

suficientes para creer que Diego Hanequín fuera su artífice. Recientemente Amelia Gallego de Miguel rechaza de igual modo la atribución de Gómez Moreno por falta de documentación, inclinándose hacia Juan Francés, por razones estilísticas, como posible autor¹⁰.

Si consideramos que doña María Niño contrata a Juan de Bruselas, maestro que trabaja para el obispo en su sillería catedralicia y estimado como el más sobresaliente del momento en la ciudad, no sería de extrañar que a la vez solicitara al autor de las rejas de la Iglesia Mayor, para intentar de este modo emular el patronazgo artístico del prelado.

Además de la razón anteriormente expuesta se pueden aducir motivos estilísticos que se observan al analizar la obra, y que permiten apreciar concomitancia entre ambas. La reja de la capilla presentaba dos puertas en medio de aproximadamente 2,5 metros de ancho y de alto, más otro metro sobre ellas «para la vuelta del arco» que cobijaba el remate. Los barrotes eran torcidos como ocurre con las de la Catedral, y toda ella estañada. El remate, anteriormente mencionado, era de «follaje con un escudo en medio que lo tengan dos ninnos, e en el dicho escudo aveys de poner las armas» de doña María. Este tipo de remate que combina la decoración de follaje y un escudo sostenido por niños, es utilizado en la Catedral de Zamora en las rejas laterales de la Capilla Mayor, o sustituyendo los niños por ángeles en la reja central.

Aunque el espacio arquitectónico desapareciera ya en el siglo XVI, es lamentable la posterior pérdida de la obra de Juan de Bruselas y Diego Hanequín que enriquecería el catálogo del espléndido período de transición al Renacimiento.—ANA ISABEL FERNANDEZ SALMADOR Y LUIS VASALLO TORANZA.

A PROPOSITO DE UN «DESCENDIMIENTO» DEL MAESTRO DE BECERRIL Y SU MODELO GRAFICO

Sería repetitivo comentar que la pintura española del Renacimiento —particularmente en la primera mitad del siglo XVI— le debe mucho al material gráfico nórdico e italiano puesto que en los últimos años han surgido diversos trabajos que ilustran ampliamente esta aseveración y que

1512 y f. 26v. 2-VII-1512. En una se le paga parte de su salario y en la otra le reducen sus impuestos.

GÓMEZ MORENO, M. *Catálogo monumental de la provincia de Zamora*. Bilbao 1980. Tomo I, p. 137.

¹⁰ RAMOS DE CASTRO, G. *Opus cit.*

GALLEGO DE MIGUEL, A. «Enigma en torno a las rejas de la Capilla Mayor y Coro de la Catedral de Zamora». *Revista Academia* nº 64. Madrid primer semestre 1987, pp. 229-47.

refuerzan aquellos viejos artículos de Angulo sobre el tema. También se ha estudiado las peculiares lecturas que el pintor establece ante la fuente gráfica, desvelando cuestiones estilísticas, iconográficas, de incapacidad interpretativa, etc.

A pesar del amplio repertorio que hasta hoy se ha detectado y analizado es indudable que éste irá aumentando conforme se conozca más y mejor la pintura española renacentista mostrándonos un elevado grado de dependencia con respecto a modelos foráneos —sobre todo nórdicos e italianos, aunque éstos últimos predominan con el paso de los años—, indicio de escasa imaginación pero también prueba de la admiración y aprecio que se tenía hacia determinados lenguajes, pintores y grabadores.

En esta ocasión estudiamos la sumisión de una tabla del Maestro de Becerril, y tangencialmente otra de Aponte, con respecto de un grabado del círculo de Mantegna.

El Maestro de Becerril es, sin duda, uno de los pintores renacentistas que con más frecuencia acuden al repertorio gráfico como fuente de inspiración. Este procedimiento es habitual por las fechas en que está activo, fundamentalmente en Castilla, aunque no exclusivamente. Otro maestro de cierta consideración como Juan Soreda también hace lo propio. En particular es apremiante en la década 1520-1530 cuando el primero de ellos realiza su magnífico retablo dedicado a San Pelayo para Becerril de Campos, hoy en la catedral de Málaga, y el segundo el conjunto seguntino de Santa Librada. Se trata de un entorno cronológico que se vuelca más hacia Italia que al Norte de Europa por lo que el lenguaje de Durero —y en mayor medida el de Schongauer— va cediendo en pro de los modelos italianos, particularmente aquellos basados en obras de Rafael.

El acercamiento del Maestro de Becerril al repertorio gráfico es constatable prácticamente en toda su producción. Ello ya lo había intuido Angulo hace mucho tiempo cuando apuntaba conexiones con grabados que no siempre llegaba a precisar, pero localizando alguna fuente indiscutible¹. Recientemente Vandevivere comentó al analizar la tabla que estudiamos como su «estilo muy lineal» se debe «posiblemente a las influencias de los grabados en los que se ha inspirado», sin concretar ninguno en especial². A excepción de algunas conexiones con Durero y Lucas de Leyde, normales no solo por su fama sino por la formación flamenquizante del pintor castellano, su mirada se dirige hacia las estampas italianas. Esta dicotomía es consustancial con el ambiente pictórico español de estos momentos que consideraba válidos ambos lenguajes, fundiéndolos. En cualquier caso, el sustrato flamenco del pintor se mantiene inalterable. Está pegado indiscutiblemente a Juan de Flandes, al que tuvo oportunidad de estudiar en la misma Palencia, como ya se ha comentado por Angulo y Vandevivere; incluso algunas de sus composiciones dependen «extrictu sensu» del maestro nórdico, como ya es sabido. Post, en cambio, asocia más su lenguaje a Pedro

¹ Angulo, «El Maestro de Becerril», *Archivo Español de Arte*, XIII, 1937, nº 37, pp. 15-24.

² *Juan de Flandes*, cat. exp. a cargo de I. Vandevivere y E. Bermejo, Madrid, Museo del Prado, febrero-marzo 1986, nº 27, p. 104.

Berruguete, teniéndolo como su más importante seguidor en la provincia palentina³.

El peso de Juan de Flandes es fuerte. Sus obras se elevan en todos los sentidos a partir de sus postulados: composición, tipología de los rostros y en general de toda la figura, «horror vacui» cubriendo el espacio con figuras que se agolpan en los primeros planos y se aproximan excesivamente unas a otras...; el «pathos» de sus caras y la peculiar sensibilidad pictórico-anímica que se destila de sus obras tiene en Juan de Flandes su fuente. Así mismo, su paisaje con formas abruptas donde las piedrecillas parecen convertirse en objetos con superficies y colores cual perlas, gemas, esmeraldas o zafiros... rememoran los encantadores exteriores del retablo mayor de la catedral palentina.

Pero el Maestro de Becerril también es testigo de su tiempo: la pintura de la década de los veinte introduce una nueva concepción espacial, una iconografía y repertorio ornamental asociados a unas formas arquitectónicas nuevas, propio del vocabulario italiano. Como su coetáneo Soreda, el Maestro de Becerril inserta en sus tablas la fábula pagana, el mito, aunque no sea como tema principal. Sabe establecer precisas conexiones entre tema ornamental y episodio principal a fin de que el espectador realice una doble lectura, normalmente con un trasfondo moralizante. Las amplias perspectivas paisajísticas, el movimiento de los personajes que se inclinan, contorsionan, el aleteo de los ropajes cuyos pliegues ya no caen con aterciopelada pesantez y un menor rigor por el detalle, son algunos de los aspectos que lo alejan de Juan de Flandes.

El Maestro de Becerril se acerca a las estampas italianas entendiéndolas sobre todo como fuentes de inspiración compositiva. Incluso para las representaciones ornamentales acude al material gráfico⁴. Así, en el *Santo Entierro* del Museo Diocesano de Palencia —tabla compañera de ésta que estudiamos— parte del frente decorado del sepulcro está inspirado en una estampa de Altobello (fin. s. XV). Acude con asiduidad a las estampas basadas en composiciones de Rafael, apreciándose una dulce sensibilidad rafaelesca aunque, en general, su aproximación es puramente compositiva, pues su formación a lo Juan de Flandes es totalmente anímica, desgarradora. En el *Descendimiento* que tratamos fechable hacia 1525-1530 la relación con una estampa del círculo de Mantegna representando el mismo tema es incuestionable. Si la vinculación con Rafael nos parece meramente epidérmica, su mirada hacia el lenguaje mantegnresco es comprensible: aquí también se encuentra ese paisaje brusco, con formas rígidas como la superficie de un diamante, más hirientes que las un tanto algodonas de Juan de Flandes; de cuando en cuando se resquebrajan en lascas, en piedrecillas. Por otra parte, la dureza de los rostros mantegnescos y el carácter tan incisivo de los contornos de sus figuras congenian con el maestro palentino.

Ahora bien, el Maestro de Becerril, como los pintores de su momento,

³ Post, *A history of Spanish painting*, Cambridge (Mass.), IX (2), 1950, p. 449.

⁴ Avila, *Imagen, espacio y fondo en la pintura española del primer Renacimiento. Análisis iconográficos y formales*, Tesis Doctoral Microfilmada, Barcelona, Publicacions Universitat de Barcelona, nº 269, 1988, pp. 727, 970 y 971.

hace una peculiar transcripción de la estampa. La amplitud escénica se pierde en la obra del español, entusiasmado como todos en situar el episodio sacro en primerísimo término al tiempo que las figuras ocupan toda la superficie del cuadro. El paisaje que en la obra italiana envuelve la escena se mostrará tan solo como fondo, descubriendo una Jerusalén un tanto castiza, amurallada, con su puerta principal a la que se accede por un puente de madera que salva el obstáculo del río. Al pintor le pareció demasiado atrevido e impropio contar con el paisaje estratigráfico rocoso del primerísimo plano.

En cuanto a la composición no solo reduce el número de figuras sino que las aproxima encajándolas aquí y allá. Era de esperar que pintara un comedido INRI y que dejara ver ostensiblemente las escaleras. Viste a los personajes con atuendos del momento, lógicamente los calza en pro del decoro y las cabezas las cubre con tocado, a excepción de San Juan Evangelista. La figura de Cristo se aparta ligeramente del modelo puesto que se presenta más yerto; es evidente que al pintor español le parecía muy llamativa su curvatura. Se le extrae de la mano izquierda un clavo inspirándose en el *Descendimiento* de Marcantonio Raimondi basado en una composición de Rafael, iniciativa un tanto mezquina que no ha de extrañar. El grupo de las tres Marías se aleja un tanto, comprensiblemente, del modelo italiano pues al Maestro de Becerril le parecía indecoroso representar a la Virgen prácticamente recostada ocultando casi por completo su rostro; también se amortigua la inclinación de su compañera. En el grabado la Magdalena solapa su cara y presenta su larguísima cabellera, tal como en la composición palentina donde sí descubre su perfil y deja ver ostensiblemente el dorado de su cabello. El árbol seco del fondo también es de clara filiación mantegnesca.

Este grabado lo volvió a utilizar el Maestro de Becerril en el retablo mayor de la iglesia de Santa María en Astudillo (Palencia), con múltiples variantes y con figuras que anuló en la obra que estudiamos. Pedro de Aponte para el retablo mayor de la iglesia parroquial de Grañén (1511) también lo tuvo como fuente de inspiración. En esta obra son sustancialmente inalterables las figuras de Cristo y los dos hombres que lo descienden de la cruz, mientras que el resto casi no tiene nada que ver con la estampa reduciéndose el paisaje a la más mínima expresión. Esto no impide considerar a Pedro de Aponte como un pintor de fuerte personalidad que se luce más en la expresividad de los personajes y en las bellas tonalidades cromáticas y sugerentes juegos lumínicos que en la introducción de arquitecturas u otro elemento detonante de la nueva cultura renacentista.

Como sabemos, la fama de Mantegna como grabador fue inmensa. Incluso se le tuvo como el primero que se atrevió a grabar sobre metal, según refiere Simone Fornari y Vasari⁵. Años antes a la primera manifestación de Vasari, Francisco de Holanda lo elogia en los *Diálogos de la Pintura* (1548) entre los «famosos entalladores» (junto con Durero, Raimondi y Agostino Veneziano), indicando que «casi él fue el primero que tallase»⁶. Esta hipótesis

⁵ Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori...*, comentarios de G. Milanesi, Florencia, 1906, pp. 402, 409.

⁶ F. de Holanda, *Diálogos de la Pintura*, en Sánchez-Cantón, *Fuentes literarias para la*

no se sostiene. Mantegna se sentiría impulsado por los grabados de Schongauer, Dürero y Maso Finiguera, como apunta Milanese en sus «Comentarios» al Vasari. Sin embargo, la calidad de ciertos grabados, como ya se ha insistido por Bartsch y Hind, entre otros⁷, si no mediocre sí de menor finura que el hacer de Mantegna, sugieren que son obras de seguidores, ya sean próximos a él o no, o bien piezas basadas o no en composiciones suyas. El maestro pudo contar perfectamente con grabadores que realizaran el trabajo de pasar a las planchas originales suyos. Precisamente, el grabado que estudiamos debe ser de un artista de su entorno o seguidor próximo basado en una creación de Mantegna o de un autor cercano a él. Tietze-Conrat apunta que tanto éste como el *Santo Entierro* y el *Descenso al Limbo* reproducen obras perdidas realizadas en los años sesenta para la capilla del Castel di San Giorgio, en Mantua, apreciándose notables analogías con la *Epifanía* de los Uffizi⁸. Para Milanese es probable que dependa de un dibujo con la misma composición y tamaño que se halla en el colegio de Christ-Church de Oxford. Como señala Lightbown permanece abierta la cuestión de si los dibujos originales de Mantegna han sido reproducidos en las planchas en su totalidad o con alteraciones⁹.

Curiosamente, este grabado está recogido por Scardone y por Vasari como obra de Mantegna¹⁰. En cuanto a la cronología nadie se atreve a lanzar una fecha. Hemos hablado de los años sesenta, Hind la relaciona con la *Crucifixión* del retablo de San Zeno (c. 1456-59), pero no siempre la datación de una estampa corresponde necesariamente con la del dibujo preliminar, que puede estar realizado años o décadas antes.

En cualquier caso se trata de una pieza rara y, también por ello, muy estimada, prácticamente virgen en España. No obstante no es de extrañar su presencia y uso entre nosotros, aunque no precisamente por el amor y habilidad hacia esta técnica sino por la admiración hacia su lenguaje estilístico y creador. Mayor eco parece tener el *Santo Entierro con tres pájaros* y el *Santo Entierro*, ésta obra indiscutible de Mantegna fragmentariamente interpretada en España. Desde luego, no tuvo ninguna repercusión sus estampas profanas, algunas ciertamente herméticas, aunque esta afirmación no debe ser inamovible.—ANA AVILA.

historia del arte español, Madrid, I, 1923, p. 121. El texto portugués añade: «Talhou os Triunfos e muito ben».

⁷ Bartsch, *Le peintre-graveur*, Wurzburg, 1920, XIII, pp. 120-23; Hind, *Early italian engraving*. Nendeln/Liechtenstein, 1978, V, pp. 5-20.

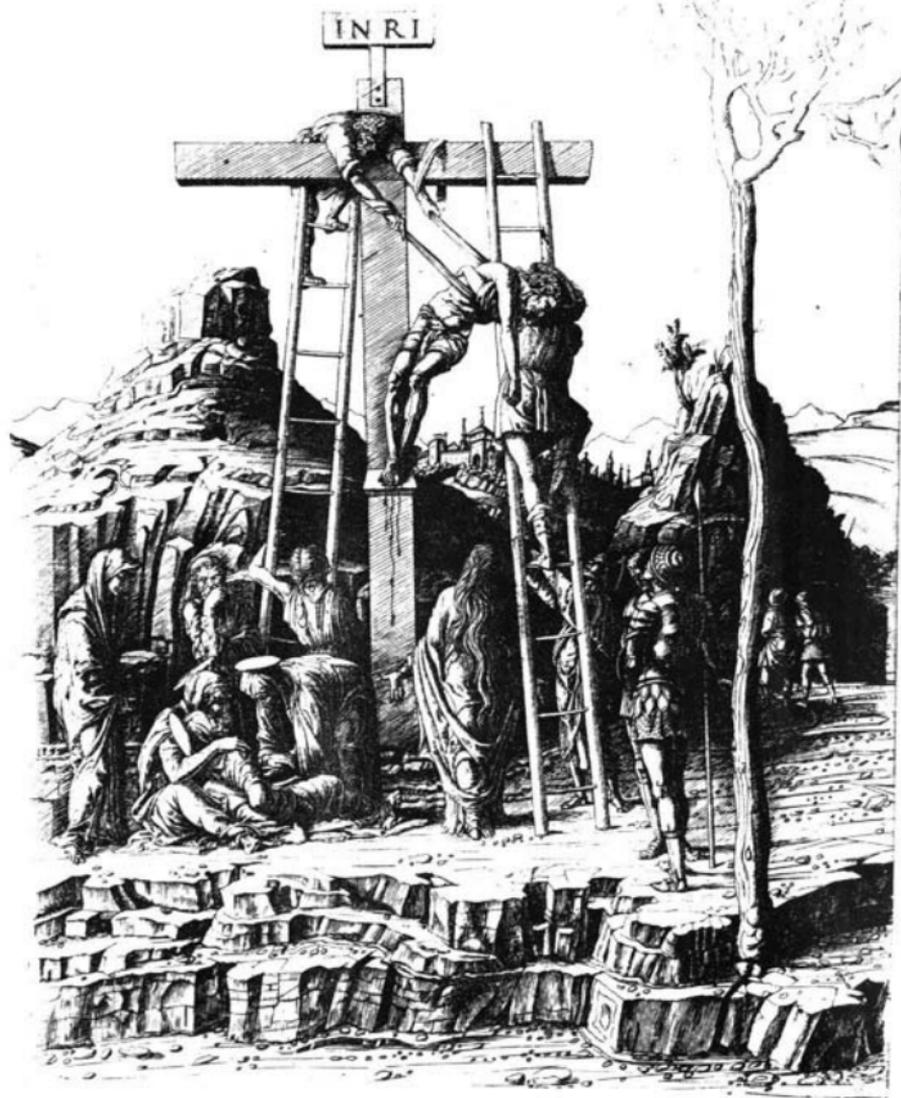
⁸ Tietze-Conrat, *Mantegna: paintings, drawings, engravings. Complete edition*, Londres, 1955, pp. 242, 244.

⁹ Lightbown, *Mantegna (Corredato da un catalogo completo dei dipinti, dei disegni e delle stampe)*, Milán, 1986, p. 268.

¹⁰ Scardone, *De Antiquitate Urbis Patavii, ei claris ciuibus Patuinis libri tre*, Basilea, 1560, Vasari, op. cit., p. 409.



1. Palencia. Museo Diocesano. Descendimiento, por el Maestro de Becerril.—2. Grañén. Iglesia parroquial. Descendimiento, por Pedro de Aponte.



Grabado del Descendimiento, por un maestro del círculo de Mantegna.