al pintor Diego de la Cruz, aunque no son perfectamente identificables. Así son, por ejemplo, los ángeles acompañantes a Cristo muerto de la Colegiata de Cobarrubias. El tipo humano lo encontramos, junto con algunos detalles del trono y la decoración, también en la Epifanía (tabla central del tríptico de Burgos, Museo Diocesano), atribuido tanto a Diego de la Cruz como al Maestro de San Nicolás⁵. A este último

² E. LAFUENTE FERRARI, *Breve historia de la pintura española*, 4.ª ed., Madrid, 1957, p. 87.

³ J. GUDIOL, *Pintura gótica*, «Ars Hispaniae», Madrid, 1955, p. 169.

⁴ J. CAMÓN AZNAR, *Pintura medieval española*, «Summa Artis», Madrid 1966, p. 596.

⁵ CH.R. POST, *History of Spanish Painting*, Cambridge, Mass., 1930-1966, IV, parte I, p. 256, atribuye dicha obra al Maestro de San Nicolás, igual que Camón, *op. cit.*, p. 611. A su vez, Gudiol, *op. cit.*, p. 364, al Maestro de los Reyes Católicos, mientras que en el Archivo MAS se atribuye (núm. 17822) a Diego de la Cruz. Cosa comprensible si recordamos que por ej. CH. CUTLER, *Northern Painting from Pucelle to Bruegel*, New York, 1968, p. 114/115, identifica a Diego de la Cruz con el Maestro de los Reyes Católicos.

lo recuerdan asimismo algunos detalles de la arquitectura, las ventanas, etc. Sin embargo, dado que la tabla no puede atribuirse con seguridad a ninguno de los dos ni encontrar analogías seguras, creo que será lo más lógico limitarse a la atribución al círculo del Maestro Diego de la Cruz, de quien, no obstante el estudio de Gudiol ⁶, no conocemos tanto para opinar con seguridad o, simplemente, atribuirla a la escuela burgalesa.

En el futuro habrá que concentrar nuestro esfuerzo a averiguar detalladamente la procedencia, pues se trata de la única tabla cuya huella podemos seguir un poco. Según el grabado, aunque de baja calidad, del mismo cuadro (fig. 6) que se conserva hoy en el Museo Nacional de Literatura de Praga ⁷ sabemos que «esta imagen de María, pintada en madera, que fue echada al fuego por los herejes en Oettingen en Suabia, se había conservado, excepto de algunos detalles, y hoy es devotamente venerada en las iglesias de Duchcov (Dux)» ⁸. Lamentablemente, ignoramos cuándo llegó a Bohemia. La referencia a las iglesias (en plural) significa que debía haber alguna copia que se veneraba asimismo ⁹. Lo más interesante del caso es que, independiente de esta información del grabado barroco, y aun antes de encontrarse el grabado, averiguamos, durante la restauración hecha por el pintor Mojmír Hamsík, que el cuadro había sufrido por el fuego, aunque no mucho ¹⁰.

Siguiendo en lo posible el orden cronológico, se muestra como tercera la *Adoración del niño* (DO 4099, temple sobre tabla de álamo, 66 x 64,5 cm. fig. 7), procedente de la colección Ringhofer de Kamenice. Esta tabla, adquirida en 1945, fue registrada como pieza catalana. A juzgar por el marco original conservado y el tamaño de la tabla, formaba parte de la predela de un retablo, cuya composición quizás podamos reconstruir en parte debido al grabado publicado por Durán y Sampere ¹¹. De tradicional composición iconográfica, desarrollada a partir del s. XIV con María y José en posición orante, la tabla está demasiado repintada y mal conservada para permitir un estudio minucioso antes de ser limpiada, cosa que daría poco resultado después de los sondeos de la restauradora Vera Frömlová ¹². Los rayos X han demostrado (fig. 8 y 9) que sobre todo la figura de San José había sufrido mutilaciones considerables, visibles en la cabeza, que en vez de la cofia original tiene

⁶ J. GUDIOL, *El Pintor Diego de la Cruz*, Goya, 1966, núm. 70, p. 208-217.

⁷ El texto original del grabado que se encuentra en la serie de grabados de las imágenes de los lugares de peregrinación de Bohemia es el siguiente: «Disen auff holz gemahlene Marien bildt ist zue Oettingen in Schwaben von Khezeren ins feer geworffen wordenh, hatt sich aber auser einigen klenen merckmahlen darrinnen Conserviert, und wirdt anjezo in der Duxer khirchen andächtigt verehret». /Birckhart St: Prag.

⁸ El grabado surgió en el s. XVIII.

⁹ Comunicación del P. Z.B. Bouse.

¹⁰ La restauración se llevó a cabo en 1972, en los talleres de la Galería Nacional de Praga. En mi estudio *Nuevas pinturas españolas en Praga*, «Ibero-Americana Pragensia», VIII, 1974, p. 145-7, no me refería aún a los resultados de la restauración ni al grabado, de cuya existencia me advirtió mi colega Lubos Konecny.

¹¹ A. DURÁN SANPERE, *Populäre Druckgraphik Europas - «Spanien bis 15. zum 20. Jahrhundert»*, München 1971, fig. 34, publica un grabado que representa un retablo de la Virgen del Rosario con figuras de apóstoles a los lados y por encima de los cuadros principales se encuentran tres filas -en total 15 escenas- de tablas de la vida de la Virgen desde la Anunciación hasta la Coronación. En el centro de la fila superior se encuentra la Adoración con la Virgen y San José, cuya composición coincide -y ciertamente no es una casualidad- con la tabla nuestra. Entonces, es posible que el retablo cuya parte formaba nuestra Adoración con los cuadros de Budapest, fuera del Rosario. Como la fecha del grabado es de 1488, coincide perfectamente con el análisis formal de la propia tabla que habrá surgido después de esta fecha.

¹² En los talleres de restauración de la Galería Nacional de Praga, en 1972.

ahora cabellos. Sobre todo han sido cambiados los colores que hoy, con los tonos verduzcos, podrían llevar a la escuela castellana o aragonesa. El sondeo demostró que el colorido era mucho más diversificado. A pesar de estas mutilaciones, podemos llegar a las siguientes conclusiones: los resultados de la investigación tecnológica muestran como ilusoria mi atribución al círculo de Jaime Lana ¹³, a la cual llevaban los nimbos y los ribetes del manto, así como los tipos humanos y la construcción del espacio. Por otra parte, varios elementos, sobre todo la composición formal de los paños, la perspectiva de las lozas y los detalles del dibujo se aproximan mucho a la tabla de San Andrés en el Museo de Bellas Artes de Budapest, atribuido al otro maestro aragonés Francisco Solives (fig. 7a). (Algunas coincidencias podrían encontrarse también en la obra de Martín de Soria, concretamente en el díptico de la iglesia de San Juan de Larchmont -New York-, aunque las analogías no sobrepasan el nivel general). Otra tabla atribuida a Solives de una colección particular de Budapest ha llevado a la historiadora húngara Mariana Harászti-Takács a atribuir nuestra tabla al mismo maestro y, además, afirmar que se trata de tablas del mismo retablo, sobre todo porque vienen todas esas tablas del territorio checoslovaco ¹⁴. A favor de su hipótesis habla el hecho de que, según Sampere i Miquel, citado por Harászti-Takács, el color de Solives no ha variado mucho, pues el pintor mezclaba sus colores con el blanco, característica que corresponde también a nuestra tabla, según muestran las fotos con rayos X. Sin embargo, como las tablas de Budapest no han sido aún estudiadas con rayos X, habrá que esperar la atribución definitiva. Además, hay que tomar en cuenta que un retablo de Solives que servía de apoyo para la atribución de las tablas en Hungría al mismo maestro, ha sido descartado recientemente a base de documentos, por lo cual habrá que limitarse a hablar de un autor aragonés, aunque del círculo de Solives, activo hacia 1480 ¹⁵.

La cuarta tabla representa a *Cristo apareciendo a María* (O 2851, temple sobre tabla de álamo, 99,5 x 59 cm, fig. 10) y procede de la colección Krulis, siendo adquirida en 1949. A pesar de la inscripción en el dorso que indicaba la procedencia castellana ¹⁶, se inventarizó como obra catalana. Aunque en mal estado, permite atribuirla correctamente, pues tanto los tipos humanos como las proporciones anatómicas y la postura de los cuerpos humanos, como el escenario -la cámara losada con puerta y dos ventanas por las que se observa el paisaje, donde se notan hombres andando y a caballo y, ante todo, la forma de la columna en medio de la cámara, igual que las dos restantes flanqueando la pared, permitieron identificar al autor de

¹³ P. ŠTĚPÁNEK, *La pintura española en la Galería Nacional de Praga*, «Arte Español», III, 1968/69, p. 222-235, fig. 1. La atribución fue hecha a base de una consulta con Juan Antonio Gaya Nuño.

¹⁴ M. HARÁSZTI-TAKÁCS, *Oeuvres de maîtres espagnols du XV siècle en Hongrie*, «Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts», 1972, núm. 38, p. 40.

¹⁵ GUDIOL, op. cit. p. 315; Jaime Lana fue activo de 1490 a 1515, Martín de Soria de 1471 a 1487. Parece que el estudio de Harászti-Takács fue terminado antes que se haya descartado la atribución a Solives del retablo de las santas Justa y Rufina de Maluenda. Este retablo se tenía por una de las obras más ejemplares de Solives, pero a base de documentos fue identificado como trabajo de los pintores Rius y Ram, según el estudio de F. MANAS BALLESTÍN, *El retablo de Santas Justa y Rufina, de Maluenda - Los pintores Juan Rius y Domingo Ram*, «Archivo Español de Arte», XLI, 1968, núm. 164, p. 215-232.

¹⁶ En el dorso se encuentra una inscripción bastante reciente: «Santos Kruz (sic!), siglo 15, Castilla la Vieja, tiempo de Juan II, Isabela (sic!) Católica fran...» sigue letras ilegibles.

esta obra con el Maestro de los Luna o, según José Gudiol, con Juan Rodríguez de Segovia¹⁷, llamado así según su obra principal, el retablo de la capilla de Santiago de la catedral de Toledo, encargada en 1488 por Doña María de Luna; así que se podrá fechar en la misma época, más bien en los años noventa. Quizás las obras más próximas sean la Flagelación y la Virgen de la Leche del mismo autor en el Museo del Prado (fig. 10a).

Desde que entró en 1866 en las colecciones de la Sociedad de Amigos Patrióticos del Arte, antecedente de la Galería Nacional, la pequeña tabla de *Ecce Homo* ha sufrido varios cambios de atribución (O 459, temple sobre tabla, 36,3 x 23 cm –dimensiones originales 35,7 x 22,2 cm–¹⁸, fig. 11). En el primer catálogo de la Pinacoteca de la Sociedad, publicado en 1889¹⁹, fue atribuido a un maestro de los Países Bajos –quizás Hubert Goltzius, como imitador de un maestro más antiguo– de alrededor de 1600. El segundo catálogo²⁰ solamente ha bajado la fecha a 1580, y así se ha quedado hasta los años cuarenta, cuando fue atribuido a Juan de Flandes y bajo esta atribución expuesto en 1949. Veinte años más tarde señaló G.I. Lief tinck²¹ que la tabla sale de la miniatura del mismo tema del manuscrito *Het Getijdenboek van Engelbert van Nassau*. Al mismo tiempo publiqué yo²² que se trataba de una réplica de la tabla atribuida en el Museo de Bilbao a Gerard David o a su próximo alumno (fig. 11a). Se trata de una tabla de un poco mayores dimensiones que la nuestra (49 x 31 en comparación con los 35,7 x 22,2 cm) y coincide en todos los detalles excepto la composición de los paños de caballero montado, de espalda al espectador. Además, el semicírculo que limita la composición de Praga es posterior²³, así que no había diferencia alguna. Ya en el citado trabajo Lief tinck se pronunció, a base de la consulta con el conservador de Praga Jaromír Síp, en contra de la atribución a Juan de Flandes, siguiendo la búsqueda hasta que encontró otra réplica de los dos cuadros, atribuida esta vez a Cornelia Engelbrechts²⁴; así que en el futuro será necesario encontrar la fuente común o la orden en que pudieran surgir los tres trabajos citados pues, si es la miniatura la que sirve de inspiración, las versiones tendrían que diferir. Últimamente se ha ocupado del cuadro Anzelewsky²⁵ quien, a base de los datos de Lief tinck, sin embargo no exactamente interpretados, lo tiene por segura obra de Flandes. A base del minucioso análisis y teniendo en cuenta las otras opiniones y circunstancias, puse en duda la atribución a Juan de Flandes²⁶,

¹⁷ GUDIOL, *op. cit.*, 337.

¹⁸ La tabla fue adaptada siendo pegada sobre una tabla de madera más grande y restaurada.

¹⁹ *Katalog obrazárny v dome umelcu Rudolfinum v Praze*, Praga 1889; (también hay una edición en alemán), núm. 508.

²⁰ *Katalog obrazárny v dome umelcu Rudolfinum v Praze*, Praga 1912; en alemán, *Katalog der Gemäldegalerie im Künstlerhause Rudolfinum zu Prag* (Introducción, Paul Bergner), núm. 457.

²¹ G.J. LIEFTINCK, *Boekverluchters nit de omgeving van Maria van Bourgondie*, c. 1485, Bruselas 1969, p. 49, fig. 84 y 86.

²² STEPÁNEK, *op. cit.* p. 223-4, fig. 3, núm. 5.

²³ Según el resultado de la restauración llevada a cabo en la Galería Nacional.

²⁴ Comunicación en una carta personal.

²⁵ En J. Bialostocki y col.: *Spätmittelalter und beginnende Neuzeit*, Propylaen Kunstgeschichte, Berlín 1972, p. 178/180, fig. 35.

²⁶ En el trabajo citado en la nota (2).

cosa que aprobó Jaromír Síp, quien expuso el cuadro en Brujas ²⁷ con estas dudas y definitivamente atribuyó la obra a un maestro del norte de los Países Bajos en la instalación permanente de la Galería Nacional de Praga en 1976. Ahora tendrán la palabra los especialistas en la pintura flamenca del período 1485-1490, cuando se data nuestra tabla.

La última tabla -la quinta perteneciente a la escuela hispano-flamenca- presenta problemas diferentes, pues se trata de una obra firmada por Pedro de Campaña que representa un *Calvario* (O 9004, óleo sobre tabla de roble, 26,8 x 23 cm, fig. 12). Procede de la colección Toman, donde se guardaba desde el siglo pasado, adquirida por Nicolás Lehmann en 1882. ²⁸ Aquí, el problema se concentra sólo en torno a la datación, pues la firma es auténtica, a juzgar por la resistencia a los disolventes. Se combaten dos opiniones: la de que se trata de una obra temprana, y que surgió después de haber regresado el pintor a Flandes.

En base a la técnica miniaturista Justi ²⁹ opinaba que se trataba de una obra surgida en la vejez, pero más tarde cambió de opinión y llegó a la conclusión de que se trata de una obra de juventud. Mayer ³⁰ compartió la opinión original de Justi y ésta supervivió prácticamente hasta la actualidad. Bologna ³¹, que conocía la obra sólo de reproducción, lo unía a la pasión y poesía de las últimas obras españolas. Safarík ³² se atrevió a fechar la tabla después de 1570, aunque no se conocen ningunas obras seguras del período bruselés (Campaña regresó en 1563), argumentando por el sentimiento profundo religioso inspirado en el español que domina la obra de Praga, poco común en la obra de Campaña, así como por la ejecución miniaturista y la transcripción flamenca del nombre. ³³ Priscilla E. Muller ³⁴ destacó ya la ausencia de la influencia de maestros italianos del renacimiento cumbre, así que vaciló en fechar la obra, aceptando luego la fechación de Safarík. Sólo ha anotado críticamente que el conocido dibujo de la colección Jovellanos de Gijón, dado a conocer por Justi y recordado luego por Safarík, sea preparatorio del cuadro de Praga, dado que el dibujo era más dinámico, manierista, hasta recordar a El Greco ³⁵.

Como la única obra estilísticamente relacionable a la nuestra es la Adoración de los Museos de Berlín, que es objetivamente del principio de la carrera de Campaña, incluso por sus dimensiones, Jaromír Síp ³⁶ ha señalado que la forma y la composi-

²⁷ Junto con otras obras flamencas, en 1973.

²⁸ H. TOMAN, *Catalogue raisonné zur Bildersammlung alter Meister des Judr. Hugo Toman in Prag*, Prag, 1884, núm. 91, p. 34.

²⁹ C. JUSTI, *Velázquez y su siglo*, Madrid, 1953, p. 47, nota 1 (en alemán, Bonn 1888), menciona sólo la firma; en el artículo Peeter de Kempeneer, genant Maese Peddro Campaña, *Jahrbuch der Preussischen Kunsttaammlungen*, V, 1884, p. 154-179 no menciona aún el cuadro de Praga. Su segunda opinión es citada primero en el artículo *Prag. Gemäldesammlung des Dr. Toman*, «Repertorium für Kunstwissenschaft», IX, 1886, p. 452-453, y luego aparece ampliado por el mismo Justi en *Miscelaneen aus drei Jahrhunderten spanischen Kunstlebens*, Berlín 1908, I, 338. Véase también P. TOMAN, *Sberatelaské epistoly*, Praga 1941, p. 87.

³⁰ A.L. MAYER, *Die Sevillaner Malerschule*, Leipzig 1911, p. 66.

³¹ Bologna, *Osservazioni su Pedro de Campaña*, «Paragone», IV, 1953, núm. 43, p. 45.

³² Vystava přírustku 1957-1962, Galería Nacional de Praga, Praga 1962, p. 21, n.º 40.

³³ PETRVSS KEMPENER, forma que le parece justamente flamenca.

³⁴ P.E. MULLER, *The Prague Crucifixion signed PETRVSS KEMPENER*, «The Art Bulletin», XLVIII, 1966, p. 412-413.

³⁵ A. GRISERI, *Perino-Machuca-Campaña*, «Paragone», VIII, 1957, núm. 87, p. 13-21.

³⁶ En el manuscrito de un catálogo preparado, de 1972.

ción parten de Hierónimo Bosch, de su San Juan en el Patmo, asimismo en la Pinacoteca de los Museos Estatales de Berlín (fig. 12a) en cuya parte trasera hay escenas de la Pasión, una de las cuales, la Crucifixión, está muy cerca a la obra de Praga, la cual será una parafrasis de la primera. También yo he señalado la ausencia total de los elementos milenarios que, por otra parte, se encuentran claramente en la Crucifixión de la colección Despujol de Barcelona, así como en el fragmento, en mayor escala, de la cabeza de Cristo, en la colección Buendía de Madrid, quien tuvo la gentileza de mostrármelo. A base de estas comparaciones está claro que la obra de Praga, donde están ausentes por completo los elementos manieristas, surgió antes de 1529, cuando el artista ya es documentado en Italia (en España es activo desde 1537)³⁷. Resulta, entonces, que la obra no tiene nada que ver con el período español.

De todo el conjunto estudiado, se quedan, entonces, como cuatro tablas indudables españolas y otras dos ligadas menos directamente a España, aunque nunca se pueden excluir sorpresas en el futuro.

En lo que se refiere a la escultura, se conservan únicamente tres piezas medievales en toda Checoslovaquia que yo sepa hasta ahora y las tres están en la Galería Nacional. Por otra parte, el conjunto de esculturas del siglo XVI y XVII es bastante nutrido y variado. Dos de las tres representan una *Virgen entronizada con el niño*, de igual composición y carácter iconográfico, pero de diferente nivel artístico. La primera (P 216, 85,5 cm. de altura, fig. 13), fue inventariada y catalogada como trabajo de un artista anónimo de Francia del sur en torno a 1300, aunque en la primera catalogación³⁸ figuraba como proveniente «del territorio adjunto a la frontera española-francesa», aunque con signo de interrogación. En realidad se trata de una obra castellana o más bien navarra. Lamentablemente, sufrió varios repintes y le fue completada una segunda base postiza. A pesar de ello, sigue conservando cierta originalidad de expresión. La coincidencia formal y compositiva con casi treinta vírgenes similares⁴⁰ permite atribuir dicha escultura a un maestro castellano-navarro. Las coincidencias más exactas se muestran con las Vírgenes del Cerco de Artajona (fig. 13a), otras con las de Miranda de Arga, Arizaleta, Sos del Rey Católico, etc., y con una recientemente vendida en Madrid, procedente de una colección privada inglesa⁴¹. En cuanto a la fecha, puede indicarse que si la composición piramidal, hierática y el gesto esquemático muestran las raíces románicas, la moda, por el contrario, sobre todo la típica «capa con cuerda», dada a conocer por

³⁷ El carácter manierista se observa asimismo en la composición dada a conocer por D. ANGULO INÍGUEZ, *Una nueva Crucifixión de Pedro Campaña*, «Archivo Español de Arte», XLVII, 1974, núm. 187, p. 332, donde señala que dicha obra «ofrece el más vivo contraste con la de Praga»...

³⁸ V. KRAMÁR, *Stručný průvodce obrazárnou společností vlasteneckých přátel umění y Cechách*, Praga 1936, núm. 383 (Breve guía de la Pinacoteca de la Sociedad de amigos patrióticos del arte en Bohemia).

³⁹ Vystava obrazu a plastik zakoupených státem, usporádaná v budove Ustřední knihovny hl. mesta Prahyk pocte osmdesátí presidenta Československé republiky T.G. Masaryka (Exposición de cuadros y esculturas compradas por el estado y celebrada en el edificio de la Biblioteca Central de la Capital de Praga en homenaje a los ochenta aniversario del presidente de la República Checoslovaca T.G. Masaryk), Praga 1930, núm. 50.

⁴⁰ J. CLAVERÍA ARANGUA, *Iconografía y santuarios de la Virgen de Navarra*, Madrid 1942.

⁴¹ Christies de Madrid, 13-12-1974, n.º 211, lám. I.

Carmen Bernis ⁴², concuerda asimismo con el tipo español de traje utilizado en torno a 1300 y en el s. XIV. ⁴³.

La segunda Virgen entronizada con niño (P 5553, 84 cm de altura, fig. 14), procedente del castillo de Konopiste, fue registrada como italiana (del sur). La policromía repintada no permite consideraciones exactas; el tipo, asimismo como la anterior de la serie de las Andra Mari, es más arcaico por su moda y más popular por su fuerza expresiva casi primitiva, aunque no es tan románica. La talla, ruda y popular casi aldeana, ya que la policromía tapa las labores, tampoco facilita la datación exacta, pero será, como en el anterior caso, en torno a 1300, más bien ya del siglo XIV. Solamente cierta liberación de los pliegues del manto señala la creciente influencia del gótico, tal como se observa en el norte de España. Lejanamente recuerda a la Virgen sedente del Museo Marés de Barcelona (fig. 14a) que guarda, sin embargo, su hieratismo románico. A otras vírgenes similares pertenecen la de Lapuebla (iglesia de Santa María de Asa), la de Santa María de Moreda y la de Yécora, donde, sin embargo, la moda ya es claramente del siglo XIV.

La última pieza es una excelente *Virgen del Calvario* o de la Piedad (P 401, 129 cm de altura, fig. 15), comprada de la colección de J. Horejs en 1939. La parte trasera es hueca, lo cual favorece la suposición de que estaba colocada en un sitio fijo, en un Calvario, con San Juan al otro lado (fig. 15a). Es policromada al estofado, con colores blancos transparentes y grabados con motivos decorativos, florales ante todo, así como con diseños a pincel. La buena caracterización psicológica que muestra la profundidad del sentimiento –el dolor–, lograda por medio de una talla sensible y fina de la cara y las manos, de excelente modelación, todo ello corresponde a la técnica del estilo gótico tardío, de raigambre flamenca. También la estilización del cuerpo en forma de S, por el emplazamiento del peso del cuerpo a la pierna izquierda, creando así una silueta en movimiento, es expresión del manierismo tardo-gótico internacional de origen flamenco ⁴⁴, lo mismo que la composición de paños quebrados en distribución geométrica y triangular. Si la forma es flamenca, la policromía es inconfundiblemente española. Sabemos que una gran parte de los escultores que trabajaban en España en el siglo XV eran de origen extranjero ⁴⁵; algunos de ellos trajeron a Castilla y León el estilo dinámico de Sluter. Puede ser, entonces, que se trate de una talla realizada por un español que trabajaba en estilo flamenco, o de obra de un flamenco activo en España o, en el último de los casos, de obra importada de Flandes y policromada en España. ⁴⁶ Así que el problema sigue en pie.

PAVEL ŠTĚPÁNEK

⁴² C. BERNÍS, *La moda y las imágenes góticas de la Virgen. Claves para su fechación*, «Archivo Español de Arte», XLIII (1970), núm. 170, p. 197.

⁴³ Tampoco puede admitirse que la escultura fue adquirida junto con la otra española que ahora está en la Galería, la de Santo Tomás, de la galería Heinrich Ephron de Viena en 1924.

⁴⁴ F. WATTENBERG, *Exposición de la obra del Maestro de Santa Cruz de Valladolid*, Valladolid, 1964/1965, p. 8.

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ Ésta es la sugerencia de Joan Ainaud Lasarte, en una consulta mediada por Sílvia Llonch.