

## EL MAESTRO DE LOS LUNA Y EL RETABLO DE EL MUYO

En la nave lateral de la iglesia parroquial de El Muyo, localidad segoviana que hasta hace años fue de la diócesis seguntina, se encuentra un retablo dedicado a San Cornelio y San Cipriano, titulares del templo, que es sin duda el primitivo retablo mayor. Consta de seis tablas góticas que recogen una particular selección de pasajes de la vida de ambos santos ante la que surge la sospecha de que se hubieron de suprimir otras al adecuarlo a su nuevo emplazamiento. El traslado hubo de hacerse hacia el 1700 o poco antes, fecha que corresponde a las burdas molduras barrocas que han sustituido a los originales doseletes y montantes góticos.

La conservación de los tableros es deplorable. En su disposición actual quedan: *San Cornelio y San Cipriano* (116 x 76 cms.), abajo, y *La Virgen con el Niño leyendo* (77 x 80 cms.), arriba, en la calle central; *San Cornelio atormentado* (89 x 45 cms.), y la *Decapitación de San Cornelio* (86 x 45 cms.), a la izquierda, de arriba a abajo; y *San Cipriano y un grupo de fieles* (90 x 51 cms.), y *San Cipriano ante Galerio Máximo* (?) (85 x 91 cms.), a la derecha, en el mismo orden.

La representación conjunta de ambos santos en la tabla principal obedece a razones de contemporaneidad, relación epistolar y común fecha de martirio, determinante esta última de un culto conjunto<sup>1</sup>. Son aquí figuras estantes sobre un enlosado que se proyecta en perspectiva oblicua, y recortadas contra un tapiz moteado que cierra el espacio sugerido. San Cipriano porta los atributos de su dignidad episcopal y un libro alusivo a su formación filosófica y a su obra escrita. San Cornelio, en gesto de bendecir, lleva casulla y ostenta los signos de la potestad papal. Los jugosos pliegues quebrados de sus largas vestiduras contrastan con la verticalidad y parquedad plástica de las del santo obispo. El empleo de paños de oro atañe a los nimbos, a los atributos jerárquicos y a las orlas y bandas ornadas de las vestiduras litúrgicas. En los respectivos nimbos se recogen sendas invocaciones: "*sante corneli, ora pro nob.*", "*sante cipriane ora p.*". No resultan legibles los grafismos de las cenefas de la capa pluvial y de la casulla<sup>2</sup>.

En la primera de las escenas de la vida de San Cornelio el santo aparece despojado de sus vestiduras y maniatado a una columna estoicamente dispuesto a sufrir los golpes de un sayón. El semblante de este último no tiene el habitual carácter grotesco que por una equiparación físico-moral encontramos en la pintura hispanoflamenca, sino todo lo contrario. Pudiera ser que se haya querido representar en él a Cereal, el legionario convertido luego al cristianismo tras la curación de su enferma mujer por el santo papa y que por negarse a ejecutar a éste fue ajusticiado con él. Llama la atención también la juventud del pontífice frente a la madurez que ex-

<sup>1</sup> San Cornelio fue decapitado el 14 de septiembre del 253, y San Cipriano en el 258 (256 según J. La Vorágine), en el mismo día (REAU, *Iconographie de l'Art Chrétien*, Paris, 1958, III, A-F, p. 246 y 259; BIBLIOTHECA SANCTORUM, Roma, 1964, III, col. 1.275; Santiago DE LA VORAGINE, *La leyenda dorada*, Madrid, 1983, II, p. 576).

<sup>2</sup> GARIN, ("Letreros y letroides de temática artística", *A.E.A.*, 1971, p. 259-282) ha analizado las inscripciones pseudocúficas, nesjies y hebraicas de la pintura valenciana comprobando su exclusivo carácter ornamental. Tampoco se ha dado con la clave criptográfica de los letroides de la pintura castellana gótica y renacentista, y los casos pretendidamente descifrados son bastante dudosos.

hibe en la tabla principal. Hay además algunas distorsiones espaciales, en el modo de resolver la perspectiva de la estancia y en la extremada separación de las piernas del verdugo y en las del santo con relación a la base de la columna.

El episodio inmediato se refiere a la decapitación de San Cornelio, en una composición muy plana que capta el momento previo a la ejecución. Los niveles espaciales están resueltos más verticalmente que en profundidad. Asisten a la escena personajes de rostro grave, entre ellos una pareja de caballeros —armado el uno, confidencial el otro— que han de identificarse con los emperadores Galo y Volusiano bajo cuyo mandato fue martirizado el pontífice. En primer término están éste, el verdugo y una tercera persona arrodillada apenas visible por lo deteriorado de la pintura. Otro personaje, del que sólo un brazo entra en la composición, hace entrega al sayón de unas monedas (¿veinticinco?) en pago de su cometido, detalle que corresponde a la leyenda de San Cipriano<sup>3</sup>. Tal contaminación iconográfica se refuerza además con la figura postrada ante el prelado, que parece disponer panes en el suelo para recoger su sangre<sup>4</sup>. Sin duda la figura mejor lograda y más convincente del grupo es la de San Cornelio, orante, revestido de pontifical y con los ojos velados, concentrándose su expresividad en sus fervorosas manos. En la aureola se lee apenas: "S.CO".

Las escenas dedicadas al obispo de Cartago son de interpretación incierta. En la primera de ellas San Cipriano, entre acólitos portadores del cáliz y de los evangelios, imparte su bendición a un grupo de fieles genuflexos. Un lecho oblicuo sugiere el tema de una curación milagrosa<sup>5</sup>. Los rostros poseen la misma inexpresividad que en las otras composiciones. El nombre del santo es también sucintamente consignado en su nimbo: "S.CIP."

Mayores problemas de identificación plantea la composición inferior. La mutilación del tablero para su adecuación al actual retablo ha escamoteado la figura del titular correspondiente, del que sólo quedan las manos y parte de las vestiduras litúrgicas, aunque no hasta el extremo de evidenciar su rango. No es claro, pues, si se trata de San Cipriano ante el cónsul Galerio Máximo o de San Cornelio ante Galo y Volusiano. Algunos detalles avalan lo primero<sup>6</sup>. Hay un joven gobernante en un suntuoso trono adosado, un tercer personaje que formula las acusaciones enfatizando sobre un libro y un par de pajes armados. En primer término, a la derecha, figura un hombre barbado con burda indumentaria y con un cayado cuyo significado en la escena desconocemos. El asunto permite al artista explayarse en la aplicación de oros, en los damascos del pabellón y en la toga palmada del dignatario. La evidencia de estar el tablero recortado, siendo uno de los más anchos, incita

<sup>3</sup> Vid.: SAYOL ECHEVARRÍA, *La leyenda de oro*, Madrid, 1853, III, p. 53; BIBLIOTHECA SANCTORUM, III, col. 1.266; DE LA VORÁGINE, *op. cit.*, p. 576. Este habla de quince monedas.

<sup>4</sup> Parece más dudoso que sea Cereal decapitado, aunque habrá de ser determinado por una restauración que se presenta urgente.

<sup>5</sup> No conozco tema alguno de tal contenido referente a leyenda de este obispo.

<sup>6</sup> Al ser uno el personaje que ocupa el sitial será el procónsul Galerio, aunque podría ser el emperador Volusiano, en cuyo caso el anciano situado junto al trono sería Galo, virtual gobernante junto a su hijo. Ha de tenerse en cuenta, sin embargo, que LA VORÁGINE (*op. cit.*, p. 275-276) no habla de tales gobernantes sino del emperador Decio, en el caso de San Cornelio (aunque con evidente error histórico, dado que falleció en la batalla de Mesia: 251 d. de Cristo), y del procónsul Anglirico, para San Cipriano. Y ésta hubo de ser la fuente literaria de la que se hubo de valer el pintor. Es por lo tanto casi imposible determinar a cuál de ambos santos se refiere la escena, a no ser que se valore como significativo el hecho de que el dignatario no ostente símbolos de su condición de emperador.

a pensar que quizá todas corrieron la misma suerte, como también es evidente en la Decapitación de San Cornelio (?).

La pintura de la Virgen con el Niño leyendo es, al margen de calidades, una interpretación bastante fiel del cuadro de Rogier van der Weyden (M. del Prado)<sup>7</sup>. La familiar escena ha sido trasladada a una terraza ocupada por un ancho bancal con su respaldo cubierto por un brocatel rameado que sirve de asiento a María. Al fondo se abre un paisaje prácticamente oculto por un tapiz a guisa de dosel en el que, como en la tabla inferior, los repintes han hecho estragos.

Faltan algunas escenas muy significativas: martirio de San Cipriano (?) o el de San Cornelio en su caso, curación de Salustia, conversión de Cereal y de sus soldados, destierro de San Cornelio. En principio esto nos reitera en la tesis de un expurgo sobre lo que pudo ser el retablo original. Sin embargo cabe que el episodio de San Cipriano curando a un enfermo sea realmente el de la curación de Salustia, y que la inscripción consignada en el nimbo esté confundida. No puede decirse lo mismo de la escena de la decapitación, pues el santo no es otro allí que San Cornelio, aunque algunos elementos iconográficos sean del martirio de San Cipriano.

Estas seis tablas conservadas son un claro exponente del estilo de Juan Rodríguez de Segovia, o Juan de Segovia, más conocido como Maestro de los Luna.

El grupo de la Virgen con el Niño responde al mismo prototipo rogeriano que la del retablo del Condestable, en la catedral de Toledo, o que la igualmente a él atribuida del Museo del Prado (n.º 1.289), también de procedencia toledana. Se ha pretendido remontar el origen compositivo de estas últimas a Robert Campin<sup>8</sup> por su identificación como Virgen de la Leche, pero la relación y deuda, no obstante las diferencias iconográficas, es más evidente en todas ellas con la citada de Van der Weyden, como queda dicho en el catálogo de Sánchez Cantón. En la misma línea está la tabla que preside el retablo de Santa Ana de la Colegiata de Berlanga, variando allí la actitud del Niño e integrándose la titular en la composición<sup>9</sup>. El amplio bancal, más sobrio en la pieza segoviana que en las toledanas, pero similar, subraya el parentesco formal entre ellas y es punto común de divergencia respecto a la fuente compositiva.

A esta predilección por un modelo rogeriano concreto se suman múltiples detalles que avalan la atribución propuesta. Tanto el paño del bancal como los ricos atavíos de los personajes representados en las escenas de San Cipriano repiten con fidelidad los damascos que encontramos en el retablo toledano (ático y predela), en las pinturas de San Ginés, de Guadalajara y en la Virgen del Museo del Prado. En cuanto a la jugosidad metálica de los pliegues es algo menor de lo usual en su estilo, no llegando a generalizarse los "tubos rectos, repetidos y paralelos" que describe

<sup>7</sup> Núm. 2.722. Virgen con el Niño leyendo, del legado Fernández Durán. Cfr. M. DAVIES, *Rogier Van Der Weyden*, Londres, 1972, p. 226.

<sup>8</sup> Diego ANGULO, "Dos tablas castellanas de hacia 1490 en el Museo del Prado", *A.E.A. y A.*, 1927, III, p. 93.

<sup>9</sup> C. GARCÍA SÁNCHEZ (*La Colegiata de Berlanga*, Soria, 1964, p. 123) atribuye este retablo de la capilla de Pedro González de Aguilera al Maestro de Segovia, sin una argumentación sólida. Más ajustada es la relación que establece con el Maestro de Sinobas de quien pudieran ser las pinturas atribuidas al Maestro de Osma por Post existentes en el retablo de la capilla de Coria o de los Bravo Laguna. Para el mismo Post (*A History of Spanish Painting*, Cambridge, Mass. 1937, V, p. 334-338) el retablo de Santa Ana puede relacionarse con la obra de Antonio Contreras en Sigüenza. En las pinturas del banco se advierte el eco del Maestro de los Luna, con afinidades con una tabla subastada hace unos años: Cristo resucitado con San Pedro, San Pablo y dos ángeles.



El Muyo (Segovia). Iglesia parroquial: 1. Retablo de San Cipriano y San Cornelio.—2. San Cipriano y San Cornelio.



El Muyo (Segovia). Iglesia parroquial. Retablo de San Cipriano y San Cornelio: 1. Virgen con el Niño.—2. Episodio de San Cipriano.—3. Flagelación de San Cornelio.—4. Decapitación de San Cornelio.

Camón<sup>10</sup>, quizá por ser una obra temprana. También se observan estilizaciones anatómicas idénticas a las de algunas composiciones toledanas y alcarreñas, y una similar aproximación a los tipos de Dierick Bouts y de la escuela de Tournai, dentro de un mayor esquematismo. El desnudo de San Cornelio es parejo al del Cristo resucitado de la iglesia de San Ginés, de Guadalajara, o al del Cristo a la columna del tríptico del Museo del Prado<sup>11</sup>. Las fisonomías de ambos santos, según aparecen en la tabla central, se repiten en los mitrados portadores de los atributos eclesiásticos del cardenal Mendoza, en los soldados de la Resurrección y en otras pinturas de la iglesia caracense. También resulta positivo el cotejo de la columna que preside la escena de la Flagelación de Cristo (M. Prado) y la de la tortura de San Cornelio. Tan palmario parentesco hace innecesaria la enumeración de otros rasgos formales análogos.

Estas y aquellas pinturas definen a un artista que en su esquematismo estilístico, desprecio al paisaje, horror al vacío y escasa valoración de lo expresivo, lo individual y lo diferencial, es retardador o inversor de algunos logros de la pintura hispanoflamenca. La rigidez de movimientos, la inexpresividad y el distanciamiento lo sitúan en la órbita de Jorge Inglés, en los antípodas de la escuela de Fernando Gallego.

El retablo de don Alvaro de Luna en la Catedral de Toledo fue encomendado en 1488 por María de Luna, la hija del Condestable, a los pintores Juan de Segovia y Sancho de Zamora<sup>12</sup>. Es interesante la delimitación de los trabajos de uno y otro. Muy lejos queda ya la errónea identificación del primero como escultor que hiciera Ceán<sup>13</sup>, distinguiéndose perfectamente dos manos en las pinturas. Los trabajos menores acometidos por Juan Rodríguez de Segovia en el Palacio del Infantado (Guadalajara) dieron la clave a Gudiol para asignarle las pinturas del banco y del ático de aquél, en orden a su presunta mayor proximidad a la familia de los Luna, siendo las restantes, las de mayor calidad, de Sancho de Zamora<sup>14</sup>. Tal identificación, algo forzada como admite Gudiol, ha encontrado reticencias en Post, que prefiere la denominación menos comprometida de Maestro de los Luna, para el autor de las tablas menores y de diversas pinturas alcarreñas, y de Maestro de San Ildefonso, para las principales y algunas tablas vallisoletanas<sup>15</sup>. Tácitamente en la hipótesis de Gudiol se comprende la cuestión del carácter gentilicio de los nombres de ambos artistas, que merece recalcar. Según esto convendríamos en su dispar procedencia, que queda avalada por su disparidad estilística. Así, el estilo de Sancho de Zamora, ad-

<sup>10</sup> *Pintura medieval española*, "Summa Artis", XXII, Madrid, 1977, p. 636.

<sup>11</sup> Atribución de Post (*op. cit.*, IV, vol. 2—1936—, p. 370 y ss.) que también recoge LAYNA ("Las tablas de la iglesia de San Ginés de Guadalajara", *B.S.E.E.*, 1936, XLIV, p. 89-102). Corresponde al núm. 1.291 de Catálogo, y no al 1678 como dice Post. Actualmente en depósito en Toledo.

<sup>12</sup> La errónea transcripción de la fecha como 1448 dada por LOPERRÁEZ (*Descripción histórica del obispado de Osmá*, Madrid, 1788, I, p. 339), recogida así por PARRO (*Toledo en la mano*) y CEÁN (*Diccionario... IV*, p. 362 y VI, p. 24) y que suscitó las dudas de CRUZADA VILLAMIL, "Retablo y sepulcros de la capilla de don Alvaro de Luna en la catedral de Toledo", *El Arte en España*, VI—1867—p. 73-82), hasta el punto de considerar que no sería el existente el retablo documentado, fue convenientemente rectificadas por GONZÁLEZ PALENCIA ("La capilla de don Alvaro de Luna en la catedral de Toledo", *A.E.A. y A.*, 1929, p. 109-122), sin que la nueva lectura del documento contractual esclareciera otros extremos que el cronológico y la indefinición profesional de ambos artistas.

<sup>13</sup> *Op. cit.*, IV, p. 362. Error que parte de los índices de Loperráez.

<sup>14</sup> *Pintura gótica*, "Ars Hispaniae", IX, Madrid, 1955, p. 337.

<sup>15</sup> Post, *op. cit.*, IX, 1947, p. 805. Previo al estudio de Gudiol.

mitiendo como suyas las tablas laterales superiores, entronca en el del taller de un salmantino activo en Zamora, Fernando Gallego, y quedan obras suyas en Valladolid (Maestro de San Ildefonso) y Toledo, que con Guadalajara jalonan los puntos de su itinerante actividad desde tierras leonesas. El arte de Juan de Segovia denota su formación en Guadalajara en el círculo de Jorge Inglés y del Maestro de Sopetrán. Pudiera ser un artista de procedencia segoviana. El Muyo es localidad de la antigua diócesis seguntina situada en el límite con la de Segovia y perteneciente a la Tierra de Ayllón. El mayor arcaísmo técnico<sup>16</sup> y estilístico de las pinturas de El Muyo en relación con otras propias viene a determinar una datación de este retablo anterior a la de sus demás trabajos, aunque implica una formación alcarreña previa. Quizá entonces, o acaso antes si era natural de la zona, pudo conocer en Ayllón al privado de Juan II y, sobre todo, a doña Juana de Pimentel, lo cual, unido a la vocación retratista de la escuela de Jorge Inglés, hace comprensible que se encomendaran a él las efigies de los donantes del retablo toledano, y no a Sancho de Zamora, con ser éste un artista mejor dotado. Al margen de conjeturas sabemos que entre 1483 y 1485 Juan Rodríguez de Segovia realizó unas desaparecidas pinturas del palacio ducal de Guadalajara, en tiempos de Íñigo López de Mendoza y de María de Luna<sup>17</sup> y el retablo del cardenal Mendoza, hoy en San Ginés, únicamente datado después de 1483<sup>18</sup>. Por último, por encargo de la citada María de Luna, el retablo del Condestable para la Catedral Primada (1488), también desde Guadalajara, y por estas fechas asimismo las indocumentadas tablas del Museo del Prado, las de Sigüenza y otras que le atribuye Post<sup>19</sup>. En 1497 consta aún como vecino de Guadalajara<sup>20</sup>.

Layna Serrano y Gudiol captaron la presencia de dos manos en las pinturas de San Ginés, correspondiendo el retablo del cardenal al artista más capaz y las figuras de su séquito al otro, pero no entraron en el análisis diferencial de las otras tablas ni establecieron cuál de ambos sería el Maestro de don Alvaro de Luna; cabe entender que el primero. En principio las pinturas de El Muyo serían del segundo —caso de ser válida tal distinción—, pero también aquí se advierten dos niveles de calidad aunque es difícil establecer la presencia de dos artistas. No creemos que pueda afirmarse con seguridad que sea así en ninguno de ambos casos, y mayores son siempre las diferencias de factura y calidad existentes entre las distintas pinturas atribuidas a dicho maestro, entre las que éstas de El Muyo resultan particularmente arcaicas y menos brillantes, quizá por ser anteriores o por una amplia intervención de taller, inclinándonos por lo primero.—FERNANDO COLLAR DE CÁCERES.

<sup>16</sup> No hay un conocimiento técnico aún de la técnica de las veladuras y el sombreado se resuelve con trazos paralelos, sin matizaciones. Parece pintura al temple, aunque presenta repintes al óleo.

<sup>17</sup> LAYNA, *art. cit.*, p. 107.

<sup>18</sup> Atribuido a Hernando del Rincón por LAYNA (*art. cit.*, p. 101); tesis refutada por Post, Camón, Gudiol, etc.

<sup>19</sup> Descendimiento, en el Museo de Estrasburgo (*op. cit.*, VII, p. 857); David y Balaam, col. A. Popoff de París (*ibid.*, VIII, p. 807), obra dudosa; Cristo Varón de Dolores, col. privada de N. York, un San Miguel de la Iglesia de Santa María, en Guadalajara, y un tríptico del convento de los cistercienses, en esta ciudad, reconstruido (*ibid.*, IX, p. 805 y ss.), atribuido éste por Layna: tríptico de Santa Apolonia. También hay que incluir en el catálogo las tablas de San Francisco y San Antonio, del museo de Bilbao, y la predela de Cristo resucitado con San Pedro, San Pablo y dos ángeles.

<sup>20</sup> A.H.P.Gu., *prot.* 10, fol. 41. Escritura de 16 de marzo de 1497 protocolizada en 1531 ante Alonso Carranza.