

Un *Salvator Mundi* del Maestro de Miraflores en Lagartera (Toledo)

A *Salvator Mundi* by the Master of Miraflores in Lagartera (Toledo)

FERNANDO COLLAR DE CÁCERES (†)

Facultad de Filosofía y Letras – Módulo Xbis. Universidad Autónoma de Madrid.
Campus de Cantoblanco. C. Francisco Tomás y Valiente, 1. 28049 Madrid

ORCID: 0000-0001-5802-1224

Recibido: 08/11/2016. Aceptado: 20/07/2017

Cómo citar: Collar de Cáceres, Fernando: “Un *Salvator Mundi* del Maestro de Miraflores en Lagartera (Toledo)”, *BSSA arte*, 83 (2017): 31-46.

DOI: <https://doi.org/10.24197/bsaaa.83.2017.31-46>

Resumen: La iglesia parroquial de Lagartera (Toledo) posee una importante tabla del *Salvator Mundi*, pieza central de su antiguo retablo mayor, que constituye uno de los trabajos más representativos del llamado Maestro de Miraflores, siempre necesitado de revisión. Su análisis formal e iconográfico es el cometido de estas líneas.

Palabras clave: pintura gótica; pintura hispanoflamenca; Maestro de Miraflores; *Salvator Mundi*; Lagartera.

Abstract: The parish church of Lagartera (Toledo) retains a significant panel painting of the *Salvator Mundi* that once centered its former high altarpiece. This panel happens to be one of the most significant works by the so-called Master of Miraflores, an artist always in need of revision. Its stylistic and iconographic analysis is the subject of this article.

Keywords: Gothic painting; Hispano-Flemish painting; Master of Miraflores; *Salvator Mundi*; Lagartera.

INTRODUCCIÓN

La escurridiza personalidad artística del llamado Maestro de Miraflores ha sido objeto de distintas aproximaciones y análisis que han dado en definir una figura que, aunque presenta rasgos reconocibles, carece de una estimación estilística unívoca.

En realidad, bajo los distintos nombres con que ha venido a ser conocido (Juan Flamenco, Maestro de Segovia, Maestro de Miraflores) se entrecruzan identidades dispares que denotan conexiones con varios pintores anónimos del entorno abulense y burgalés. En su *corpus* pictórico, especialmente en sus realizaciones menos cuestionadas, se han resaltado influencias entreveradas que

van de Jan van Eyck (h. 1390/1400 - 1441) a Fernando Gallego (doc. desde 1468), pasando por Petrus Christus (h. 1410/1420 - 1475 *p. q.*) o Dirk Bouts (h. 1415–1475). Se le ha considerado como nexo entre las escuelas de Burgos, Segovia y Ávila¹ y seguidor tanto del propio Fernando Gallego como del Maestro de Sopetrán y se le supuesto artista del entorno cortesano, atendiendo a la procedencia de algunas de sus tablas. Esto último difícilmente puede aceptarse tras un expurgo de atribuciones, toda vez que lo así entendido queda en poco más que la serie que le da nombre, que en nada justifica tal consideración.

Con Jorge Inglés (act. mediados del siglo XV), Fernando Gallego, Diego de la Cruz (act. h. 1475–1500) o los Maestros de San Ildefonso y de los Luna, el de Miraflores es uno los pintores castellanos de su tiempo más cercanos a la manera flamenca, aunque en el grueso de cuanto se ha juzgado de su estilo dominan soluciones propias de lo castellano. Las semejanzas tipológicas y formales rastreables en pinturas de localización y naturaleza dispar pueden entenderse acaso como fruto de una supuesta evolución artística, con frecuencia discutible y difícil de esclarecer por ramificada, que se entremezcla con realizaciones de talleres próximos, amén de la siempre desvirtuadora colaboración de oficiales. Más allá de todo ello, no puede dejar de notarse que, de manera paulatina, hubieron de ir fijándose determinados modelos y fórmulas que terminaron por ser comunes en las realizaciones de pintores afincados en centros vecinos: Burgos, Segovia, Ávila, y hasta cierto punto Toledo.

La atención prestada por Ponz a las tablas de un retablo del Bautista del coro de legos de la burgalesa cartuja de Miraflores y su propuesta de autoría constituyen la primera aproximación a la identidad y a la obra del hoy llamado Maestro de Miraflores. En aplicación de los decretos de desamortización, y de la mano de Valentín Carderera, seis tablas de la vida del Bautista procedentes de la cartuja de Miraflores ingresaron en 1836 en el madrileño Museo de la Trinidad (números 975, 1684, 1683, 1717, 1716 y 983), donde, en razón de su fuerte impronta flamenca, fueron atribuidas por Cruzada Villaamil al mismísimo Petrus Christus.² No obstante, pronto se asignó a estas tablas la información aportada por Ponz sobre la presencia documentada en la cartuja de Miraflores de cierto Juan Flamenco que figuraba en 1496 pintando en el coro “el quadro del Bautismo”.³ Hasta 1979 no terminaría por probarse que esta noticia respondía, en realidad, a la realización por parte de Juan de Flandes, el pintor de Isabel la Católica, del hoy desmembrado tríptico del *Bautismo de*

¹ Azcárate (1990): 303.

² Cruzada Villaamil (1865): 236-238.

³ Ponz (1783): 55-56. Ceán Bermúdez (1800): t. 2, pp. 118-119. Ponz (1783): 57, estimó, asimismo, “al modo de el referido Juan Flamenco, pero de otra mano” cinco tablas existentes en la sacristía de la cartuja con la historia de la Santa Cruz. Bosarte (1804): 271, en cambio, habla solo de tablas de estilo flamenco en el coro de legos y en la sacristía, sin mayor detalle.

Cristo, cuya tabla central custodia la colección Abelló de Madrid.⁴ En realidad, ya Augusto L. Mayer había llamado tempranamente la atención sobre lo improcedente de denominar Juan Flamenco al anónimo autor de las tablas que, desde el Museo de la Trinidad, ingresaron en el Museo Nacional del Prado (inv. 705-710), obra, a su juicio, de un mediocre seguidor de Fernando Gallego, por entender que daba lugar a confusión.⁵

Para entonces la personalidad artística de “Juan Flamenco” había pasado a conformarse con mimbres estilísticos dispares debido, en esencia, a los estudios de Chandler R. Post, quien le atribuyó el *Santiago peregrino sedente* del Museo Nacional del Prado (inv. 1297), procedente de Santa María de El Parral de Segovia, un *Martirio de San Lorenzo* del Instituto Valencia de Don Juan, un *Cristo ante Pilato* de la colección Lázaro y dos escenas de la vida de San Lorenzo anteriormente en la colección Raimundo Ruiz. Post estimó, asimismo, próximo a su estilo un *San Antonio de Padua* y *San Bernardino de Siena*, también de la colección Lázaro,⁶ a lo que sumó años después, como creaciones probables, sendas tablas de *San Miguel arcángel* y de *San Juan Bautista*, procedentes de un mismo retablo, y una tercera tabla de *San Fabián y San Sebastián*, de muy distinta factura; todas, de nuevo, en la madrileña colección Lázaro.⁷

José Gudiol Ricart resolvió rebautizar a quien hasta entonces se identificaba con el Juan Flamenco que diera a conocer Ponz como Maestro de Segovia, partiendo, para ello, de la personalidad así definida por el propio Post, convenientemente aligerada de otras en ella subsumidas⁸ y advirtiendo deudas con el Maestro de Sopetrán. De esta manera, estimó que, junto a lo de Miraflores, las tablas de la vida de *San Lorenzo*, hoy en el Museo de Bellas Artes de Valencia, y el *Santiago peregrino sedente* del Prado serían suyas, lo mismo que las sargas de *San Jerónimo con monjes jerónimos* y *Santa Paula con monjas jerónimas* del Museo de Segovia y el *San Jerónimo en su estudio* del

⁴ De Coo / Reynaud (1979): 125-144. Sobre este tríptico véase ahora Silva Maroto (2006): 134-167.

⁵ Mayer (1947): 165.

⁶ Post (1933): parte 2, 236-246, donde el autor comenta que con anterioridad él mismo afirmó que el pintor de la serie de la cartuja de Miraflores había de ser el autor de tres tablas de la vida de San Félix en la madrileña colección de la duquesa de Parcent que formarían parte, junto con otras de la escuela de Nicolás Francés, de un retablo de la localidad zamorana de Villalobos. Véase Post (1930): vol. 3, 287.

⁷ Post (1941): parte 2, 696-699.

⁸ Gudiol Ricart (1955): 351-352. Con anterioridad Post (1933): parte 2, 451-456. La personalidad del Maestro de Segovia había sido definida por Post a partir de las pinturas de El Parral y de las pinturas de la colección Lázaro, así como de las del luego llamado Maestro de las Once Mil Vírgenes –por otro nombre Maestro de Uclés– y de las del retablo de los Herrera en la iglesia segoviana de San Martín, atribuidas hoy al Maestro del Clérigo Contreras.

Museo Lázaro Galdiano, todo ello procedente, supuestamente, de El Parral.⁹ Su *corpus* se completaría con un *Descendimiento* del Prado (inv. 1298), copia evidente de un original flamenco, procedente de Zamora. Singularmente, el propio Post había desdoblado unos años antes, de manera nada convincente, la personalidad del Maestro de Segovia que él mismo había definido con amplio perfil, pasando a considerar que el *San Jerónimo en su estudio* del Museo Lázaro Galdiano, las sargas del Museo de Segovia y otras dos tablas más de él, de análogo origen, aunque en nada relacionables, permitían definir la figura de un segundo pintor al que dio en llamar Maestro de El Parral.¹⁰

El nombre de Maestro de Miraflores, en referencia a la serie burgalesa que es matriz de la identidad estilística hoy así entendida, fue acuñado por José Camón Aznar, quien juzgó tan solo suyas las tablas del Museo Nacional del Prado, incluido el *Santiago peregrino sedente*, el *Martirio de San Lorenzo* del Instituto Valencia de Don Juan y el *Cristo ante Pilato* del Museo Lázaro Galdiano,¹¹ recalcando una conexión estilística con Petrus Christus y poniendo en entredicho la atribución del *San Antonio de Padua* y *San Bernardino de Siena* sugerida por Post.¹²

La tesis de Gudiol Ricart encontró todavía eco sin embargo en Padrón Mérida,¹³ quien no dejó de advertir sobre lo problemático de la denominación de Maestro de Segovia, anteriormente empleada en relación con la obra castellana de Benson (y que en la temprana percepción de Post suponía su fusión con la personalidad del Maestro de las Once Mil Vírgenes), así como sobre la definición segregadora luego del Maestro de El Parral. A la totalidad de tablas del Prado –serie de Miraflores, *Santiago peregrino sedente* y *Descendimiento*–,¹⁴ junto con las tablas anteriormente en la colección Raimundo Ruiz, el *Martirio de San Lorenzo* del Instituto Valencia de Don Juan, el *San Jerónimo en su estudio* del Museo Lázaro Galdiano y las sargas del Museo de Segovia, se sumaban ahora dos tablas de carácter narrativo sobre la vida San Buenaventura, parte de una misma serie (*San Buenaventura y la embajada cardenalicia* y *San Buenaventura en oración*), y otra disímil de *San*

⁹ Rodríguez Cruz (1962): 413, como, con anterioridad, Gaya Nuño (1955): 643, refiere que las primeras proceden de Párraces.

¹⁰ Post (1953): 418-421. Post llega a relacionarlo con el autor del *Milagro de los Santos Cosme y Damián* del Prado (inventario 2549), atribuido hoy con reservas a Fernando del Rincón de Figueroa. Sobre la segregación de ambos maestros, véase Collar de Cáceres (1998): 97-146.

¹¹ Angulo Íñiguez (1962): 327, había definido la personalidad del Maestro de Pilatos del Lázaro, relacionando con dicha tabla tres de la pasión de Cristo, propiedad del coleccionista Sr. Berkemeyen, y señalando semejanzas con la del *Martirio de San Lorenzo* del Instituto Valencia de Don Juan.

¹² Camón Aznar (1966): 605 y 607.

¹³ Padrón Mérida (1986): 379-384.

¹⁴ Este mencionado como *Crucifixión*.

Buenaventura y el Árbol de la Vida letánico (colección particular).¹⁵ A la vez se recusaba la atribución del *San Fabián y San Sebastián*, del *San Miguel* y del *San Juan Bautista* del Museo Lázaro Galdiano.¹⁶

La atribución, también planteada por entonces, de la *Virgen de los Reyes Católicos* del Museo Nacional del Prado al ya sin mayor controversia denominado como Maestro de Miraflores,¹⁷ con el mismo perfil y amplitud, parecía reforzar la noción de que había de tratarse de un pintor de la esfera cortesana. Pero posteriores estudios técnicos probaron una muy distinta autoría entre esta pieza señera y el resto de la producción del maestro, evidente, por lo demás, en la menor dureza y precisión en el dibujo, en la redondez de los modelos faciales, en la mayor blandura, en general, de las formas y en la muy distinta atención a arquitecturas y paisajes, así como en las carnaciones y en la manera de iluminar los rostros que se aprecian en el panel regio.¹⁸

El drástico expurgo propuesto por Silva Maroto a fin de desenmarañar el tema, diferenciando la labor del Maestro de Miraflores de todo lo relacionable con el Maestro de Segovia, deja el catálogo de su obra en las tablas burgalesas y en el *Santiago peregrino sedente* del Prado y en las pinturas del museo valenciano –aún entonces en colección particular–, que han de estimarse de un momento más avanzado, dada la evolución de los modelos humanos y la general blandura. Del mismo modo, habría que añadir una mucho más notable *Virgen con el Niño* en colección particular estadounidense, de muy distinto sentido plástico y cuidada enmarcación arquitectónica, que solo puede entenderse como de una fase muy evolucionada de su estilo.¹⁹

EL SALVATOR MUNDI DE LAGARTERA

Sobre la puerta de la sacristía de la parroquial de Lagartera (Toledo), localidad en su día de la diócesis de Ávila, cuelga un *Salvator Mundi* (tabla, 155 x 83 cm) de destacado interés artístico e iconográfico que hay que atribuir sin ambages al Maestro de Miraflores (fig. 1). Lo evidencia así su estrechísima conexión con el *Santiago peregrino sedente* del Prado (fig. 2), aunque no puede dejar de notarse que difícilmente podría llegarse a tal conclusión con el solo referente de las seis tablas burgalesas, en las que el carácter narrativo es determinante de un criterio figurativo completamente distinto.

¹⁵ En la fototeca del IPCE como *San Bernardino de Siena* (AJP 0566), en la colección del duque de Montellano (número 12), según información de la Junta del Tesoro. Se hace constar que, en realidad, pertenece al marqués de Amurrio.

¹⁶ La primera, tenida hoy como del círculo del Maestro del Salomón de Frómista y la segunda como del Maestro de Osma. Nada se dice de la tabla de *San Antonio de Padua y San Bernardino de Siena*.

¹⁷ Díaz Padrón / Torné (1986): 5-12.

¹⁸ Garrido (2006): 40.

¹⁹ Silva Maroto (1990): t. 2, 645-667.



Fig. 1. *Salvator Mundi*. Maestro de Miraflores.
Iglesia del Salvador. Lagartera (Toledo).



Fig. 2. *Santiago peregrino sedente*. Maestro de Miraflores.
Museo Nacional del Prado. Madrid.

La tabla de Lagartera consiste, a buen seguro, en la tabla central del que fuera el primer retablo mayor del templo, de la advocación de El Salvador y no muy anterior en lo arquitectónico a la propia pintura. A tenor del libro de fábrica de 1728, el retablo mayor antiguo hubo de presidir su presbiterio hasta 1754, año en cuyas cuentas se registra el pago de 140 reales a fray Gregorio Moreno por la planta y traza que del retablo mayor nuevo hizo Francisco Moreno, su padre, ya difunto, vecino de Talavera de la Reina, ocupándose de inmediato de su realización el ensamblador abulense Blas Hernández, dado lo cual el visitador diocesano no tardó en disponer que “con yntteruencion del Cura y a maior beneficio se ttraiga una efigie dezente del Salvador su titular y se coloque en el Altar maior”.²⁰

²⁰ Archivo Parroquial de Lagartera, Libro de cuentas de 1728, ff. 159-159v (visita de 28 de noviembre de 1755).

No hay noticia sobre el aspecto que ofrecía el retablo primitivo, del que se ha conservado tan solo la tabla que nos ocupa, restaurada en 2003, que hubo de ser recortada al ser retirada de su ubicación original por 1754 y dotada de un marco barroco, subsistiendo en las esquinas del borde superior una huella mínima de la mazonería original.

Cristo se muestra en pie, en gesto de bendecir, con un libro en la mano y pisando una esfera crucífera de cristal, en una angosta estancia de distorsionada perspectiva que se ilumina mediante dos ventanas laterales y se cierra al fondo mediante un guadamecí negro de labores doradas que da respaldo a su figura. La semejanza con la tabla de *Santiago peregrino sedente* va desde la ambientación y el planteamiento espacial –perspectiva, ventanas, tapiz– a lo figurativo. Se pone así de manifiesto de modo particular en el dibujo de los pies o de la mano que sostiene el libro y en la conformación de los rasgos faciales (cejas, nariz, boca, bigote, barba), no obstante la estricta frontalidad y mayor anchura del rostro del Salvador, y aún en detalles como el broche que sostiene el manto o el aspecto del libro (figs. 3-4).



Fig. 3. *Salvator Mundi*. Detalle de la fig. 1.



Fig. 4. *Santiago peregrino sedente*. Detalle de la fig. 2.

En el pormenor, todo, salvo las facciones, difiere en la tabla toledana: desde los brocados a las vidrieras, pasando por las ventanas, ahora con altillo, por las baldosas, con dibujos fantasiosos, o por el broche o por el nimbo, en disco y no radial. Pero todo denota el criterio y la mano de un mismo pintor. El salto esencial es el que va de la representación de un personaje sedente de ricas ropas y atributos de peregrino (sombrero en la mano y bordón), con el rostro ligeramente inclinado, ojos entornados y dulce expresión, a una no menos notable figura en pie del Salvador, de estricta frontalidad facial, mirada hermética y proporciones menos esbeltas, con análoga suntuosidad en sus ropas y revestido de cuantos elementos iconográficos le son propios.

La iconografía del *Salvator Mundi*, comúnmente de medio cuerpo y no llagado, vistiendo un suntuoso manto, con gesto de bendecir y orbe en la mano –excepcionalmente con solo una rica cruz labrada y más raramente apoyando una mano en un antepecho, que en puridad es un tema distinto–, quedó establecida a lo largo del siglo XV, alcanzando especial aceptación en el mundo flamenco.²¹ Es difícil señalar el momento preciso de su exacta definición²² y

²¹ Rompen con la regla general la versiones debidas a Pedro Berruguete, con la imagen de Cristo resucitado y llagado llevando la esfera, rematada con la cruz del estandarte, y en gesto de bendecir, que guardan relación en buen grado con su común representación en el Juicio final. La del Museo Diocesano de Palencia lo entiende como imagen del Salvador, con la leyenda

resulta notorio que existen claros antecedentes²³ y elementos prestados de la *Maiestas Domini*. Las primeras referencias escritas sobre una pintura de tal asunto, y aun las que se aducen en relación con las fuentes textuales que lo informan, son tardías,²⁴ pero el díptico del abad Robrecht de Clercq (*Koninklijk Museum voor Schone Kunsten* de Amberes) deja ya en 1499 un testimonio incuestionable.²⁵

En el mundo flamenco lo habitual es la representación frontal y estática, de rostro simétrico (Rogier van der Weyden, Joos van Cleve, Gérard David, Hans Memling, Quentin Metsys y entorno o *Libro de horas de Maria de Medici*), que evoca el tema de la *vera effigies* de Cristo y que deriva, en suma, de la icónica plasmación de la Santa Faz.²⁶ No de otro modo hay que entender la manera en que se dispone Cristo en la tabla de Lagartera, si bien la frontalidad y la simetría son poco menos que una constante en los rostros de los personajes principales de las realizaciones de su autor.

La esfera, normalmente en la diestra de Cristo, aparece ya en la iconografía del *Sol Invictus*,²⁷ como señala Gottlieb, cristianizada con la cruz desde Constantino e incorporada a la imagen de Cristo en el mundo post-carolingio, cuando los *regalia* de la monarquía devinieron asociados a su representación.²⁸ Entendida en su simple forma circular como imagen de la tierra, dividida geoméricamente en tres áreas, identificadas como los continentes –la mitad superior como Asia (tierra de Sem), y los cuartos inferiores como Europa y África–, la esfera ya es sostenida por Octavio Augusto en el *Liber floridus* de

“Salvator Mundi, miserere nobis, amen”, donde la versión de Zaragoza reza “his est via et veritas”.

²² Gottlieb (1960): 316, sugirió que podía entenderse como tal la tabla central del tríptico Braque de Rogier van der Weyden (*Musée du Louvre*), con Cristo entre la Virgen y San Juan Evangelista. En general, véase Schiller (1971): 248.

²³ Testimonios especialmente significativos son, por ejemplo, una de las más estudiadas ilustraciones del *Libro de horas de Murthly* (*National Library of Scotland*, ms. 21000, f. 149v), de ca. 1280, o el mural del *Cristo bendiciendo acompañado por dos ángeles* de Simone Martini en el palacio de los papas de Aviñón (originalmente en la catedral de Notre-Dame des Doms de Aviñón), de ca. 1340.

²⁴ Wehle (1942): 156-164, citado por Michael (2014): 19, menciona como tal una pintura de Durero inventariada en 1573 en la colección Imhoff. Según el propio Michael, su denominación deriva de una antifona del Oficio de la Santa Cruz y del propio de la misa de la Exaltación de la Santa Cruz (14 de septiembre), según el Breviario Romano postridentino: “Salvator mundi, salva nos: qui per Crucem et Sanguinem tuum redimisti nos, auxiliare nobis, te deprecamur, Deus noster. Omnis terra adoret te, psallat tibi. Psalmum dicat Dominum tuum”.

²⁵ En el basamento fingido de la figura de Cristo conforme a la iconografía ya establecida se lee: “Salvator mundi, salva nos”, identificando iconográficamente el tema con el comienzo de la antifona reincorporada al Breviario Romano en tiempos de San Pío V.

²⁶ Michael (2014): 1-33.

²⁷ Gottlieb (1960): 316.

²⁸ Kauffmann (2003): 120-122, citado por Michael (2014): 20.

Lambert de Saint-Omer (ca. 1120),²⁹ como traslación de la propia imagen plana del mundo reproducida con mayor o menor esquematismo en los capítulos específicos.³⁰ Dicha división tripartita, con el mar océano rodeando la tierra y la partición interna mediante el “mare magnum siue mediterraneum”, procede de las *Etymologiae* de San Isidoro (capítulo XIV, “De terra et partibus”) y aparece plasmada ya gráficamente desde el siglo IX en los Beatos y más geométricamente en los llamados mapas de T en O, como los que se encuentran en el *Computus de Ramsey* (biblioteca de la catedral de Exeter, ms. 3507, f. 97v.) o en el *De natura rerum* de Beda el Venerable (*Bibliothèque nationale de France*, ms. lat. 11130, f. 82r),³¹ y fue llevada a la postre a la estampa por Guntherus Zainer en su edición de las *Etymologiae* (Augsburgo, 1472).

Su incorporación como atributo de Cristo en forma de esfera está ya en la tabla central del tríptico del *Salvator Mundi* del *Städel Museum* de Frankfurt, atribuido a Gherardo Starnina (ca. 1404), aunque disponiendo el área de Asia en la mitad inferior y Europa y África en los cuartos superiores, y en la disposición original (esto es, “orientada”) en el *Salvator Mundi* del díptico del abad Robrecht de Clercq del Maestro de 1499, anteriormente citado.³² La orientación invertida tiene en buena medida que ver probablemente con la definición de los ceñidores de orfebrería, que, manteniendo la misma división tripartita, constituyen la montura de la cruz que remata el globo, especialmente justificada en aquellos casos en que este ofrece apariencia cristalina, más allá de la deficiencia estructural.³³ No faltan ejemplos en los que esta tripartición dio lugar a áreas diferenciadas de distintas partes de la Creación (Cielo, Tierra y Mar), con seres propios.³⁴

²⁹ Biblioteca de la Universidad de Gante, ms. 92, f. 138v (se trata del manuscrito original, elaborado por su autor). De la misma manera en una versión posterior: *Bibliothèque nationale de France*, ms. lat. 8865, f. 45.

³⁰ Biblioteca de la Universidad de Gante, ms. 92, ff. 19 y 92v-93. *Bibliothèque nationale de France*, ms. lat. 8865, ff. 57 y 59.

³¹ También en manuscritos de *Li livres dou trésor* de Brunetto Latini: *Bodleian Library* de Oxford, ms. Douce 319, y *Bibliothèque de l’Arsenal* de París, ms. 2678.

³² Es disposición poco usual en la esfera del Salvador. Otras excepciones en la iluminación brujense del *Salvator Mundi* con San Miguel y donante del *Metropolitan Museum of Art* de Nueva York, anteriormente en la *Robert Lehman Collection* (ca. 1410), y en el *Salvator Mundi* integrado en el ático barroco del retablo flamenco de la Crucifixión del monasterio de San Antonio el Real de Segovia (ca. 1520).

³³ Una de las escasas versiones en la que los cercos se cruzan por completo, como correspondería a su perfecta estabilidad (y a la de la cruz), es la atribuida a Girolamo Romanino en la *Kress Collection*, Museo de la Universidad de Missouri). No faltan ejemplos en los que la esfera define una simple partición dibujada, aun entendida ya como globo terráqueo (obra del círculo de Leonardo en el museo de Nancy), o en los que la esfera adopta forma hendida (*Salvator mundi* del *Meester van de Utrechtse Stenen Vrouwenkop* (Maestro de la Cabeza Pétreo Femenina de Utrecht) en la iglesia de Santa María de Utrecht).

³⁴ Así en otro manuscrito de *Li livres dou trésor* de Brunetto Latini (*Bibliothèque nationale de France*, ms. fr. 568, f. 3), iluminado a finales del siglo XIV por Perrin Remiet para el duque de

En su forma más compleja, la esfera transparente se conforma como materialización del Universo, con la tierra en el centro y el sol, la luna y las estrellas flotando en tono a ella (*Cristo bendiciendo* de Fernando Gallego, Museo Nacional del Prado; la *Alegoría cristiana* de Jan Provost, Museo del Louvre; estampa de *Salvator Mundi*, de Hieronymus Wierix a partir de Marteen de Vos, MH 493), o, simplemente, como esferas concéntricas (Vittore Carpaccio en el *New Orleans Museum of Art*; Pedro Berruguete en el Museo Diocesano de Palencia).³⁵ En otras ocasiones, queda como esfera vacía (así en Hans Memling, el Maestro de la Magdalena Mansi, Andrea Previtali, Durero, Tiziano... o en una pintura atribuida a Leonardo anteriormente en la colección del marqués de Ganay).³⁶

La fórmula habitual es, no obstante, la que sigue la tabla de Lagartera, con la evocación en la esfera del tercer día de la Creación, plasmado en unos casos mediante un fluido gaseoso o acuoso y en los más mediante la separación del mar (abajo), la tierra, a modo de isla, y el aire (ejemplos en Joos van Cleve o en el taller de Quentin Metsys y no de otro modo en las puertas de *El jardín de las delicias* del Bosco), con la ocasional presencia en la esfera de seres animados o de construcciones arquitectónicas. Así de modo casi esquemático en la tabla que nos ocupa, donde la carencia de brillo cristalino de la esfera pone de manifiesto la impericia del pintor en cuanto se refiere a veladuras. Como anomalía añadida hay que señalar la adición de un cerco dorado al común del ceñidor perimetral y su complementario, soporte de la cruz.

Por lo que toca a la poco usual disposición del globo en el suelo, cual es el caso, hay ejemplos significativos bien conocidos, tales como el *Salvator Mundi* tallado hacia 1520 por el *Meester van de Utrechtse Stenen Vrouwenkop* (Maestro de la Cabeza Pétreo Femenina de Utrecht) en la iglesia de Santa María de Utrecht)³⁷ o el *Salvator Mundi* pintado por el Maestro de 1499 en el díptico del abad Robrecht de Clercq.³⁸ En la tabla central del tríptico atribuido al Maestro de Brujas en la iglesia de San Pancracio de Génova, como en la tabla

Berry, como, en cierto sentido, en el Niño del *San Cristóbal* de Francesc Comes en la iglesia de Santa Cruz de Palma. En otras versiones del texto de Brunetto Latini el círculo se divide en franjas del mar, la tierra, el cielo.

³⁵ En el *Salvator Mundi* resucitado del Museo Diocesano de Palencia, procedente de la iglesia de Santa María de Frechilla, la esfera interior se corona con una simbólica representación de un gran templo cristiano.

³⁶ La transformación de la esfera en auténtico globo terráqueo en la representación del *Salvator Mundi* se da ya ocasionalmente, no sin desajustes graves, a principios del siglo XVI, como se aprecia, por ejemplo, en la versión atribuida a Marco d'Oggiono en la *Galleria Borghese* de Roma.

³⁷ Presenta la esfera con la tripartición invertida, disponiendo los sectores de Europa y África en la mitad superior (véase nota 33). Existe, sin embargo, una segunda versión de igual atribución en el *Museum Catharijneconvent* de Utrecht con la esfera dividida aún según el modo primigenio.

³⁸ Iconográficamente, sin duda, uno de los de mayor interés, con la esfera tripartita, que incluye los nombres de los continentes y la inscripción "Primus et novissimus" arriba.

de Lagartera, Cristo aparece pisando la esfera, gesto que, a juicio de Schiller, equivale a una salvífica imposición de manos, indicadora del dominio de Cristo sobre el mundo, de no distinta manera a cuanto comporta la representación habitual.³⁹

Hay que subrayar de manera particular, en todo caso, que la versión del Maestro de Miraflores se ajusta por entero a la imagen iluminada que adorna un libro de horas estrasburgués de hacia 1500 del *J. Paul Getty Museum* de Los Ángeles (ms. Ludwig IX 16; 83.ML.112, f. 59v.), si se exceptúa su estricta frontalidad y el marco espacial, abierto allí a un paisaje de arquitecturas fortificadas (fig. 5).



Fig. 5. Libro de horas, f. 59v (*Salvator Mundi*). Anónimo estrasburgués. ca. 1500. *J. Paul Getty Museum* (ms. Ludwig IX 16; 83.ML.112). Los Ángeles.

³⁹ Schiller (1971): 248.

La semejanza figurativa alcanza a detalles como la disposición y dibujo de los pies, y en menor grado a las manos, o al drapeado de las ropas. Todo indica así la existencia de una fuente común que el anónimo iluminador del manuscrito hubo de interpretar con mayor rigor y libertad, rompiendo probablemente la frontalidad facial al uso e introduciendo quizá la apertura al paisaje tras la figura. Solo él resuelve de manera satisfactoria la definición plástica del globo cristalino, propiamente esférico y simplemente transparente, frente al aspecto casi plano y al esquemático diseño con que se resuelve en la tabla de Lagartera. La desigual interpretación que con el mismo drapeado se da a las ropas de Cristo, en las que lo que uno define como extremo del manto el otro interpreta como parte de la rica túnica, pone en su misma relación y diferencia la evidencia de una fuente común.

Se entiende en ello que el desajuste está en la pintura de Lagartera, por ser inadecuada la longitud de la tela para una túnica talar, no así para un manto. Curiosamente, el anónimo iluminador del libro de horas estrasburgués parece haber olvidado por su parte mostrar el extremo de este en el lado opuesto, donde no llega a apoyar en el suelo, aparte de su titubeante plegar sobre el brazo que imparte la bendición salvadora. La carencia de brillo cristalino en la esfera sobre la que descansa el pie de Cristo comporta en la tabla de Lagartera la ausencia de un componente iconográfico poco menos que indefectible en la representación del *Salvator Mundi* que Carla Gottlieb dio en valorar como ventana mística (“Ego sum lux mundi”, Jn 8, 12). No obstante, el broche orlado de perlas que cierra el manto del Salvador –ningún simbolismo aparente en su número– presenta una partición lumínica, como hiciera el Maestro de Flémalle en la tabla de *Cristo bendiciendo con la Virgen* (*Philadelphia Museum of Art*; anteriormente en la *John G. Johnson Collection*), que se entiende de análoga significación,⁴⁰ aunque no puede determinarse que en ninguna de sus mitades haya nada parecido al reflejo de una ventana y la misma partición luminosa se da en el broche que cierra el manto del *Santiago peregrino sedente* del Prado. Resulta inevitable preguntarse si el maestro castellano estaba al tanto de todos los componentes y matices simbólicos del tema o se limitó a responder al encargo que en su momento se le hiciera tomando, con criterio no del todo afinado, aquello que juzgó como definitorio.

En igual sentido, la rotunda analogía entre el espacio arquitectónico del *Santiago peregrino sedente* del Prado y el *Salvator Mundi* de Lagartera no ayuda a entender que pueda hablarse en este caso de una simbólica casa sacramental, cobijo del *Corpus Domini*, como interpretó Belting en la tabla del Museo Nacional del Prado (inventario 2716), atribuida por Friedländer a Jan van Scorel (1495-1652),⁴¹ al margen de la presencia o ausencia de los *putti* del caso, a no ser que se estime que el maestro castellano optara por llevar a la

⁴⁰ Gottlieb (1960): 315. Schiller (1971): 248 y 314.

⁴¹ Belting (2009): 632.

pintura del Apóstol una arquitectura ya probada, desposeída de todo simbolismo eucarístico, por satisfactoria. La presencia en las baldosas de esquemáticos motivos figurativos (guerreros en lucha, un soldado morisco con adarga, una zorra, un león rampante, un gallo y un caballero con caballo de juguete), alusivas acaso a los males del mundo, no contribuye precisamente a considerar el espacio así concebido en tal dimensión, sino acaso en otra más terrena.

BIBLIOGRAFÍA

- Angulo Íñiguez, Diego (1962): “El Maestro de Pilatos, del Museo Lázaro”, *Archivo Español de Arte*, 35, 327-328.
- Azcárate, José María (1990): *Arte gótico en España*. Madrid, Ediciones Cátedra.
- Belting, Hans (2009): *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*. Tres Cantos, Ediciones Akal.
- Bosarte, Isidoro (1804): *Viage artístico a varios pueblos de España*, t. 1: *Viage a Segovia, Valladolid y Burgos*. Madrid, Imprenta Real.
- Camón Aznar, José (1966): *Pintura medieval española (Summa Artis, vol. 22)*. Madrid, Espasa-Calpe.
- Ceán Bermúdez, Juan Agustín (1800): *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, 6 ts. Madrid, Imprenta de la Viuda de Ibarra.
- Collar de Cáceres, Fernando (1998): “Pintura en Segovia de 1450 a 1500”, *Estudios Segovianos*, 40, 97-146.
- Cruzada Villaamil, Gregorio (1865): *Catálogo provisional, historial y razonado del Museo Nacional de Pinturas*. Madrid, Imprenta de Manuel Galiano.
- De Co, Jozef / Reynaud, Nicole (1979): “Origen del retablo de San Juan Bautista atribuido a Juan de Flandes”, *Archivo Español de Arte*, 52, 125-144.
- Díaz Padrón, Matías / Torné, Angelina (1986): “El Maestro de Miraflores, pintor de la tabla de la *Virgen de los Reyes Católicos* del Museo del Prado”, *Boletín del Museo del Prado*, 19, 5-12.
- Garrido, Carmen (2006): “El trazo oculto. Dibujos subyacente en las tablas del Museo del Prado”, en Gabriele Finaldi / Carmen Garrido (eds.): *El trazo oculto. Dibujos subyacentes en pinturas de los siglos XV y XVI* (catálogo de exposición). Madrid, Museo Nacional del Prado, pp. 16-53.
- Gaya Nuño, Juan Antonio (1955): *Historia y guía de los museos de España*. Madrid, Espasa-Calpe.
- Gottlieb, Carla (1960): “The Mystical Window in Paintings of the *Salvator Mundi*”, *Gazette des beaux-arts*, 56, 313-332.
- Gudiol Ricart, José (1955): *Pintura gótica (Ars Hispaniae, vol. 9)*. Madrid, Editorial Plus-Ultra.
- Kauffmann, C[laus] M[ichael] (2003): *Biblical Imagery in Medieval England, 700-1550*. Londres y Turnhout, Harvey Miller y Brepols.
- Mayer, Augusto L. (1947): *Historia de la pintura española*, 3ª ed. Madrid, Espasa-Calpe.

- Michael, M[ichael] A. (2014): “The *Bible moralisée*, the *Golden Legend* and the *Salvator Mundi*: Observations on the Iconography of the Westminster Retable”, *The Antiquaries Journal*, 94, 1-33.
- Padrón Mérida, Aída (1986): “Tres tablas con escenas de la vida de San Buenaventura, por el Maestro de Segovia”, *BSAA*, 52, 379-384.
- Ponz, Antonio (1783): *Viage de España*, t. 12. Madrid, Joaquín Ibarra.
- Post, Chandler Rathfon (1930): *A History of Spanish Painting*, 3 vols. Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press.
- Post, Chandler Rathfon (1933): *A History of Spanish Painting*, vol. 4: *The Hispano-Flemish Style in North-Western Spain*, 2 partes. Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press.
- Post, Chandler Rathfon (1941): *A History of Spanish Painting*, vol. 8: *The Aragonese School in the Late Middle Ages*, 2 partes. Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press.
- Post, Chandler Rathfon (1953): *A History of Spanish Painting*, vol. 11: *The Valencian School in the Early Renaissance*. Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press.
- Rodríguez Cruz, Rosario (1962): “La pintura Segoviana en los siglos XV y XVI”, *Estudios Segovianos*, 14, 409-456.
- Schiller, Gertrud (1971): *Ikonographie der christlichen Kunst*, vol. 3: *Die Auferstehung und Erhöhung Christi*. Gütersloh, Gütersloher Verlagshaus Gerd Mohn.
- Silva Maroto, María Pilar (1990): *Pintura hispanoflamenca castellana: Burgos y Palencia. Obras en tabla y sarga*, 3 ts. Valladolid, Junta de Castilla y León.
- Silva Maroto, Pilar (2006): *Juan de Flandes*. Salamanca, Caja Duero.
- Wehle, Harry B. (1942): “Preparatory Drawing on a Panel by Dürer”, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 1, 156-164.