

FERNANDO GALLEGO AND HIS WORKSHOP. THE ALTARPIECE FROM CIUDAD RODRIGO. PAINTINGS FROM THE COLLECTION OF THE UNIVERSITY OF ARIZONA MUSEUM OF ART

Dotseth, Amanda W., Anderson, Bárbara C., Roglán Mark A., (eds.), Philip Wilson Publishers, London, 2008. 360 páginas. ISBN: 978-0-85667-651-2.

Nos encontramos ante un valioso y ambicioso catálogo que ha sido publicado como resultado de la exposición de pintura bajomedieval española celebrada en el Meadows Museum de la Southern Methodist University (SMU) de Dallas entre el 29 de marzo y el 27 de julio del 2008. La exposición se tituló *Medieval & Early Renaissance Spain* y en ella se mostraron diversas obras del Museum of Fine Arts de Boston y del museo de la SMU, siendo el centro de la exposición las veintiséis tablas del antiguo retablo mayor de la Catedral de Ciudad Rodrigo pintadas por Fernando Gallego y su taller, hoy pertenecientes a la University of Arizona Museum of Art de Tucson (UAMA).

El Director del Meadows Museum, Mark A. Roglán, concibió la idea de realizar un estudio moderno que englobase los estudios tradicionales de historia del arte con los más avanzados análisis de última generación que ofrecen la tecnología actual. Así, el catálogo es el resultado de un proyecto de investigación iniciado en 2003 por el Meadows Museum en asociación con el UAMA que incluyó la colaboración de investigadores del Kimbell Art Museum, el Getty Research Institute de Los Angeles y el Museo del Prado. En la actualidad, las tablas de Fernando Gallego han regresado al UAMA donde se exponen con el resto de la Colección legada por Samuel H. Kress.

El estudio técnico de las tablas de Ciudad Rodrigo abarca los más avanzados análisis a través de rayos ultravioletas, rayos x, análisis de pigmentos y rayos infrarrojos. Fue realizado por el equipo de conservación del Kimbell Art Museum's Conservation Studio en Fort Worth

bajo la dirección de Claire Barry. El análisis de los pigmentos los llevó a cabo el Art Institute of Chicago con Igne Fiedler a la cabeza usando luces polarizadas al microscopio. Por su parte, Michael Schilling y Joy Mazurek, conservadores del Getty Conservation Institute analizaron algunas muestras. Peter Klein de la Universidad de Hamburgo se encargó de identificar la madera y los métodos usados en la construcción de las tablas. Tal despliegue no fue menor en el campo de los historiadores del arte, donde se pudo reunir a diversos especialistas como Bárbara C. Anderson, Pilar Silva Maroto y Amanda W. Dotseth.

Los análisis tecnológicos realizados con rayos infrarrojos revelaron los bosquejos y dibujos preparatorios que se ocultaban tras las pinturas, algo que permitió revisar las conclusiones a las que habían llegado diversos historiadores del arte como la propia Pilar Silva Maroto. Los análisis de estos dibujos preparatorios junto con los estudios estilísticos de las pinturas, confirmaron la participación de dos maestros ayudando a caracterizarlos y distinguirlos.

Las veintiséis tablas procedentes del retablo mayor de la Catedral de Ciudad Rodrigo pertenecen al Museum of Art de Tucson (UAMA) donadas por Samuel H. Kress. La historia de cómo llegaron las tablas a esta colección daría para una novela y así lo relata la historiadora Bárbara C. Anderson en el primer capítulo. A través de la documentación que se ha conservado, la autora repasa la vida del retablo y sus pinturas desde su realización y reestructuración a los pocos años de terminarse, hasta nuestros días. La pinturas sobrevivieron al terremoto de

Lisboa de 1755, los efectos de la Guerra de la Independencia y al desguace definitivo del retablo en el último cuarto del siglo XIX. Sin embargo, en 1879 el cabildo de Ciudad Rodrigo vendía las tablas a José Fallola, director del Hotel París situado en Madrid y al poco tiempo las pinturas se trasladaban a Londres al ser compradas por John Charles Robinson, primer conservador del South Kensington Museum. Las veintiséis tablas supervivientes fueron adquiridas en 1882 por Sir Francis Cook, quien las instaló en su casa en Richmond (Surrey). Por último, durante la II Guerra Mundial fueron enviadas a Estados Unidos para salvaguardarlas de la guerra y allí se quedarían almacenados hasta que Samuel H. Kress las compró en 1954, donándolas a la UAMA tres años después.

Bárbara C. Anderson, realiza un estado de la cuestión a la luz de los resultados logrados por historiadores como Antonio Sánchez Cabañas, Juan Antonio Gaya Nuño, José María Azcárate, Emile Bertaux, José Ramón Nieto González y Joaquín Yarza. La autora se detiene en el análisis de la composición original del retablo y sostiene que la estructura original del retablo debió de ser de seis columnas con cuatro paneles cada uno contando con uno en la parte central destinado a la Virgen. En total —según la autora— el retablo debió de estar compuesto por veinticuatro o veinticinco paneles por lo que el número máximo de tablas perdidas asciende a ocho. A continuación Bárbara C. Anderson localiza varias tablas de Fernando Gallego y su taller dispersas en diversas colecciones y las propone como obras que habrían estado en el retablo original. Estas tablas son el *Cristo descendiendo al Limbo* de la Colección Pedro Masaveu en el Museo de Bellas Artes de Asturias en Oviedo, así como dos obras perdidas de las que sólo se conservan fotografías (*San Pablo* y *San Pedro entronizado*).

Es particularmente interesante el capítulo escrito por Pilar Silva Maroto, Jefe del Departamento de Pintura Flamenca y Escuelas del Norte (1400-1600) y Pintura Española (1100-1500) del Museo del Prado, y una de las investigadoras que más ha estudiado a Fernando Gallego. Su artículo supone una revisión y actualización de las conclusiones a las que llegó en el 2004 con su tesis doctoral a la luz de los análisis rea-

lizados ahora en las tablas de Ciudad Rodrigo. Así, después de tratar la vida y formación de Fernando, se detiene en buscar una cronología para cada tabla, describe las características estilísticas del pintor para terminar revisando su grado de participación en cada una de las tablas del retablo de Ciudad Rodrigo. Es este último el aspecto más significativo por lo que merece que nos detengamos en algunas de esas quince obras que se atribuyen a Fernando Gallego o a su taller (contando con la tabla de *San Pablo* reproducida por Juan Antonio Gaya Nuño, hoy en paradero desconocido): *San Andrés y San Pedro*, *San Bartolomé* y *San Juan Evangelista*, *San Marcos* y *Santo Tomás*, la *Circuncisión*, el *Cargo de Pedro*, *Pilatos lavándose las manos*, *Ecce Homo*, *Cristo y la mujer samaritana*, la *Resurrección de Lázaro* (hasta aquí realizados por Fernando Gallego), la *Agonía en el huerto*, el *Prendimiento de Cristo*, el *Juicio final* (estas tres en colaboración con su taller), la *Curación del ciego Bartimeo* y la *Transformación del agua en vino* (ambas realizadas por su taller).

Los estudios infrarrojos han demostrado la escasa participación del taller de Fernando Gallego en la *Resurrección de Lázaro*, estilísticamente semejantes a las pinturas de la superficie. También se ha verificado la mano de Fernando en el *Ecce Homo*, cuyos dibujos son similares a los del *Cargo de Pedro*. Por otra parte, la autora ha modificado la opinión que tenía en el 2004 respecto al *Juicio final* en donde reconoce la participación de Fernando y del Maestro Bartolomé en la obra aunque sigue considerando la participación predominante de Francisco Gallego en la pintura final. Igualmente, la colaboración de Fernando en la tabla del *Prendimiento de Cristo* se hace evidente a la luz de las nuevas imágenes aportadas por los rayos infrarrojos. Sin embargo, Pilar Silva Maroto reafirma su opinión en que Fernando Gallego no participaría en *La transformación del agua en vino* ni en la *Curación del ciego Bartimeo*, que serían realizados por el taller. Frente a la atribución de esta última tabla a Francisco Gallego sostenida por Robert Quin, la autora considera que debido a su factura debe de ser exclusivamente del taller de Fernando.

El tercer capítulo está dedicado al Maestro Bartolomé. Bárbara C. Anderson considera que

este maestro contribuyó con su propio taller en doce de las tablas del retablo de Ciudad Rodrigo, colaborando en algunos con Fernando Gallego y Francisco Gallego. En concreto las tablas serían las siguientes: el *Camino del Calvario*, la *Crucifixión*, la *Deposición*, *Cristo entre los doctores*, la *Última Cena*, la *Cena en casa de Simón*, la *Resurrección*, la *Transfiguración*, la *Entrada en Jerusalén*, las *Tentaciones de Jesús*, *Chaos* (o la *Creación del Cosmos*, según prefiere la autora), la *Creación de Eva* y posiblemente *Cristo desciende al Limbo* (en la colección Pedro Masaveu). Es muy importante el estudio estilístico que realiza en estas pinturas. La firma distintiva de Bartolomé, la sonrisa en los labios, se aprecia en tres tipologías faciales que le distinguen de Fernando. La primera se correspondería con la forma que tiene de representar a los niños, hombres o mujeres jóvenes y ángeles partiendo de la Virgen y el Niño del Prado, la única obra firmada por el Maestro Bartolomé así como dos tablas del retablo de Trujillo en las que trabajaría junto a Fernando. Otra tipología la representarían hombres de edad avanzada cuyos rostros demacrados y marcados pómulos encuentra en la obra de la colección Masaveu. Por último, sería característico del maestro Bartolomé el uso del rostro de hombre joven con mirada melancólica y que tiene la frente fruncida en señal de preocupación, un rostro que suele pertenecer a Cristo. Como este tipo de rostro también aparece —con algunas variaciones— en las tablas atribuidas a Fernando Gallego, concluye que los dos talleres que trabajaron en Ciudad Rodrigo (Fernando y Bartolomé) no estaban tan separados e independientes uno del otro.

Por otra parte, Bárbara C. Anderson examina otra de las características de Bartolomé, el recurso al grabado para realizar las composiciones. La autora se detiene en concreto en tres paneles: *Chaos*, la *Creación de Eva* y las *Tentaciones de Cristo*. Repasa las influencias que pudo recibir Bartolomé de los grabados de la *Crónica de Núremberg* realizados por Hartmann Schedel y examina las similitudes existentes, el año de publicación de la *Crónica* y el posible acceso de Bartolomé a esta fuente. La autora concluye que estas obras y algunas otras deberían haber sido pintadas después de julio de

1493. Y como documento que probaría esta hipótesis aporta uno del Archivo Diocesano de Ciudad Rodrigo (Contadurías, vol. 43), en el que se menciona a un Fernando de Salamanca y a Bartolomé García trabajando en 1494 y 1498. Por otra parte, aunque con similitudes estilísticas, se aprecian variaciones en el resto de obras citadas más arriba. Este hecho junto con la información que nos proporciona Antonio Sánchez Cabañas (construcción del retablo entre 1480 y 1488 y una segunda reforma a los pocos años) y el recurso a los grabados de Martin Schongauer datados hacia 1480 le lleva a sostener que el resto de las tablas que atribuye a Bartolomé serían realizadas entre los años 1480 y 1488. Por último, analiza la causa que motivaría el cambio en el retablo: la preocupación milenarista. Así, la autora le lleva a interpretar iconográficamente la tabla del *Chaos* como la representación de la creación del cosmos en la que Dios Padre aparecería dos veces: una en la parte superior creando el cosmos y otra en la parte inferior de una manera completamente innovadora ya que aparece de pie sosteniendo un reloj mecánico en su mano como Dios Señor del tiempo. La introducción de este reloj derivaría de los avances en astronomía desarrollados en la Universidad de Salamanca y de intelectuales y mecenas que como D. Juan de Zúñiga impulsarían otras obras como el Cielo de Salamanca.

El estudio de los grabados que constituyen la base del proceso creativo de algunos paneles de Fernando Gallego y sobre todo del maestro Bartolomé es analizado por Amanda W. Dotseth. Es quizá uno de los capítulos más amenos y entretenidos del catálogo pues la autora consigue que el lector entre en el juego de búsqueda del motivo de inspiración utilizado por el artista. La autora sigue a Pilar Silva Maroto (2004) identificando siete paneles cuya composición se basan en los grabados de Martin Schongauer: la *Agonía en el Huerto* (el único de Fernando Gallego, el resto será del maestro Bartolomé), *Camino del Calvario*, la *Crucifixión*, la *Creación de Eva*, *Cristo entre los doctores*, la *Transfiguración* y la *Resurrección*. Su uso es más un motivo de inspiración que la copia de una fuente, y por eso, la autora se centra no en catalogar todas y cada una de las veces en que

Bartolomé recurrió a ellos, sino que analiza algunos ejemplos que muestran la importancia que tuvieron en el proceso creativo de los artistas. La autora parte de la sencilla cita de representaciones individuales tomadas de los grabados de Schongauer como pueden apreciarse en la figura de *San Juan* de la tabla *Transfiguración* o en el ave que acompaña la escena de la *Creación de Eva*. A continuación se adentra en el préstamo de composiciones tan complejas como el caso de la *Última Cena* inspirado en el grabado del Maestro IAM de Zwolle (ca. 1470-95) aunque con innovaciones iconográficas importantes al sustituir el pan y el vino por un cáliz. También se examinan *La Resurrección*, y el *Camino del Calvario* (que deriva claramente de Marín Schongauer, Lehrs 9, 24 y 26). Sin embargo, aunque la frecuencia con que Bartolomé recurre a Schongauer tradicionalmente ha sido considerada como una característica que le ha distinguido de las obras de Fernando, al menos dos paneles del retablo de Ciudad Rodrigo atribuidos a Fernando y su taller presentan similitudes claras con las obras de Schongauer. En concreto son el *Prendimiento de Cristo* y la *Agonía en el huerto*; elemento que demostraría las relaciones existentes entre los dos talleres.

El último capítulo del catálogo está escrito por los principales protagonistas del estudio técnico del retablo, a saber: Claire Barry, Michael Schilling e Igne Fiedler. A lo largo de estas páginas Claire Barry realiza un estudio en base a la documentación que se tiene de la época (radiografías, fotografías, anotaciones de los restauradores, etc.) sobre el estado previo y el proceso de restauración al que fueron sometidas las tablas por encargo de la Fundación Kress durante los años cincuenta. Es entonces cuando el equipo de restauración dirigido por Mario Modestini llevó a cabo los procesos de limpieza, consolidación y repinte de las pinturas entre otras labores (en algunas zonas las tablas estaban en muy mal estado). También rebajaron el grosor de las tablas y sustituyeron las modernas tracerías góticas que las enmarcaban por una uniforme línea oscura a modo de arquería; una intervención, por tanto, muy agresiva e intervencionista. Este estudio ofrece por tanto, una información inédita y muy valiosa para saber el grado de restauración sometido a cada tabla y

en especial qué zonas sufrieron repintes en los años cincuenta.

Por otra parte, Claude Barry realiza un estudio detallado del proceso de construcción del retablo de Ciudad Rodrigo a partir de las radiografías, los modernos análisis realizados con su equipo, así como con el estudio comparativo de las pocas tablas de Fernando Gallego y el maestro Bartolomé analizadas con estas tecnologías (el retablo de Trujillo y las obras que se conservan en el Prado estudiadas por José María Cabrera y Carmen Garrido). Por desgracia la única obra firmada por el Maestro Bartolomé (*La Virgen y el Niño*) no ha sido analizada con reflectores infrarrojos lo que podría iluminar las conclusiones a las que se han llegado.

Las técnicas de análisis de Barry también han arrojado luz sobre la atribución largamente discutida de una de las obras más importantes del Meadows Museum: *Acacio y los 10.000 mártires del monte Ararat* atribuida tanto a Francisco como a Fernando Gallego. Comparando las pinturas y las imágenes de los dibujos preparatorios se ha confirmado que la pintura es definitivamente de Francisco Gallego y así aparece en el catálogo.

Los reflectores infrarrojos han proporcionado una documentación completa de todos los dibujos subyacentes de cada tabla hasta ahora desconocidos, lo que ha permitido distinguir las características de la pintura de Fernando Gallego y el maestro Bartolomé, además de la colaboración entre los dos talleres. El grado de implicación de Fernando variaría durante los diez años que tardaría en concluirlos aunque su estilo (más cercano al estilo gótico internacional) permanece sin apenas variaciones a lo largo de su carrera; el dibujo se caracteriza por las líneas enérgicas, cortas y curvas, así como el recurso al sombreado y los trazos paralelos con terminaciones ganchudas para crear volumen; tiende también a representar la vegetación de forma muy detallada, desenvolviéndose con mayor facilidad en los pliegues de los vestidos que en los desnudos; y como elemento distintivo, Fernando suele usar anotaciones sobre la coloración de las figuras probablemente dirigidas a los miembros de su taller.

Por su parte, el estilo del maestro Bartolomé experimenta una evidente transformación entre

las tablas pintadas en 1481 y en 1493, un estilo en cualquier caso más cercano al flamenco. Su dibujo es más inseguro y de trazos rápidos; contiene muchos detalles en el tratamiento del conjunto arquitectónico aunque de forma fantasiosa; y la vegetación suele realizarla con menor detalle (véase sus distintivos árboles en forma de balón). Introduce también detalles realistas en la representación del cuerpo humano como se ven en sus desnudos, la lágrima en los ojos y la frecuencia con que sus figuras muestran los dientes. Por último, en ocasiones recurre a calcos para realizar el trazo de sus figuras, tal y como puede observarse en los dibujos subyacentes de Eva que tomaría de grabados del norte.

Muchas preguntas permanecen sin responder en torno a la fecha, el número original de tablas y su disposición. Sin embargo, estas inves-

tigaciones también han abierto nuevas perspectivas en la pintura hispanoflamenca y piden un análisis técnico de la única obra firmada del maestro Bartolomé. En definitiva, estamos ante un catálogo que tanto por su contenido como por la calidad en la edición se va a convertir en una obra de obligada consulta para todos aquellos investigadores de la pintura hispanoflamenca, y en particular de Fernando Gallego, el maestro Bartolomé y Francisco Gallego. Como se ha podido observar, este tipo de estudios interdisciplinares permiten estudiar y revisar obras poco o mal estudiadas enriquecidas por la gran información que ofrecen este tipo de análisis: sigamos su ejemplo.

Daniel Galindo Jiménez

Universidade de Santiago de Compostela