

EL RETABLO DE SAN JUAN BAUTISTA EN LA IGLESIA DEL SALVADOR, DE VALLADOLID

¿QUENTIN METSYS O ADRIAEN SKILLEMAN?

Después del trabajo de C. Justi (1), atribuyendo a Quintín Metsys las grandes tablas del retablo del Salvador, y de los Sr. Agapito y Revilla (2) manteniendo esta atribución, nada nuevo, que sepamos, se ha llevado a cabo con vistas a un estudio sobre este interesante retablo, por otro lado poco conocido; por ello nos creemos obligados a insistir sobre él, estudiándolo detenidamente y procurando dar, al paso, una información gráfica lo más amplia que nos ha sido posible obtener.

Descripción.

El retablo (Lám. I) es un gran políptico (3,28 mts. de ancho por 3,82 mts. de alto) que, según la inscripción que corre a lo largo de la imposta de su capilla mandó hacer D. Gonzalo González de Illescas y su mujer D.^a Marina de Estrada, siendo colocado «*en comieço del año del señor de mill e qnietos qtro qndo sus altezas acauaron de ganar el rreyno de napoles*».

Podemos hacer su estudio, teniendo en cuenta las diversas características que el conjunto de esta obra excelente nos muestra, y en este sentido, cabe establecer distinción, entre el retablo propiamente dicho y su banco, por lo que se refiere a la escultura, y entre las tablas de éste y las grandes composiciones pintadas, por lo que atañe a la pintura.

La parte arquitectónica, se adapta a las disposiciones generales de los retablos flamencos de fines del siglo xv y principios del xvi. En el interior, tres cuerpos de la misma anchura separados por molduras; en el central, un nicho de arco apuntado, cuyas jambas y trasdós, se adornaron con pequeños grupos sobre mensulitas, de los

que hoy, sólo restan los dos más altos, sobre el arranque del arco. El de la derecha representa a un sacerdote arrodillado ante un altar y rodeado de tres hombres, sobre los que vuela un ángel; el otro grupo, por la actitud de los personajes, puede tal vez representar una escena de la vida de Santo Domingo de Guzmán, aquella de la prueba de los libros sagrados en presencia de los albigenses.

Aparecen estas escenas llenas de movimiento y naturalidad, y si se las observa detenidamente, se aprecia la habilidad con que están trabajadas.

Debajo del arco, un doselete finísimo se sostiene sobre otro trilobulado, cobijando un nicho que adorna su fondo con ventanales góticos, y en cuya parte inferior, sobre masas rocosas, por donde corren conejos, y entre árboles, aparecen castillos. Una moldura calada, de la que apenas quedan restos, corría a lo largo de la parte inferior de las jambas y festoneaba el arco trilobulado.

En medio de este nicho tan ricamente preparado aparece la figura del Santo titular (Lám. II). El Bautista va vestido con túnica, y sobre ella lleva una piel de ternera, cuya cabeza, pendiente en un extremo, queda a sus pies. Esta piel, terciada sobre el hombro, se anuda por el muñón de una pata a modo de fibula, detalle que veremos repetido en todas las demás representaciones del Santo en este retablo. La escultura está concebida conforme al modelo que, iniciado en el siglo xvi, creó patrón. Un gran manto, de pliegues angulosos y duros, cubre la parte inferior de la escultura, recogién dose sobre el brazo izquierdo en fuertes dobleces que medio ocultan un libro, en el que descansa la figura del Cordero. Por debajo, unas piernas fuertes y nervudas, señalan un movimiento de avance, que mal quieren encubrir los pliegues del pesado paño que forma el manto. Hay, por tanto, en la obra, cierta desenvoltura que la libra de aquella rigidez característica que se aprecia en modelos más viejos. Con el brazo derecho señala al Cordero. Se acusa en este brazo fuerte modelado, y el escultor ha sabido marcar detalles de músculos y venas, no sin cierta seguridad y realismo. La cabeza, enérgica y fuerte, sin dejar de estar influida de goticismo, muestra un valor menos hierático, de tal modo que, las simetrías típicas, lejos de borrar la expresión interna de austera y honda emoción, parecen avivarla. Muéstranos el Precursor con la diestra al Cordero, como hemos dicho, y parece que de sus labios brotan aquellas palabras que, sobre mostrar a la Víctima, nos señalan la Redención: «*Ecce Agnus Dei qui tollis peccata mundi*».

El retablo se remata por un recuadro, a modo de ático, que

representa el Bautismo de Cristo (Lám. III a). San Juan, rodilla en tierra, tiende el brazo derecho y derrama el agua sobre Jesús, quien en medio del río, junta sus manos en actitud orante. A la derecha de la composición, un ángel sostiene la túnica del Mesías. Al fondo dos castillos y los consabidos ventanales góticos que hemos de encontrar en todos los cuadros. El arco rebajado que cierra el nicho por su parte superior, no apoya sobre columnillas como los demás, sino sobre medias cañas ocupadas por dos estatuas, bajo chambranas, colocadas sobre pedestales poligonales: la de la derecha, representa a Santa Catalina; la de la izquierda, a una Santa fundadora, o acaso Santa Bárbara.

En el cuerpo de la derecha empieza a representarse la vida del Bautista, siguiendo un riguroso orden cronológico. En el cuadro superior, la escena de su nacimiento (Lám. III b), animada y bien compuesta: el anciano Zacarías duerme sentado en un sillón junto a la cabecera de la cama, donde Santa Isabel, incorporada, recibe al infante que, envuelto en fajas, le presenta una dama ricamente ataviada. Completan la escena, otra mujer portadora de un jarro y un vaso, y otras dos como espectadoras.

El cuadro siguiente, se refiere a la predicación de San Juan en el desierto (Lám. IV a). La figura del Santo aparece rodeada de oyentes, en cuyos rostros se revela preocupación, ansiedad y atención. Para equilibrar la composición, dos mujeres sentadas en primer término, escuchan con interés. Trazando una vertical por el centro de este cuadro, queda dividido en dos partes exactamente iguales en cuanto a disposición y número de figuras, correspondiéndose las actitudes de éstas. Columnas decoradas con estrias sostienen el arco; este mismo detalle decorativo aparece en todas las demás.

Como la representación del Bautismo quedó para el ático, en razón a la conveniencia de colocar una escena importante en lugar principal del retablo y para dar más armonía al conjunto, el cuadro inferior se refiere a la prisión de San Juan. El precursor, con las manos esposadas, va a entrar en la cárcel; sobre su hombro queda, para indicarnos que allí existió otra figura, el brazo del soldado que le empujaba (Lám. IV b). Algunos detalles que publicamos, muestran el esmero de estas tallas, y así tenemos la figura de un alto dignatario (Lám. V a), cuyo rostro refleja noble compasión, y la de Herodes (Lám. V b), con grandes barbas trenzadas sobre el pecho, en animada conversación con un personaje, cuyo rostro linda en

caricatura a fuerza de querer ser realista. Trajes magníficos y complicados; tocados variados y extraños; actitudes diversas en perfecto acorde con el momento; movilidad expresiva; profundidad en el plegado de los paños, consiguiendo acentuar el claroscuro, y un sentido valor pictórico en todo el conjunto hábilmente dispuesto, son notas fáciles de observar en la interesante escena.

El cuadro superior de la izquierda, representa el suplicio de San Juan (Lám. VI a). El Santo aparece arrodillado a la puerta de un castillo, análogo al que se ve en el cuadro anterior. El verdugo va a descargar el golpe y Salomé espera el fatal desenlace. Detrás de ella, una mujer que lleva un vaso y varios soldados, ocupan el fondo de la escena.

En el cuadro siguiente (Lám. VI b) Herodias y Herodes reciben el terrible presente que trae Salomé. Al lado de Herodes un comensal con una copa en la mano en actitud de beber; al lado de Herodias otro personaje a quien parece repugnar la escena; un paje en pie, es testigo del trágico acontecimiento.

En un incunable, que se guarda en la Biblioteca Comunal de Amberes, «*Day Boeck van den Leben ons Heeren Ihesu Christi*», ornado de grabados en madera e impreso en 1487 por Gerard Leeu, aparece igual escena, y en ella se ha creído pudo inspirarse Metsys, para componer análoga representación, en su magnífico tríptico del Entierro de Cristo, conservado en el Museo Real de Amberes (3).

Esta semejanza, pudo sugerir al señor Agapito y Revilla (partidario de atribuir a Metsys las pinturas), la idea de que, siendo a más el artista grabador de medallas y tallista, fuera también el autor de la parte de escultura de este retablo (2). No compartimos esta opinión, en primer lugar, porque es muy poco lo que puede concretarse acerca de Metsys como escultor, y en segundo, porque esta analogía de composición con relación a esta escena, si pudo tomarla el ilustre pintor de Amberes para su tabla del Museo Real, del libro de Leeu, pudo igualmente tomarla cualquier otro artista, dado que este devocionario gozó de gran popularidad a fines del xv y principios del xvi (3). Nada de particular tiene que cualquier escultor copiara y repitiese los asuntos que componían sus grabados. Por tanto, Metsys pudo inspirarse y recoger el sentido meramente iconográfico de la escena, para la tabla del Entierro de Cristo del Museo de Amberes, del grabado en madera del Libro de G. Leeu (lo que parece acreditar el detalle, que no deja de ser un poco vago, de que Herodias pinche con un cuchillo la cabeza del Bautista del mismo

modo a como ocurre en el grabado citado), pero de aquí no puede deducirse, a pesar de que idéntico detalle se da en nuestro retablo, que éste sea obra de Metsys, pues otro artista pudo inspirarse asimismo en el conocidísimo libro.

El cuadro inferior de la izquierda representa el Entierro de San Juan (Lám. VII a). Es una escena hábilmente tratada y de gran realismo. En primer término, el cuerpo de San Juan tendido al lado de la fosa que acaban de abrir los sepultureros; a la derecha, un anciano, y a su lado, una mujer apoyada en una muleta y el brazo en cabestrillo; unos hombres al fondo, y a la izquierda, otra mujer que tiene un niño en los brazos. Estos detalles se refieren, con toda seguridad, a los milagros que obró el Santo después de su muerte. Hay señales de haber existido otras dos figuras más a los pies de San Juan y en un primer término. Las dos figuras de los sepultureros (Lám. VIII a) son de un realismo sorprendente. Uno de ellos saca las últimas paletadas de tierra, mientras otro, en actitud reverente, se dispone a levantar el cuerpo del Bautista. La expresión en los rostros señala una nota de tristeza hábilmente conseguida.

Los relieves del banco.

Pueden apreciarse en éstos, diferencias notables con referencia a las escenas descritas anteriormente. Las figuras que componen cada una de las tres que ocupan el banco están talladas en un solo trozo de madera; las de los cuadros superiores, por el contrario, están talladas separadamente y después, con ellas, se ordenó la composición. Si esta ordenación hubo de ser pensada con anterioridad, la acomodación no pudo ser tan obligada como debió ocurrir con las del banco, porque alguna de las figuritas, totalmente exentas, permitían variaciones en su colocación, e incluso en cierto modo, rectificaciones.

Componen el banco, a más de dos pequeños nichos laterales, tres grandes escenas. El Lavatorio: (Láms. VII b y VIII b). Cristo arrodillado, lava los pies de Pedro, que está sentado, con las manos juntas, como sumido en muda oración. En segundo término, los demás Apóstoles, forman un apretado grupo, en el que no dejan de individualizarse las figuras. Cada uno nos revela especial estado de ánimo, como puede observarse en detalles de este grupo. (Lám. VIII b).

Forma el cuadro central la Piedad (Lám. IX a), composición trazada siguiendo las normas de grupos análogos de esta época.

María aparece cubierta con un gran manto; abraza en su regazo el cuerpo rígido de Jesús, cuya cabeza sostiene San Juan entre sus manos; a la izquierda de la Virgen, la Magdalena, contempla en actitud dolorida.

El cuadro inmediato representa la *Cena* (Lám. IX b). Al fondo y en el centro, Jesús bendice el pan. Los Apóstoles atentos a lo que hace el Maestro, parecen admirados del acto. El artista se interesó por dar variedad y multiplicar detalles.

Por último, en el nicho de la izquierda, un paje (Lám. X a) sostiene el escudo de los fundadores; castillo de tres torres bajo dos taus, a la derecha, y dos cabezas de águila sangrando, separadas por una banda, a la izquierda. Figura parecida debió haber en el otro extremo. Hoy falta.

El banco está separado de la parte superior del retablo, por una moldura y una greca calada compuesta por hojas estilizadas, llevando de vez en cuando pájaros intercalados. Parte de ésta es nueva.

Las distintas escenas del banco están separadas verticalmente por pináculos que sirven de doseletes a unos nichos, de los que han desaparecido las figuritas que indudablemente contenían.

Estos relieves del banco son, posiblemente, de mano distinta a los del resto del retablo, y ciertos detalles lo atestiguan. Las figuras de la parte alta están ataviadas con vestidos de la época, a excepción de la de San Juan; las del banco, por el contrario, visten las clásicas túnicas. Si comparamos más detenidamente una figura de la parte alta con una de las de la *predella*, notaremos que el canon es completamente distinto; las figuras del banco, a pesar de su rigidez, son esbeltas y de caras alargadas; las de arriba, son algo achaparradas y de cara cuadrada. El plegado de paños, es más natural en los relieves del banco, y aunque todavía son duros, sin embargo, los pliegues no están limitados por líneas rectas angulosas, como ocurre en los de la parte superior. El modo de tratar el pelo en las figuras del banco, revela cierta libertad y naturalidad, mientras que, casi todas las figuras de la parte alta, sobre todo las masculinas, nos muestran los mismos mechoncitos sobre la frente.

No es menos elocuente la observación de la arquitectura; los cuadros superiores están enmarcados por columnillas, sobre las que apoyan arcos lobulados, de cuyas arquivoltas, penden finos calados; la parte superior de los nichos de la *predella*, en lugar de estar limitada por arcos, lo está por la imposta que corre a lo largo de toda ella; en los techos de las hornacinas hay bóvedas de crucería

colgante, más rica en la parte superior, y si el fondo de los nichos altos se adorna con mazonería gótica, formando a modo de grandes ventanales, los fondos de los nichos del banco, aparecen libres. La anchura total del banco excede con referencia al resto del retablo; pero, por si todo esto fuera poco, hay un detalle que nos asegura más sobre estas diferencias.

En todas las escenas de la parte superior se ven, hechas a punzón, dos manos (Lám. X b), y sabemos que, «...los retablos confeccionados en Amberes, antes de ser expuestos para la venta, habían de ser examinados por un jurado nombrado por los decanos de la Corporación. Este examen no tenía otro objeto que contrastar la calidad de las maderas empleadas. Para los retablos, no podían ser más que de encina o nogal, bien secos, sin defectos y teniendo el grueso determinado. Cuando el jurado había reconocido que el retablo reunía las condiciones exigidas para constituir una obra de buena calidad, aplicaba la marca precitada. Era ésta, una mano para las esculturas en madera no pintada, y las armas de la villa para las esculturas policromadas» (4). Pero J. Destrée (5) afirma que las armas de Amberes (castillo de tres torres y dos manos encima) eran empleadas para la policromía propiamente dicha. La mano, marca de la escultura, figura indistintamente sobre las obras policromadas y no policromadas. Bosschere (6), teniendo a la vista algunos artículos de los reglamentos de la Gilde de San Lucas, dice que la obra no se sometía al jurado cuando el que la encargaba era persona de calidad: cuando intervenía el jurado, se colocaba la mano de Amberes después del examen de la obra en blanco, y cuando ya estaba terminado, es decir, pintado, se volvía a someter la obra al jurado, y ponían sobre ella el castillo.

Esta marca, que acredita la buena calidad de las esculturas, no se registra en ninguno de los grupos del banco, lo que hace suponer dos cosas: o que no merecieron la aprobación del jurado, o que no se labraron en Amberes, siendo más aceptable esta hipótesis, ya que los grupos del banco revelan mano distinta y superior.

Todas las figuras están doradas y muchas túnicas tienen un esgrafiado sumamente curioso por su policromía y por el esmero con que está hecho: las fimbrias están decoradas con versículos en caracteres góticos o con letras sueltas, sin sentido, de este mismo tipo; la policromía es la misma en los grupos altos que en los del banco; pero si seguimos en este punto a Bosschere, deducimos que no se pintaron en Amberes, pues en ese caso tendrían el consabido castillo.

Las pinturas de las portezuelas del banco.

A nuestro juicio son inferiores a las del resto del retablo. Obras de un posible artista castellano, aunque no las creemos de un pintor de primera fila, no nos parecen despreciables. El estado de conservación no es bueno.

En la parte exterior están representados, de derecha a izquierda, Santo Domingo (Lám. XI a) que lleva una azucena en la mano derecha y con la izquierda sostiene un libro; San Lucas (Lám. XI b) escribiendo y vestido con túnica roja; San Marcos (Lám. XII a) también en actitud de escribir, y por último, San Francisco (Lám. XII b) que sostiene una cruz. Las figuras se enmarcan en unos a modo de nichos formados por arcos rebajados sobre pilares.

Los cuadros del interior están mejor conservados. En la parte superior e inferior de ellos se ven adornos de tipo gótico.

El cuadro de la derecha representa a la donante, doña Marina de Estrada (Lám. XIII), acompañada de otras cinco mujeres, en las que, el indudable aire de familia, señala ser hijas. En la tabla inmediata, San Jerónimo (Lám. XIV a), quien sostiene con la mano derecha la pata de un león, de la que ha extraído una espina. Al otro lado, San Agustín (Lám. XIV b), figura la más acabada de todas las del banco y la más rica en detalles. Lo señala, por ejemplo, los adornos y joyas de la mitra, fimbria y broche de la capa.

En el cuadro que sigue, el donante, Don Gonzalo González de Illescas (Lám. XV), acompañado de sus familiares, seis hijos, entre los cuales aparecen dos tonsurados. Estas representaciones de los donantes son indudablemente retratos, lo que hace suponer que estas tablas debieron ser pintadas en Castilla, teniendo el artista ante sus ojos los modelos. Todas las figuras son de medio cuerpo, predominando en ellas los tonos oscuros. Desgraciadamente, todas las tablas del banco han sufrido mucho, por inhábiles y absurdas limpiezas que incluso han barrido la pintura.

Las grandes tablas pintadas.

La fama que goza este retablo, se debe principalmente a estas grandes y bellas pinturas, atribuidas, hasta ahora, a Quintín Metsys.

En la cara exterior de las puertas se desarrolla la Misa de San Gregorio (Lám. XVI). El Santo, vestido con alba azulada y casulla

negra, sobre la que se dibuja la cruz, de rodillas ante el altar, adora al Cristo que sale del sepulcro mostrando sus llagas. Esta figura se empequeñece desde el punto de vista artístico, sobre todo si la referimos a las demás de la composición. A los lados del Pontífice dos ministros con dalmáticas rojas, llevan sendos cirios; uno de ellos levanta la casulla del celebrante y el otro sostiene con la mano derecha una campanilla. Frente a éste, un cardenal, vestido con amplio ropón rosa con reflejos verdes, sostiene la tiara; al lado opuesto, otro, lleva una alta cruz y su ropón es de un verde claro, cayendo en pliegues amplios sobre el suelo. En tercer término, un seglar, del que sólo se ve la cabeza y algo del ropón negro y de la piel con que le adorna (Lám. XVII).

En la parte interior de las puertas se representan dos asuntos: La Adoración de los Pastores, en la hoja de la derecha, y la Adoración de los Reyes en la de la izquierda. En estas escenas el artista puso toda su inspiración y sentimiento.

La Adoración de los Pastores (Lám. XVIII) está concebida felizmente, sobre patrón establecido, como más adelante veremos. La dulzura y el asombro son notas características de esta bella composición.

Toda la escena gira en torno del Niño que, tendido sobre el pesebre, muestra ese enérgico realismo y esa rara imperfección habitual de la escuela flamenca al tratarse del desnudo y de interpretar figuras infantiles. Tres ángeles, de doradas cabelleras, adoran al Divino Infante; el color azulado de sus alas, produce un efecto encandador entre las túnicas blancas que llevan los dos de segundo término, y la roja que cae en naturales pliegues por la espalda del que vemos en primer plano. Detrás, dos pastores (Lám. XIX) que llegan; el uno se descubre ante el Niño y, al hacerlo, su rojo manto se pliega y recoge por delante del pecho; el otro pastor, vestido con túnica morada, hace ademán de interrogar a su compañero, quien parece absorto contemplando al Niño. San José (Lám. XX), atónito, lleva la mano derecha a la cabeza para destocarse, mientras sostiene con la izquierda un farol, y expresa, más que un ademán de respeto, un ademán de asombro, hasta el punto de que bien pudiera tomarse esta figura, como la de otro apresurado pastor, en vez de la del Santo.

Pero donde se concentra el interés es en la figura de la Virgen (Lám. XXI); está arrodillada ante el pesebre a los pies del recién nacido, con las manos juntas y ligeramente inclinada hacia adelante. Debajo de su toca, blanca con reflejos azulados, aparece una blonda y rubia caballera. Cubre su cuerpo con un largo manto azul verdoso.

La misma maestría que en la Adoración de los Pastores y la misma firmeza de trazo se puede observar en la Adoración de los Reyes (Lám. XXII). Sobre un paisaje en el que destacan elementos constructivos de tipo interesante y anómalo, aparece compuesta la escena, viéndose en primer término a la Virgen sentada y sosteniendo sobre su regazo al Niño, cuya mano derecha, aproxima a sus labios uno de los Reyes en rendida pleitesía. La figura del Niño es distinta de la que aparece en la Adoración de los Pastores. El artista al abandonar el modelo, que como veremos pudo seguir para la Adoración de los Pastores, y crear ya por cuenta propia, siente la interpretación del Niño. La Virgen, cubre su cabellera rubia con una toca blanca con reflejos azulados, como en la otra tabla, y se envuelve entre los amplios pliegues de un manto azul. Detrás de la Virgen, San José, como ocultándose y vestido de forma análoga a como aparece en la Adoración de los Pastores, muestra también cierto asombro ante la escena. El Rey que besa la mano del Niño (Lám. XXIII) está tratado con un realismo sorprendente; sobre su túnica oscura lleva capa de brocado negro con cuello de piel. Este Mago, el Niño y la Virgen, forman un conjunto admirable. Otro Rey (Lám. XXIV), arrodillado también y en actitud de descubrirse, viste roja dalmática que cae a grandes pliegues, y sobre ella, una capa morada con vueltas y esclavina de armiño; es el único de los tres reyes que toca su cabeza con corona. El tercer Mago está de pie, vestido con jubón verde de solapas rojas, como las calzas; el manto que lleva terciado sobre el hombro izquierdo, es también rojo, aunque de tono claro. Pajes y soldados que acompañan a los Magos se sitúan tras ellos y dan una nota de algarabía y movimiento que contrasta con la solemne y reposada escena de la Adoración.

El autor de las grandes tablas.

Como se indicó al principio, Justi (1) atribuyó a Quintín Metsys las grandes composiciones del tríptico del Salvador. El señor Agapito y Revilla, nuestro ilustre crítico, a quien tanto deben los estudios de arte castellano, supo reunir en varios interesantes trabajos cuanto se había dicho sobre estas pinturas y mantuvo la atribución del crítico alemán, al paso que rechazó afirmaciones contrarias que aportaron investigadores de valía como Friedländer, Allende Salazar y Figueiredo (7).

Por nuestra parte, en este estudio (con el que sólo en realidad

pretendemos respaldar una serie copiosa de gráficos que consigan dar a conocer tan interesante y bellísima obra, y procurar despertar todo el interés posible para su conservación) vamos a puntualizar, a base principalmente de ilustraciones, los problemas de atribución ya señalados por el señor Agapito y Revilla en sus interesantes estudios.

Indudablemente, en nuestras tablas, pueden apreciarse determinados caracteres que convienen al famoso pintor de Amberes. Justi dijo, refiriéndose a las tablas del Salvador, que sólo la Virgen hubiera bastado para identificar la obra como de Metsys, y en verdad, comparándola con otras del mismo pintor, se observan caracteres comunes, como son, el cuidado con que trata el cabello, ligeramente ondulado, derramándolo como una cascada de oro sobre los hombros; la manera de tratar la nariz, recta, fina y alargada, separada de la boca por una distancia relativamente grande (Láms. XXI y XXIII); labios finos, mentón corto, ojos suavemente entornados y como recogidos en profundo y místico arrobamiento; cejas muy elevadas; el tono de las carnes uniformemente rosado, logrando el relieve por trozos blancos suaves (8), detalles todos que, efectivamente, revelan analogías grandes, sin embargo de lo cual, no creemos sean suficientes para asegurar la atribución a Metsys, pues son notas que pueden darse en un buen discípulo, fiel seguidor del Maestro y profundamente influenciado por su *manera* y técnica. Es curioso observar, cómo entre los pintores flamencos se aceptan y propagan temas de composición e incluso particularidades de técnica, hasta el punto de establecer semejanzas estrechas, sin que ello determine plagio, y esto que creemos puede asegurarse (y sobre lo que hemos de insistir más adelante, procurando citar ejemplos), nos hace por lo pronto rehusar la tajante afirmación de Justi.

Walter Cohen (9) observa que, la Adoración de los Pastores, de Valladolid, tiene íntima relación con otra Adoración de los Pastores desaparecida, que se guardaba en la Col. Kaufmann, de Berlín y que Friedländer atribuyó a Gerardo de San Juan. Por las descripciones que conocemos de esta tabla, la relación parece indudable, aunque en ella existan variaciones de cierta importancia. Estas analogías entre el pintor de nuestras tablas y Geertgen tot Sit-Jans, anotada por Cohen y aducida por el Sr. Agapito y Revilla, hemos podido nosotros comprobarla más directamente (ya que la tabla de la Colección Kaufmann desgraciadamente se ha perdido), con otra del famoso autor del San Juan Bautista del Kaiser Friedrich Museum, conservada

en la Galería Nacional de Londres (Lám. XXV). Como en la nuestra, sobre un humilde pesebre rectangular, aparece el Niño, cuya propia luz ilumina cuanto le rodea, de tal modo que, la única apreciable en el pobre interior del establo, de Él parte, inundando el grupo de ángeles (casi los mismos y en idéntica posición que en nuestra tabla), el rostro de la Virgen y allá, en un segundo término, la figura de San José (tan estática y asombrada como en la tabla de Valladolid), quien penetra en el recinto y parece apercibirse por primera vez del gran acontecimiento, todo ello en forma análoga a como aparece en nuestro tríptico. En segundo término también y más en penumbra, el buey y la mula, tratados con cierta falta de naturalismo, apreciable igualmente en la tabla de la iglesia del Salvador. Hasta aquí las semejanzas, acaso más ostensibles en lo que se refieren a la Virgen: posición parecida, sentido de individualización análogo, hasta el punto de ser ella la figura principal de la composición; idéntico sentido de ternura y de admiración contenida, como si a ambos artistas moviera por igual, un sentido místico de devota religiosidad. Diferencias: la pobreza del establo, ruinoso en Gerardo de San Juan, contrastando con las construcciones no faltas de sentido caprichoso de nuestra tabla; la multiplicación de personajes (ángeles que vuelan y adoran y pastores que admiran), en la tabla vallisoletana, mientras que en la Adoración de la Galería Nacional de Londres faltan. Y luego, el último término interpretado de un modo distinto. Un atardecer temprano en nuestro tríptico, tan temprano que todavía tiene gradaciones y valoración de color y luz el paisaje, donde arrodillado, entre el ganado que pace, un pastor recibe la anunciación espléndida; sombras de una noche intensa y cerrada sobre la ladera en que dormitan pastores y se recoge el ganado, en la tabla de Londres, y sólo la luz propia del ángel anunciador, derramándose sobre todo. Esto último se dió por igual, a pesar de las desemejanzas, en la obra perdida de la Col. Kaufmann; por lo tanto, parece casi seguro que el pintor de nuestra tabla conoció la composición del maestro del San Juan del Kaiser Friedrich Museum, la que supo interpretar de modo más amplio y libre. Y he aquí un primer ejemplo de esa curiosa aceptación de temas de composición que apuntamos, como característica especial entre los pintores flamencos. Otros más podríamos citar (de hecho más adelante lo haremos), y sin embargo, por estas analogías, no se nos ocurre atribuir nuestras tablas a Gerardo de San Juan, aunque hubiese posibilidades de ello.

Max. J. Friedländer (10) ha puesto de relieve la personalidad de

un interesante maestro, que incluye entre los discípulos inmediatos de Quintín Metsys, maestro en quien se da, de modo sorprendente, esa peculiar característica de captación de temas, de composición y modos de hacer, próxima a lindar con el plagio, si ciertos propios valores no llegaran a revelarse conjuntamente. El ilustre crítico le ha bautizado con el nombre de maestro de Morrison, sin perjuicio de haber intentado individualizar su personalidad, en uno de los pintores adscritos al taller del gran maestro de Amberes, como más adelante veremos.

La personalidad de este maestro, la ha formado Friedländer en el estudio de un corto pero sugestivo número de obras que conviene enumeremos: 1.^a Tríptico de la Col. Morrison, «la Virgen con el Niño y ángeles», en el centro. «San Juan Bautista» y «San Juan Evangelista», en el interior de las puertas. Fuera, en las mismas, «Adán» y «Eva». Copia del tríptico de Menling, del Museo de Viena.

2.^a Tríptico de la Galería Nacional de Londres, llamado «Jardín del Paraíso». «La Virgen con el Niño y Santas Mujeres», en el centro. En las alas, «San Juan Evangelista» y «San Juan Bautista». Se atribuyó a Gerardo de San Juan.

3.^a «Adoración de los Reyes». Col. Johnson, de Filadelfia, procedente de España, propiedad del Cardenal Despuig, vendida en París en 1900.

4.^a Tríptico del Seminario de Belchite (Lámina XXVIII). «Adoración de los Reyes», en el centro. En las alas, «Adoración de los Pastores» y «Huida a Egipto».

5.^a «La Virgen con el Niño», media figura. Museo Germánico de Nuremberg; y

6.^a Tríptico de la capilla de San Juan Bautista, en la iglesia del Salvador, de Valladolid.

La tabla de la Col. Morrison es una copia de Menling a través de Metsys. Como anota Friedländer, las modificaciones que se señalan, acusan mejora, dulcificándose los detalles, creándose un ambiente más libre, sustituyéndose las líneas rígidas por líneas vibrantes y manifestándose un valor nuevo, que ha de considerarse como conquista del copista, la formación de espacio y la manera de entender la luz. Posiblemente la primera nota, como conquista metsyana, pudo adquirirla el copista en el taller del maestro hacia 1500, como acreditan interpretaciones constructivas algo tempranas; por ende, puede considerarse al maestro de Morrison, como adscrito a la primera generación de discípulos de Metsys.

Estos valores se sustancian y acrecientan en el tríptico que se ha llamado «Jardín del Paraíso», donde las agrupaciones sueltas y el movimiento blando y tranquilo de las figuras, el sentido del paisaje (valores metsyanos) y la interpretación de la luz (valor propio), revelan una inspiración singular, que no logra, sin embargo, ocultar ciertos descuidos y amaneramientos que, como más adelante veremos, resaltan en otras obras atribuidas al maestro.

Más metsyana es la «Virgen con el Niño», del Museo Germánico de Nuremberg, hasta el punto de habérsela considerado en algún momento, como obra de Quintín, acreditando con ello la dependencia del pintor del taller del gran maestro de Amberes.

Nos quedan por analizar tres importantes obras de las que forman el lote que Friedländer acerca al maestro de Morrison; la tabla de la «Adoración de los Reyes», de la Col. Johnson, de Filadelfia (Lám. XXVI); el tríptico del Seminario de Belchite (Láms. XXVII a XXIX), y las grandes tablas de nuestro retablo de San Juan Bautista en la Iglesia del Salvador (Láms. XVI a XXIV), que queremos estudiar parangonándolas, a fin de establecer con la mayor claridad sus analogías y diferencias, sus relaciones más o menos intensas, pero siempre tan características, que hacen pensar en una única mano.

En la «Adoración de los Reyes» de la Col. Johnson, de Filadelfia, la composición se dispone en forma escalonada en los lados de la tabla. A la izquierda, la Virgen sentada, con el Niño sobre su regazo le muestra reverente al Rey, quien postrado, besa la mano al Infante. Sobre estas tres figuras, la de San José, como asombrado de la escena.

En el lado derecho de la tabla, el grupo de los otros dos reyes, y escalonándose en sentido ascendente una serie de figuras, pajes, escuderos o soldados, agrupados confusamente y portadores de altas picas terminadas en largas banderolas flotantes.

La disposición del conjunto de estas figuras, deja un amplio espacio libre en el centro de la tabla ocupado por un bello paisaje, en el que se ha reconocido una vista de Amberes; la Catedral, el Escalda... Cierra la composición, enmarcando el paisaje, la masa de unos árboles. Luz de atardecer de un cielo cubierto de grandes nubarrones, contrastes agudos de claroscuro: Poco metsyana en cuanto a la composición, lo es mucho por lo que se refiere al tipo de la Virgen, y nada por lo que atañe al Niño, figurita como de muñeco, sin cuello, con grandes ojos asombrados, tan impreciso y extraño como el del «Jardín del Paraíso».

Las analogías entre esta tabla, la central del Tríptico de Belchite y la Adoración de Valladolid, son curiosas. Nótese las mismas líneas ascendentes en la disposición de las figuras, escalonándolas lateralmente para dejar asimismo un espacio libre en el centro, justificado en la «Adoración» de la Col. Johnson, explicable en la de Belchite e incomprensible en la nuestra, mas lo suficientemente definido en las tres, para suponer entre ellas una estrecha relación.

El grupo formado por el Santo Rey, Niño, Virgen y Patriarca, viene a ser idéntico en las tres tablas. La misma expectación en San José, disminuida acaso en la de Belchite, por haber recibido ya de manos del Mago la ofrenda. El mismo sentido de místico arrobamiento en la Virgen; en la de Johnson y Belchite, luciendo las crenchas doradas y rizosas de sus cabellos; en la nuestra, cubierta con toca y manto; más cercanas a Melling aquéllas; más metliana ésta.

El grupo que forman los otros reyes y sus servidores, guarda también en las tres tablas curiosas analogías, las que no sólo alcanzan a las líneas generales de la composición, sino que se patentiza en detalles, como en el indumento del Rey Baltasar; en la tabla de la Col. Johnson y en la de Belchite; en las pixides de ofrendas, de esta última y de la de Valladolid; en las caprichosas banderolas sobre altas picas, que las tres obras nos muestran.

Se separan estas obras por lo que se refiere a sus fondos. Un interesante paisaje, como ya se ha anotado, en la tabla de la Col. Johnson; arquitectura en construcción, más que en ruinas, en la de Valladolid (con la particularidad de iluminarse el interior al modo como se ilumina la iglesita del fondo en el tríptico del «Jardín del Paraíso»), y un exterior ruinoso con amplio ventanal partido, en la de Belchite.

No deja de ser curiosa y conviene anotarla, la coincidencia de detalles arquitectónicos entre el tríptico de Belchite y nuestras tablas. Obsérvese la semejanza de fondo arquitectónico entre la Adoración de los Reyes de Belchite (Lám. XXVIII) y la Adoración de los Pastores de Valladolid (Lám. XVIII), en las que encontramos análoga disposición de interior flanqueado por dos vanos laterales y otro central, y éste, dividido por un soporte cilíndrico, capitelado de forma extraña e idéntica.

Del mismo modo podemos parangonar en sentido de idénticas analogías, la Adoración de los Pastores de Belchite (Lám. XXIX) con

el mismo asunto en el tríptico valladolisoleetano (Lám. XVIII), que a su vez muestra estrecha relación con la Natividad de Gerardo de San Juan (Lám. XXV), de la que ya antes nos ocupamos.

Todas estas analogías y semejanzas, tan concretamente establecidas entre un grupo de obras referidas a un mismo artista, no arguye para éste la invención de un tipo de composición sobre asunto determinado y menos cuando éstas se adscriben a la interesante producción de los Países Bajos, pues como ya indicamos anteriormente, entre estos pintores se establece una encadenada dependencia, en cuanto a la interpretación de asuntos, tan estrechamente ligada que, muchas veces, caen en el plagio, si no se hunden en una copia más o menos servil. Así, por ejemplo, remontándonos, encontramos las líneas generales de composición de nuestra Adoración de los Pastores en la Natividad del Museo del Prado, atribuida a Petrus Cristus. La Virgen ora; el Niño, colocado en el suelo, aparece rodeado de ángeles. San José, a un lado (izquierda de la tabla); como fondo, un ventanal partido y figuras asomando.

La composición que nos muestra en la Natividad, a la Virgen de rodillas en actitud de adorante, con las manos juntas, ante el Niño reclinado en un pesebre (especie de cajón alto), rodeada de ángeles (tres generalmente), de menor tamaño que las demás figuras, y como fondo, arquitectura en ruinas con despiezo y ventanal partido por columna en su centro, parece algo general a la escuela, y se nota ya así en una tabla de Bruselas (Natividad y Adoración de los Reyes que se atribuye a la escuela de Roger van der Weyden) (11); como otra de composición análoga (seis ángeles rodeando el pesebre, y en el fondo, ventana partida y figuras que se asoman, etc.) en la Col. Kaufmann, de Berlín (12). El grupo formado por la Virgen, el Niño y el Rey, en la Adoración de los Magos, parece estar inspirado en la «Adoración de los Reyes», de Gerardo David, conservada en el Museo Real de Bruselas, de los que a su vez, dice Gevaert (13), que algunos tipos están tomados de H. van der Goes y de Menling. Del mismo modo, la figura del Rey que espera de rodillas rendir su ofrenda, parece también inspirada en esta obra de Gerardo David, y todavía parece más cercana la filiación de nuestras composiciones, con una tabla del mismo pintor conservada en la Col. Gressman (14). Recuerda también la misma composición por lo que se refiere a la Virgen, Niño y Rey, una tabla de Verona, de la escuela de Amsterdam, de hacia 1500, lo que prueba que hizo fortuna, y en el Museo de Berlín, otra tabla considerada por Bode como prototipo de la de

Verona y próxima a Jacobo Cornelisz van Oostanen, señala lo mismo (15). Los ejemplos que acusan estas curiosas analogías pueden prodigarse y ellos nos aseguran de lo que decíamos anteriormente, esto es, la aceptación de temas y particularidades de composición entre los pintores de los Países Bajos.

Ahora bien, ¿quién pudo ser este maestro que Friedländer nos revela como posible autor de las tablas del Salvador y como un discípulo directo de Quintín Metsys?

El mismo ilustre crítico, apunta una posible identificación. Si se acepta, saldría del anónimo el maestro de Morrison, para adquirir personalidad propia y definida.

Con anterioridad a las fechas que conocemos de las obras de Metsys, sabemos que el gran maestro recibía discípulos en su taller de Amberes. De los cuatro conocidos, Ariaen o Adrien en 1495, Guillermo Menlebroeck en 1501, Eduardo Portugalois en 1504 y Henen Brockmackere en 1510 (16), solamente al primero conviene la posibilidad de identificación con el maestro de Morrison, dadas las fechas de ingreso en el taller e incluso por el hecho de que, este Ariaen, fuera ya maestro libre en 1503, con lo cual, las tablas del Salvador, al ser indudablemente suyas, fueron pintadas posiblemente cuando este artista era ya independiente.

Ahora bien, este Ariaen ingresó en el taller de Metsys en 1495, como antes anotamos. Para ser maestro franco, y adscrito como tal a la Gilda de San Lucas, era necesario haber trabajado cuatro años en un taller, o haber sido dispensado de este requisito, si así lo acordaban sus compañeros (17). Pues bien, en 1499, es decir, a los cuatro años de ingreso de Ariaen en el taller de Metsys, nos encontramos con un pintor llamado Adriaen Skillemann, que debió gozar de algún renombre, ya que algo posteriormente, desde 1507 tiene aprendices, como Peerken Kintens y Joosken Kintens. Después de 1517 no vuelve a nombrarsele. Y he aquí la conjetura, señalada por Friedländer, de que posiblemente el maestro de Morrison sea ese discípulo de Metsys, el primero que se nota como tal, llamado Ariaen o Adrien, y éste a su vez, el Adriaen Skilleman, quien en este caso, sería el autor de las tablas de la iglesia del Salvador.

Notas peculiares de este pintor, de indudables talentos y de grandes posibilidades para lograr una expresión independiente y libre (18), y a quien debiéramos llamar Adriaen Skillemann, mejor que maestro de Morrison, son, a juzgar por las obras que actualmente se consideran como suyas, las siguientes: primera, actitudes

especiales de copista que, a pesar de sus afanes en mantenerlas fielmente cuando se trata de seguir a Menling, las modifica, por la influencia de su maestro directo, el gran pintor de Amberes. Así, por ejemplo, su Virgen en el tríptico de la Col. Morrison, inclina suavemente la cabeza, se dulcifica, por la influencia de Metsys, contraponiéndose a la frontalidad y rigidez de la Virgen de Menling en el tríptico de Viena que copia. Y cuando Adriaen crea por su cuenta, sobre la misma copia menlingniana, y sustituye el donante, por un ángel músico, esta figura, tiene un valor y un sentido de libertad que rompe con las viejas armonías del pintor del Arca de Santa Úrsula. Por otro lado, sus innovaciones son pensadas y sabe acoplarlas y mantenerlas con una especial consecuencia, avanzando siempre en sentido de una mayor suavidad y mayor delicadeza. En sus fondos arquitectónicos, cuando no sigue pautas precisas, crea también una interpretación personal a base de una peculiar sobriedad, concretada en el dominio de líneas rectas y en la falta de ornamentación. Prefiere la sencillez de paramentos desnudos, donde sólo el despiece de los sillares rompe la unidad de superficie, a los complicados follajes retorcidos de un goticismo avanzado, o a los mismos grutescos complicados, brocados ricos en función de tapicería cubriendo fondos, y a los bellos detalles de columnitas cristalinas y brillantes, mármoles y jaspes bruñidos y remates metálicos de las pinturas metsyanas. Es nota suya característica, esta de la sobriedad. Compárense obras de Metsys, del maestro reconocido, con las que consideramos como de Adriaen; por ejemplo, la Adoración de los Reyes de Metsys, de la Col. Kann, en París (19) —por presentar idénticos asuntos—, con la Adoración de los Reyes de Belchite o la del Salvador de Valladolid. Y esta sobriedad en fondos y en detalles se hace extensiva a los indumentos, sólo valorados en las obras de Adriaen por la propia calidad de las telas o de las pieles. Compárese, insistimos, el magnífico atuendo de los Reyes en la Col. Kann, con la noble sencillez elegante de los mismos personajes en nuestras tablas del mismo asunto (Valladolid y Belchite). Gusta Skillemann de las telas sencillas, lisas, sin adornos complicados, y cuando por la calidad o relieve del personaje se hace necesario enriquecer el vestido, lo hace con un sentido de ponderación y medida admirable. En las Adoraciones de los Reyes de Valladolid y Belchite, casi no hay más nota brillante en joyas, que las ricas pixides que se ofrendan, el florón de alguna corona (que hasta parece se quiere ocultar con el vuelo amplio de un fieltro que con ella forma el tocado), algún broche no muy rico y

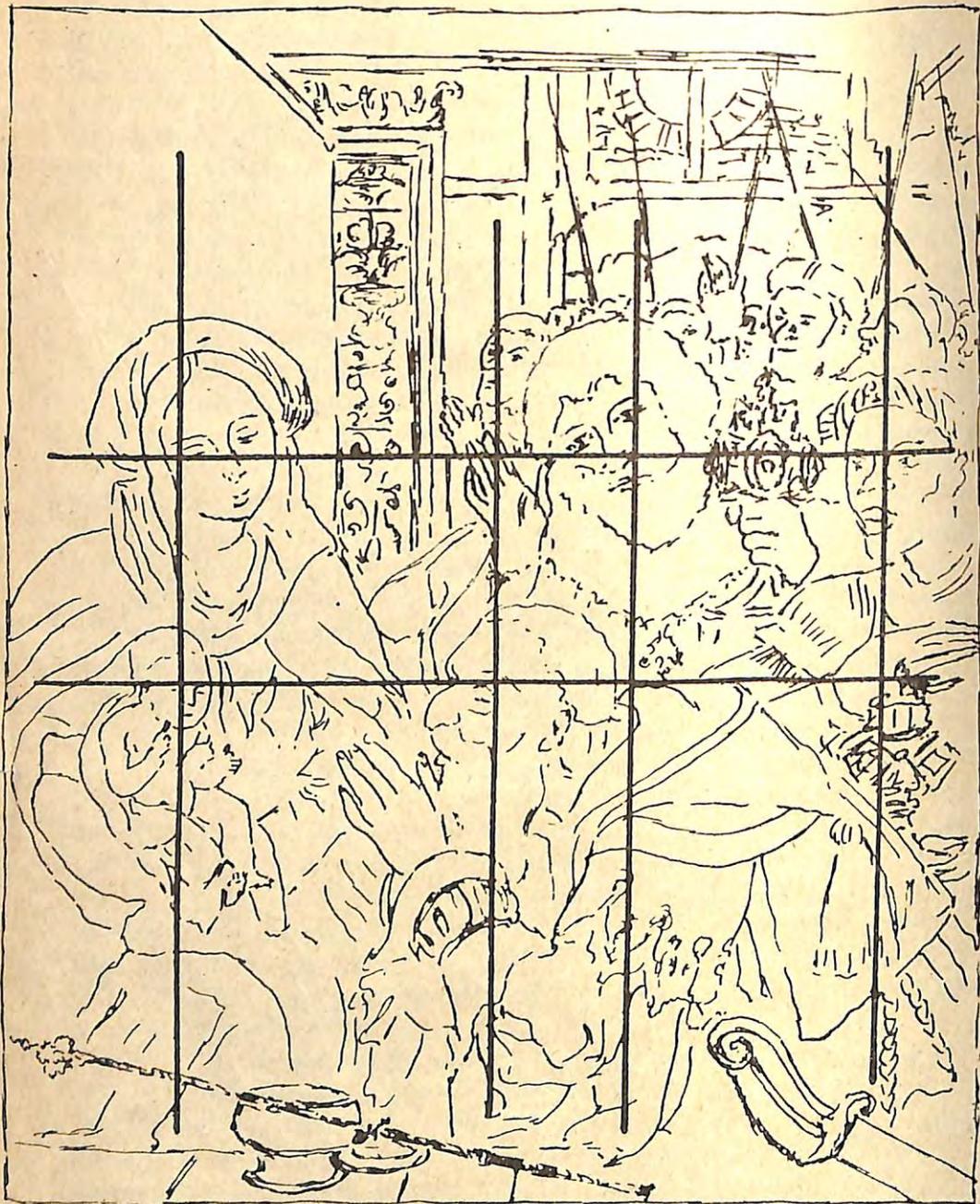


FIG. 1.^a—Q. Metsys. Adoración de los Reyes de la Col. Kann.
(Gráf. del S. E. A. A.)

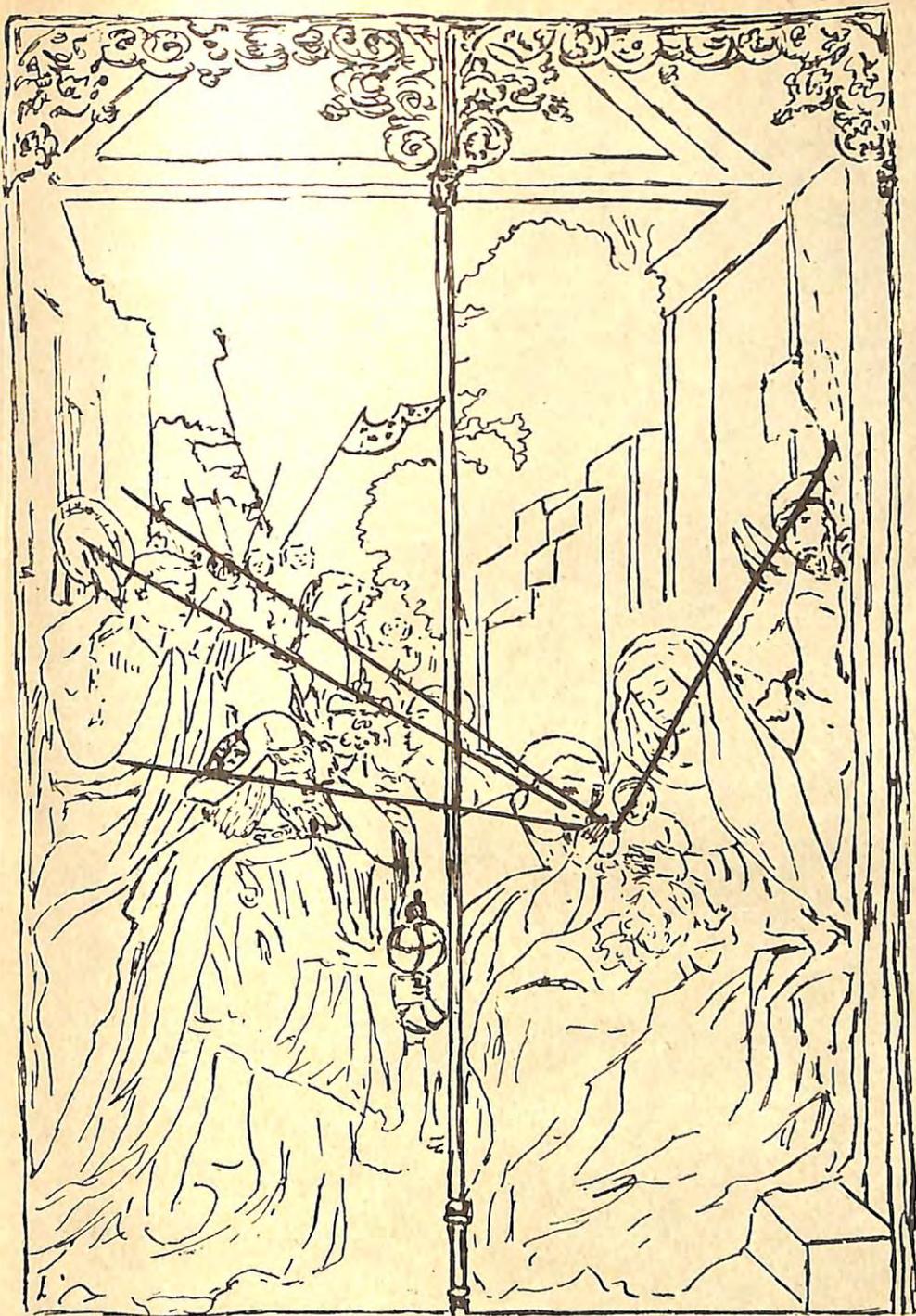


FIG. 2.^a – Adoración de los Reyes. Tríptico de la Iglesia del Salvador, de Valladolid. (Gráf. del S. E. A. A.)

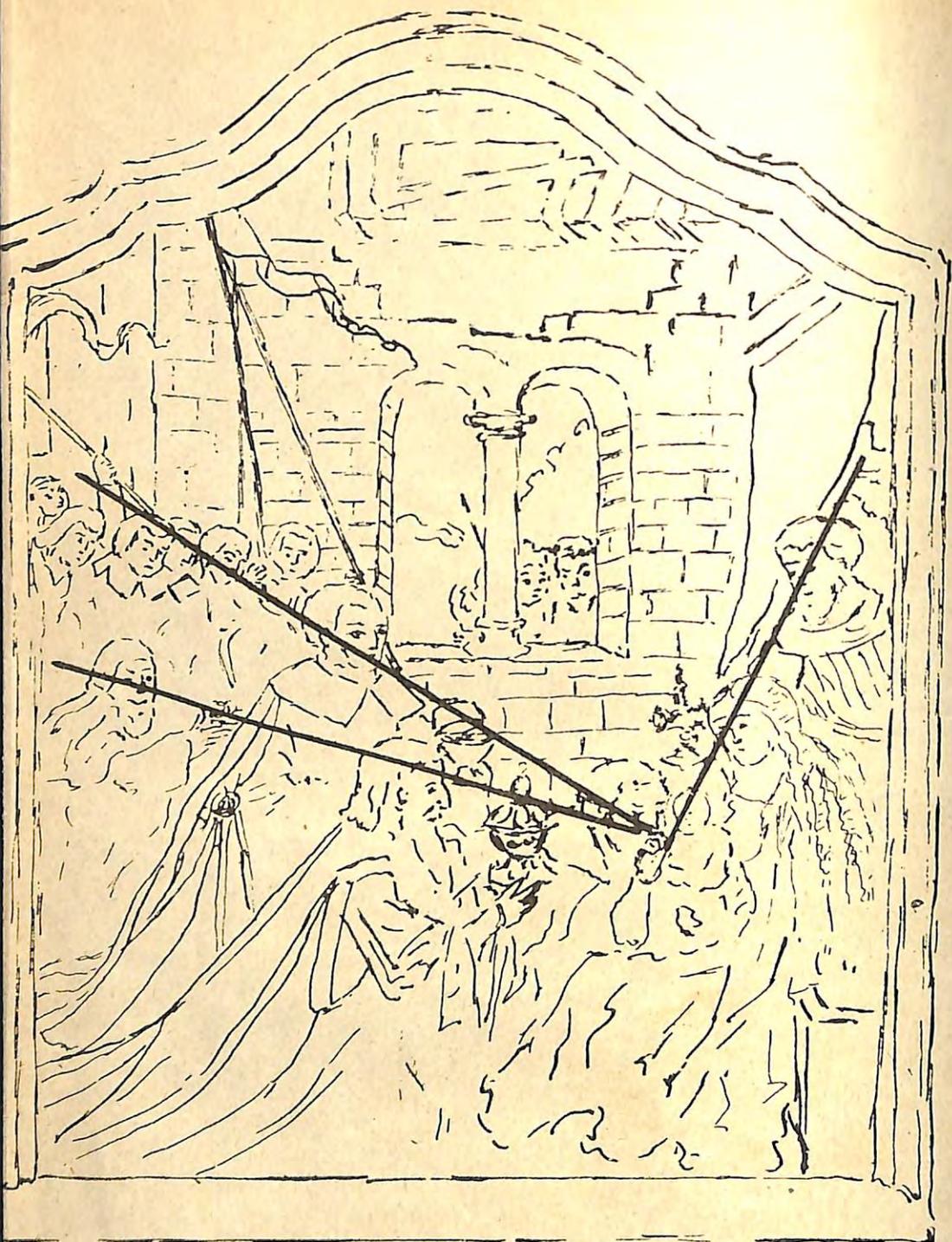


FIG. 3.^a—Adoración de los Reyes. Tríptico del Seminario de Belchite.
(Gráf. del S. E. A. A.)

algún cabujón adornando bordes. En este aspecto, Adriaen se separa y distancia del maestro, y esta sobriedad, forma nota especial de su arte.

Tres características informan la producción de Adriaen: agrupación suelta y casual de las figuras; creación de escenas en que situarlas, y solución de los problemas de la luz.

Para lo primero, rompe con todo hieratismo; sus Vírgenes y sus Santos, se hacen más humanos, humanos en el sentido de una mayor dulzura y de una menor rigidez solemne. El sentido de agrupación, se hace en Adriaen más libre, menos simétrico, y sin embargo, por ello no pierde claridad la composición; y así como su maestro tiende a un paralelismo rebuscado y artificioso sobre el eje principal de la composición, que a su vez es el del cuadro, Adriaen, tiende a componer sobre oblicuas convergentes en un punto determinado. Recuérdese la disposición de figuras en la famosa Leyenda de Santa Ana del Museo de Bruselas, con su característico paralelismo determinando una simetría, más propia de un bizantino que de un pintor del siglo xvi; obsérvese cómo en la Adoración de los Reyes de la Col. Kann (Fig. 1.^a), la composición obedece a paralelas fijas y compárese el esquema de este cuadro de Metsys con los esquemas de análogo asunto en Valladolid y Belchite (Figs. 2.^a y 3.^a), y he aquí otra nota que separa al discípulo del Maestro.

Adriaen forma sus fondos de escena con un valor de independencia, ya cree un espacio extendido de un modo continuo, limitado por masas de frondas claras, como en «el Jardín del Paraíso», ya abra un camino profundo en la composición, para mostrarnos un bello paisaje, como en la tabla de la Col. Johnson (lo que Metsys rechazaría, porque para el maestro la masa de figuras constituye el propio contenido del cuadro), ya nos alce unos paramentos desnudos, libres de decoración, como en nuestras tablas de Valladolid y Belchite, en sentido opuesto también a Metsys.

Mas, donde Adriaen crea verdadera labor personal, es en el modo de interpretar y conducir la luz. Ya indicamos antes cómo juega con las sombras deslizándolas sobre los cuerpos con una especial transparencia, y es nota también del artista, sumir toda la composición en una luz suave. Las sombras y los reflejos significan para él más que la forma. En este sentido, por la comprensión especial de la luz, la fuerza de ambiente en el paisaje y la manera de interpretar el espacio y el aire, Adriaen, copista de Menling y discípulo muy unido a Metsys, parece un holandés, y no debe olvidarse la curiosa semejanza de

nuestras tablas de la Adoración de los Pastores (Valladolid y Belchite) con la Natividad de Gerardo de San Juan (20).

Otras dos notas separan a Adriaen de Metsys. En el pintor de las tablas del Salvador, no encontramos ni la minuciosidad y precisión detallista tan característica en el maestro de Amberes, ni el sentido caricaturesco que en Metsys presagia al Bosco.

El autorretrato del pintor.

En la Misa de San Gregorio (Lám. XVI), de nuestro retablo de San Juan, como ya indicamos, aparece una cabeza de seglar, extraña al conjunto de graves eclesiásticos que forman la escena. Y no es un mero espectador de ella. Se individualiza en tal forma su figura que, aunque relegada a un extremo, se transforma en la principal.

Realistas son los dos cardenales portadores de las insignias del Pontífice; realistas los dos sacerdotes que asisten de ministros; realista la misma cabeza del Papa, asombrada ante la aparición; pero este realismo, acusa la copia de un modelo único, que el artista varió a su antojo y conforme a un ideal propio. Pero, la cabeza del seglar (Lám. XVII), muestra algo distinto. Es de un realismo efectivo, una copia del natural sostenida en todos sus detalles, sin pintar de recuerdo y prescindiendo de mantener la armonía del conjunto. Por este especial detalle, es por lo que salta esta figura como algo independiente y por lo que adquiere un valor especial de individualidad. Y como no puede representar al donante —que ya aparece en el banco—, cabe suponer si este verdadero retrato será el del pintor.

Es un joven; rostro ancho y anguloso enmarcado en una melena negra y rizada; ojos redondos, de grandes pupilas, bajo unas cejas gruesas y pobladas; nariz enorme y caída sobre una boca ancha que marca un rictus desdeñoso; mentón saliente y cuello grueso sobre fuertes hombros que cubren unas pieles.

La inteligente y perspicaz observación del señor Agapito y Revilla, señaló esta cabeza como posible retrato del pintor, afirmación que compartimos con el ilustre maestro. Pero sentimos negar (dado que no podemos aceptar estas pinturas como obras del gran maestro de Amberes), que esta cabeza sea el autorretrato de Quintín Metsys. Es más, como un último argumento que creemos tiene especial importancia, este detalle, puede servirnos para deslindar de un modo definitivo, la adscripción de obra tan interesante, al autor de la Leyenda de Santa Ana.

Supongamos por unos momentos que efectivamente, nuestras grandes tablas son obra de Metsys. Si afirmado esto, se afirma a su vez que esta cabeza es autorretrato (lo que hasta ahora se ha mantenido), necesariamente ha de concluirse que nuestras pinturas no son de mano del famoso pintor de Amberes, por la sencilla razón de que en modo alguno puede sostenerse que, este joven que tras el cardenal asiste al milagro con una cierta impasibilidad curiosa, sea Quintín Metsys. Veamos por qué.

Complicado es el problema de hallar la verdadera efigie del famoso pintor. Ha de desecharse por entero como tal, la cabeza de la Col. Jacquemart-André, que según Dacier (21) pudo ser retrato de Quintín Metsys.

Alfred Michiels (22) indica que en el Museo de Florencia se conservan dos retratos que se suponen de Metsys y de su segunda mujer Catalina Heyens, y obras de su mano, pero, según Bossaert, son los retratos de Van Cleve y de su esposa (23). Cuenta Michiels (24), apoyándose en el testimonio de Alejandro Fornenbergh, citado por van Mander, que habiendo sido necesario trasladar los restos de Metsys (al realizarse la ampliación de la Cartuja, donde fué enterrado), por los cuidados de un admirador del artista, Cornelio van Gheert, se labró un relieve con la cabeza del artista, copiando una medalla antigua que poseía van Gheert. Esta indicación de sepultura, colocada al pie de la torre de la Catedral, fué cedida al Museo en 1825, reemplazándola el monumento actual. Este relieve, a juzgar por un grabado que conocemos del monumento, guarda cierta analogía con el retrato publicado por Lampsonius, del que ahora hablaremos, y ninguna con el autorretrato de la Misa de San Gregorio.

Bosschere señala, que Opmeer en su «Opus chronographicum orbis universi» (Amberes 1611) publicó un pequeño medallón grabado en madera, bajo el cual se lee QUINTINUS LOVANIENT PICT, a lo que sigue en larga leyenda latina, las anécdotas curiosas referentes a las relaciones del pintor con personajes de tan alto relieve como Erasmo, Egidio y Moro. Desgraciadamente no conocemos este posible retrato del artista.

El mismo historiador de Metsys, llama la atención sobre un pormenor interesante que observa en una de las tablas: «El Sacerdote rehusando la ofrenda de San Joaquín», del tríptico de «La leyenda de Santa Ana», del Museo de Bruselas. Entre las cabezas del Sacerdote y de San Joaquín, en una posición que no deja de ser extraña y con las notas de individualidad y aislamiento y de pose característica en

el pintor que se copia a sí mismo, aparece una de hombre joven (Lám. XXX a), en la que cree hallar un autorretrato. Este posible retrato ha servido al Sr. Agapito y Revilla, para establecer determinadas analogías con el autorretrato de la Misa de San Gregorio, llegando a suponer se trata en realidad del mismo personaje. Aparte de que a juicio nuestro, un simple cotejo excluye toda semejanza, conviene no olvidar que el tríptico de «La leyenda de Santa Ana» se pintó en 1509 y que las tablas del retablo de San Juan debieron pintarse poco antes de 1504, fecha como sabemos, en que se colocó en la capilla. Ante esto, la cabeza del tríptico de Bruselas debiera acusar en sus rasgos edad poco más avanzada que la señalada por el personaje de la Misa de San Gregorio, y a nuestro modo de ver sucede lo contrario. Insistamos; nace Metsys en 1466, y por lo tanto, al pintar nuestras tablas (en el supuesto de que esto fuera así), la edad del artista alcanzaría por entonces los treinta y seis o treinta y siete años. Metsys pintó su famoso tríptico del Museo de Bruselas cuando tenía cuarenta y tres años, y por lo tanto, el autorretrato del artista que Bosshere supone, deberá mostrarnos un individuo algo más avejado, y a nuestro juicio, al parangonarlo con el autorretrato de nuestras tablas, nos parece más joven, sin que olvidemos que, según creemos observar, no se parecen en nada.

En la tabla de la «Leyenda de Santa Ana» que representa a los padres de la Virgen ofreciendo sus dones al templo, y en la que firmó el artista QUINTE METSYS 1509 SCREEF DIT (trazó esto) aparece San Joaquín, de pie (mientras Santa Ana de rodillas ofrenda sus dádivas contenidas en un cofrecito), leyendo un documento. Este documento (y es prueba del minucioso detallismo del pintor), comienza por las primeras líneas de un acta de donación hecha por Metsys, con fecha 15 de mayo de 1508. Ante este detalle curioso se pregunta Hymans, si el artista quiso realzar la solemnidad de su donación, representándose él mismo dando lectura al acta que la consagra (Lám. XXX b), modo cómo podemos explicarnos se reseñe un texto tan completamente extraño al asunto. En este caso, tendríamos aquí otro posible autorretrato del artista. Sea o no cierto, lo que sí creemos indudable es que esta cabeza, tampoco se parece en nada al autorretrato de la Misa de San Gregorio.

Por último, como más seguro y cierto, entre todos estos supuestos autorretratos, tenemos otros de especial interés que conviene anotar. La Gilda de San Lucas poseía varias obras de Metsys y entre ellas un autorretrato. Domingo Lampsonius publicó en 1572, en

Amberes y en unión con Jerónimo Cock, un catálogo de retratos de pintores de los Países Bajos, insertando debajo de cada uno de ellos y en versos latinos, una leyenda que resumía la vida del artista representado. Los grabados se debieron al punzón de Jean Wiericx, quien según A. van Wurzbach, utilizó para el que representaba a Metsys (Lám. XXXI) el autorretrato que existió en la Gilda de San Lucas hasta 1794, en que desapareció. Wiericx lo grabó hacia 1570, es decir, cuarenta años después de la muerte del artista. Ahora bien, este retrato, que nos presenta al artista como hombre ya maduro, posiblemente de más de cincuenta años (muere a los sesenta y cuatro), en modo alguno nos muestra un rasgo que podamos referir al autorretrato de la Misa de San Gregorio, y por lo tanto, no es posible probar por este medio, que nuestras táblas sean de mano del gran maestro de Amberes, antes al contrario, si realmente es autorretrato la figura del personaje que aparece en la Misa de San Gregorio, puede bien asegurarse que no lo son.

¿Será Adriaen Skilleman, el misterioso personaje?

G. NIETO GALLO.

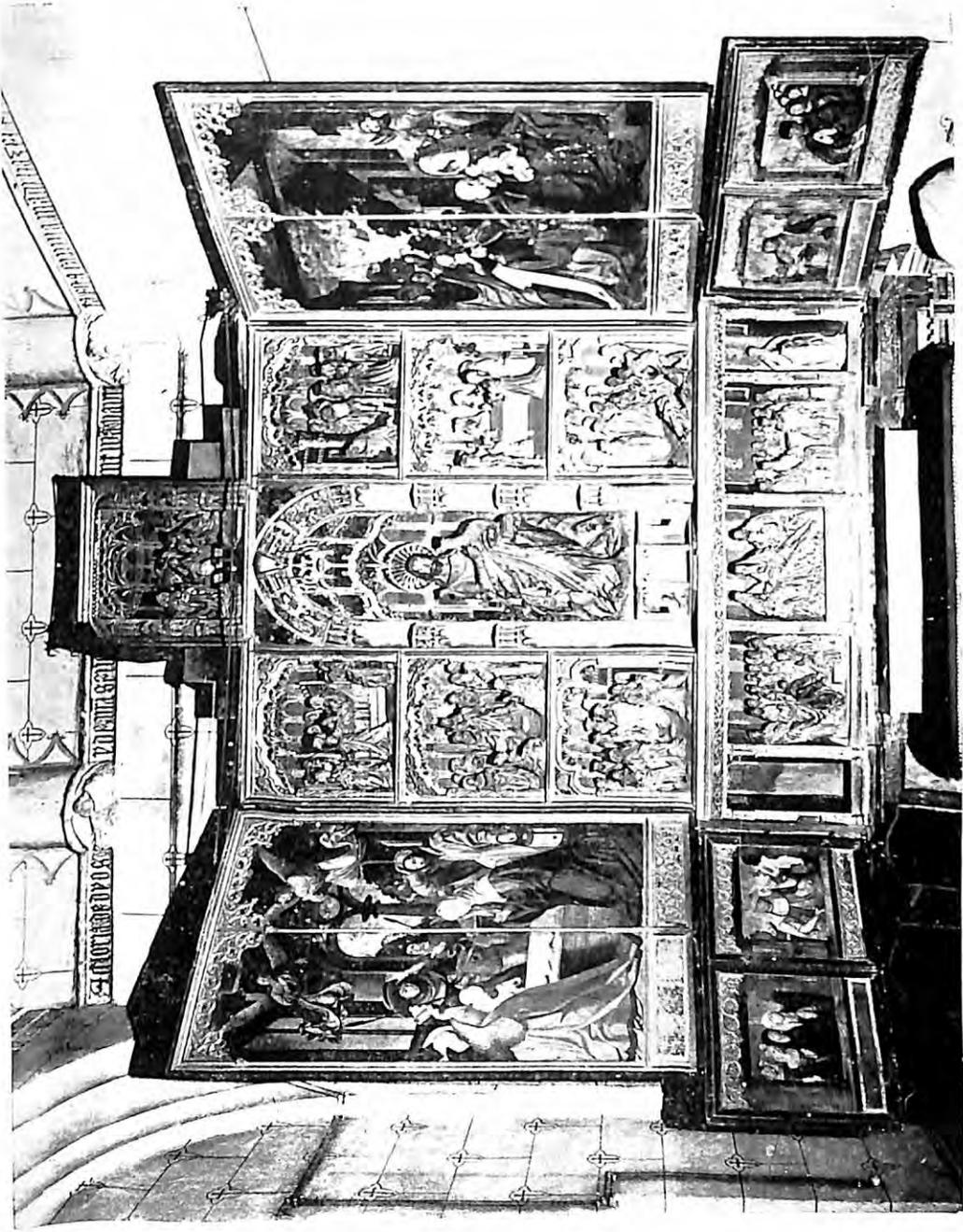
- (1) L'art flamand en Espagne et en Portugal. Zeitschrift für bildende Kunst, 1886.—L'autel du licencié Gonzalez a San Salvador de Valladolid peint par Metsys. Jahrb. der Kugl Kunstzammel, 1887.
Jahrbuch d. pr. Ksts. VIII, 24 ff.
Miscellaneen aus drei Jahrurderthen spanischen Kunstlebens I, 327 ff.
- (2) La capilla de San Juan Bautista en la parroquia del Salvador, de Valladolid. El retablo con pinturas de Metsys en el Salvador. Bol. de la Soc. Cast. de Exc., núm. 117, pág. 502; núm. 135, pág. 314; año 1914.
- (3) **Jean de Bosschere**.—Quinten Metsys, pág. 50, Bruselas, 1907.
- (4) **Ch. M. T. Thys**.—Notice sur le rétable de l'église de Notre Dame a Tongres. Bull. de la Soc. Scientifique de Limbourg. Tomo XIII, pág. 187-225.
- (5) Recherches sur le sculpture brabançonne. Bull. et Memoires de la Soc. National des Antiquaires de France. Tomo LII, pág. 57.
- (6) La Sculpture Anversoise au XV et XVI siècles, pág. 55, Bruselas, 1909.
- (7) **Figueiredo**.—Metsys et le Portugal. Revue Belgue d'Archologie et D'Histoire de l'Art. Tomo III, fascículo I, pág. 1-16, 1933.
- (8) Un estudio detallado de la *manera* y técnica de Q. Metsys, de donde tomamos las notas indicadas en Hymans: Gazette des Beaus Arts. Tomos XXXVII y XXXVIII y E. Fetis en Bulletin des Commitions Royales d'Art et d'Archeologie. Bruselas, 1866, en ocasión de la restauración de la Leyenda de Santa Ana, por Etienne le Roi.
- (9) Studien zu Quinten Metsys. Bonn, 1904.
- (10) Die Altniederländische Malerie. Tomo VII, cap. III, pág. 29-37 y cap. VI, pág. 79-92.
Paul Cassider.—Quinten Matsys. Berlín, 1929, con anterioridad en Zeitschrift für Bildende Kunst: El Maestro del Tríptico de Morrison, pág. 12, 1915.
- (11) **Lafenestre et Richtemberger**.—La Belgique, pág. 110; y **S. Reinach**.—Rep. Tomo II, pág. 89.

- (12) Zeitschrift für Bildende Kunst, pág. 240, 1901.
- (13) Les primitives flamandes. Tomo II, pág. 149. lám. CXIV.
- (14) **Hulin de Loo.**—Catalogue critique de l'Exposition de Bruges, pág. 35; y **Bodenhausen.**—Gerard David. Tomo II, pág. 111.
- (15) **Dülberg.**—Frühhollländer in Italien; y **S. Reinach.**—Rep. Tomo I, pág. 77.
- (16) **H. Hymans.**—Ob. cit.
- (17) **H. Hymans.**—Ob. cit.; y **J. C. E. Baron van Ertborn.**—Geschiedkundige Aeenteekeningen aengaende de Sint Lucas Gilde.
- (18) **Max J. Friedländer.**—Ob. cit.
- (19) **J. Bosschere.**—Reproducción fotográfica en Quentin Metsys. Van Oest. Bruselas, 1907.
- (20) Según Fierens Gevaert (Les primitives Flamands. Tomo III. pág. 191), las pinturas de Valladolid no son de un maestro que domine plenamente todos los elementos de su inspiración, pareciendo seguir aquí la escuela de Harlen, y especialmente a Gerardo de San Juan.
- (21) Le Musée Jacquemar-Andre. Rev. de l'Art Acienne et Moderne. Tomo XXXIV, pág. 441, 1913. Es una cabeza de viejo innoble y extraña, colocada de perfil sobre un fondo blanco. En éste una inscripción en tres líneas que dice: «Quintinus Metsys pingebat anno 1513». El mismo Dacier indica que el retrato de perfil fué cosa extraña a los pintores flamencos y sólo habitual a los italianos por su contacto con los medallistas. Lo caricaturesco de esta obra lo explica Dacier por ser algo peculiar en Metsys.
- Hymans, en le Livre des Peintres, pág. 164, 1884, reconoció ya lo absurdo de esta atribución y supone sea una copia del retrato de Federico de Urbino por Pietro de la Francesca, o mejor un retrato de Cosme de Médicis copiado de una de sus medallas, de lo que duda Cohen; Hulin de Loo cree que la inscripción es apócrifa, lo que no acepta S. Reinach, quien varía la fecha anotando la de 1535 (?). F. Friedländer encuentra el tipo entre otras obras del maestro, lo que asimismo señalan Cohen y Bosschere. Es de todo punto inaceptable como tal autorretrato. En 1513 Metsys no podía tener más que 47 años, el viejo representa muchos más de sesenta. Reproducción en Bosschere, ob. cit., pág. 74 y en Reinach, Rep. Tomo I, pág. 93 a línea.
- (22) Hist. de la Peinture Flamande. Tomo IV, cap. II, pág. 287, sobre Metsys.
- (23) El mismo Michiels habla de otros dos retratos conservados en el mismo Museo, los que supone también obra del artista. En uno de ellos se le representa joven y en el otro de más de cincuenta años. Desgraciadamente no los conocemos.
- (24) **A. Fornenbergh.**—Ob. cit. Tomo IV, pág. 306. Deu Antwerpsdien Protens ofte cyclospidien Apelles dat is... le Protée d'Anvers ou l'Apelle cyclopéen..., etc. (Anvers, 1658).

* * *

A D. Juan del Valle, Parroco de la Iglesia del Salvador, en la época en que se comenzó este estudio, testimoniamos desde aquí todo nuestro reconocimiento por las facilidades que se sirvió darnos para llevar a feliz término nuestro cometido.

Del mismo modo nos complacemos en agradecer a los señores L. van Puyvelde, Conservador Jefe de los Museos de Bellas Artes de Bélgica, al Sr. Louis Lebeer, Conservador del Gabinete de Estampas de la Biblioteca Real de Bélgica, y a los Sres. A. H. Cornette y J. Denucé, de los Museos de Amberes, las amables notas y contestaciones a las consultas que nos permitimos hacerles.



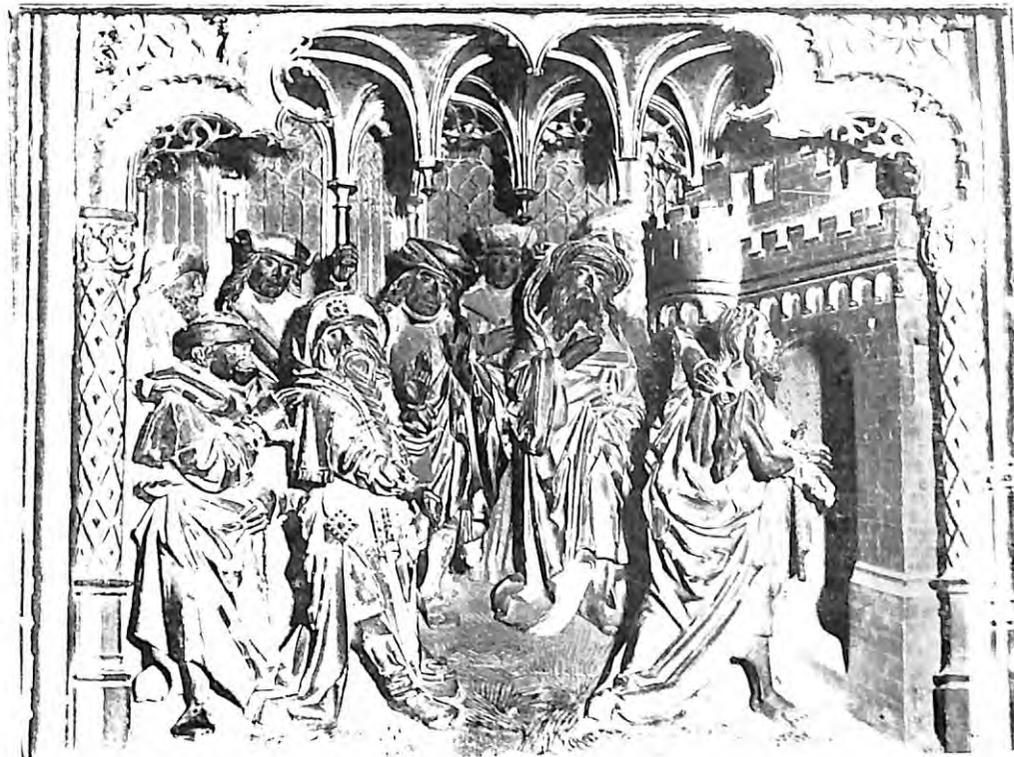
I.A.M. 1.—Retablo de San Juan Bautista en la capilla de Illescas, en la iglesia del Salvador de Valladolid. (Foto del S. E. A. A.)



*L. AM. II. Figura de San Juan Bautista, del retablo del Salvador
(Foto del S. E. A. A.)*



*I.M. III. a) Bautismo del Señor. b) Nacimiento de San Juan Bautista. Tallas del retablo del Salvador.
(Foto del S. E. A. A.)*



L. I. M. IV. a) Predicación de San Juan.—b) Prisión de San Juan. Detalles del retablo del Salvador. (Foto del S. E. A. A.)



L.A.M. V.—Detalles de la prisión de San Juan. Retablo del Salvador. (Foto del Sr. E. A. A.)



*L. AM. VI. a) Degollación de San Juan. b) Banquete de Herodes y Herodías. Detalles del retablo del Salvador.
(Foto del S. E. A. A.)*



L. AM. 1711.—a) Entierro de San Juan.—b) El Lavatorio. Detalles del retablo del Salcedor. (Foto del S. E. A. A.)



I.A.M. 1'111.—a)Detalle del entierro de San Juan.—b) Detalle del Lazatorio. Retablo del Salvador. (Foto del S. E. A. A.)



a)



b)

*L. IM. IX. - a) La Piedad. b) La Cena. Escenas de la predella,
Retablo del Salvador. (Fot. del S. E. A. A.)*

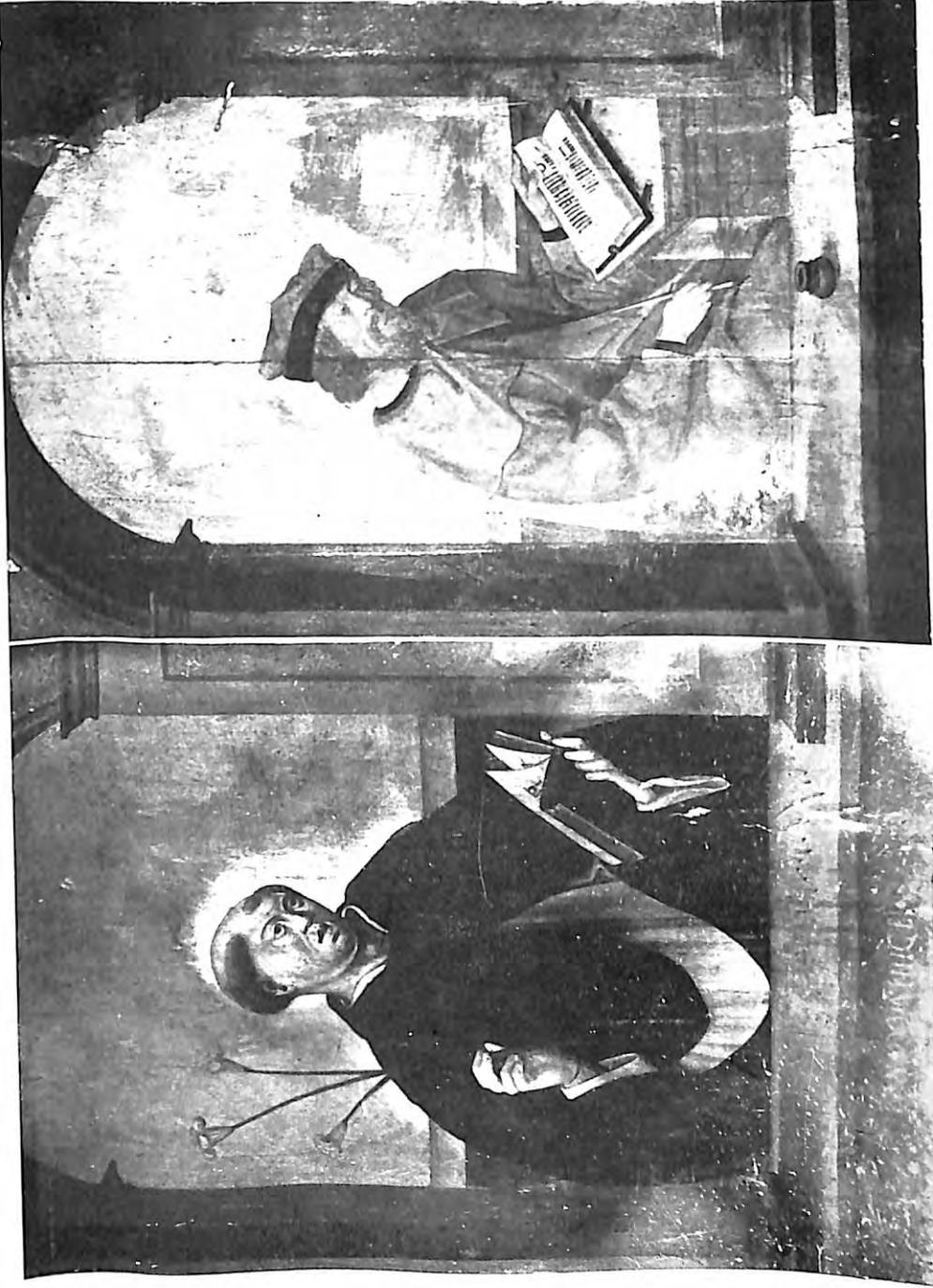


a)



b)

L.M. N.—a) Teniente con escudo en el banco.
b) Marcas de Corporación en el retablo del Salvador. (Fot. del S. E. N. A.)



a)

b)

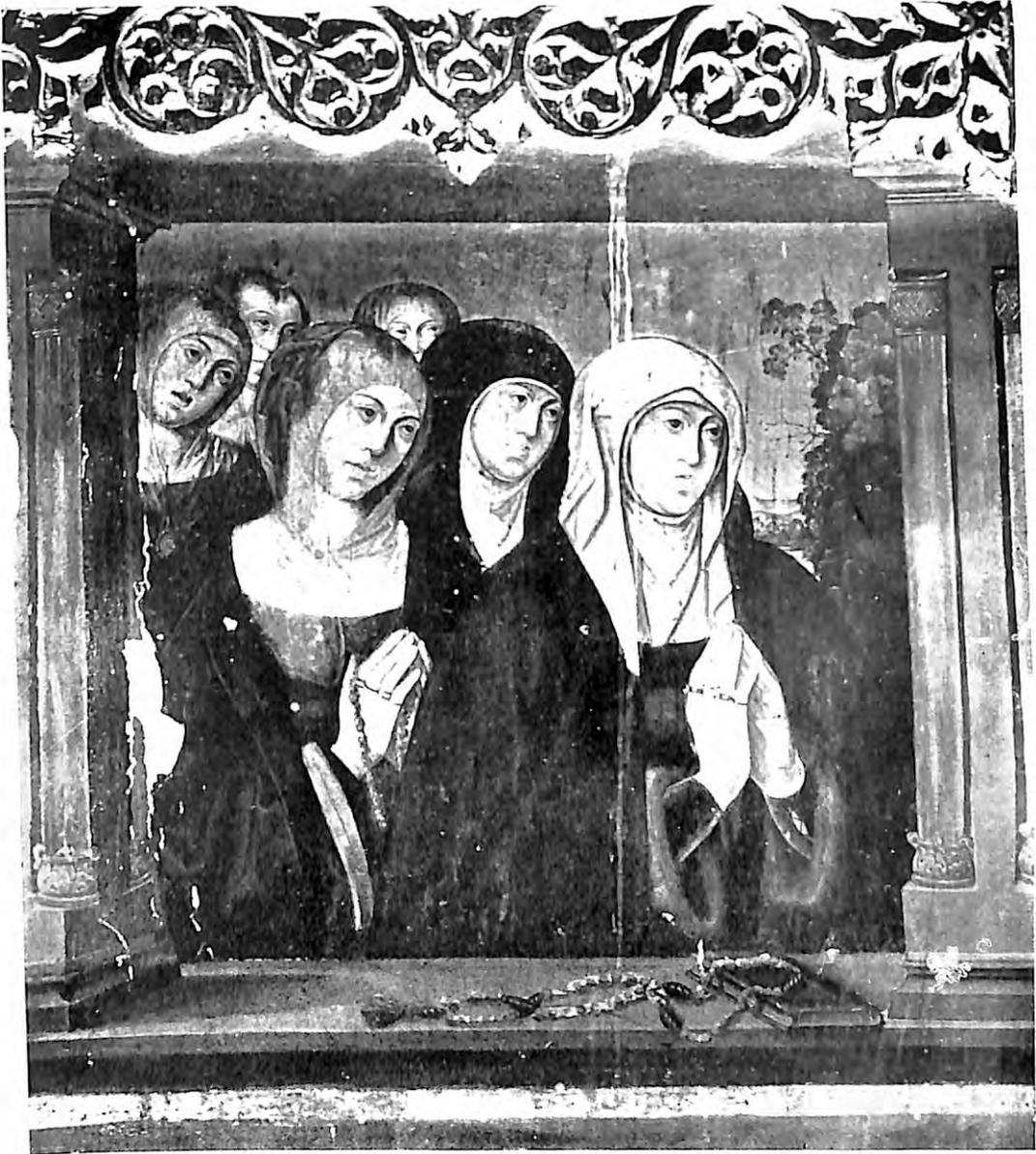
L.A.M. XI.—a) *Sante Domingo.*—b) *San Lucas. Tablas de la parte exterior de la predella. Retablo del Salcedor.*
 (Fot. del S. E. A. A.)



a)

b)

*L. AM. XII.—a) San Marcos.—b) San Francisco. Tablas de la parte exterior de la predella. Retablo del Salvador.
(Fot. del S. E. A. A.)*



LAM. XIII. Retrato de la donante. Interior de la predella. Retablo del Salvador. (Fot. del S. E. A. A.)



b)

a)

L.A.M. XVII:—a) San Jerónimo.—b) San Salvador. Retablo de la predella. Interior de la predella. Retablo del Salvador (Fot. del S. E. A. A.)



L.M. XV. Retrato del Donante. Interior de la predella. Retablo del Salvador. (Fot. del S. E. A. A.)



*L.A.M. XVI.—La Misa de San Gregorio. Pintura en el exterior de las puertas.
Retablo del Salvador. (Fot. del S. E. A. A.)*



L.A.M. XLII.—Posible autorretrato del autor del tríptico de la iglesia del Salvador, de Valladolid (Fot. del S. E. A. A.)



L. A. M. XVIII.—La Adoración de los Pastores. Interior de las puertas del retablo del Salvador. (Fot. del S. E. A. A.)



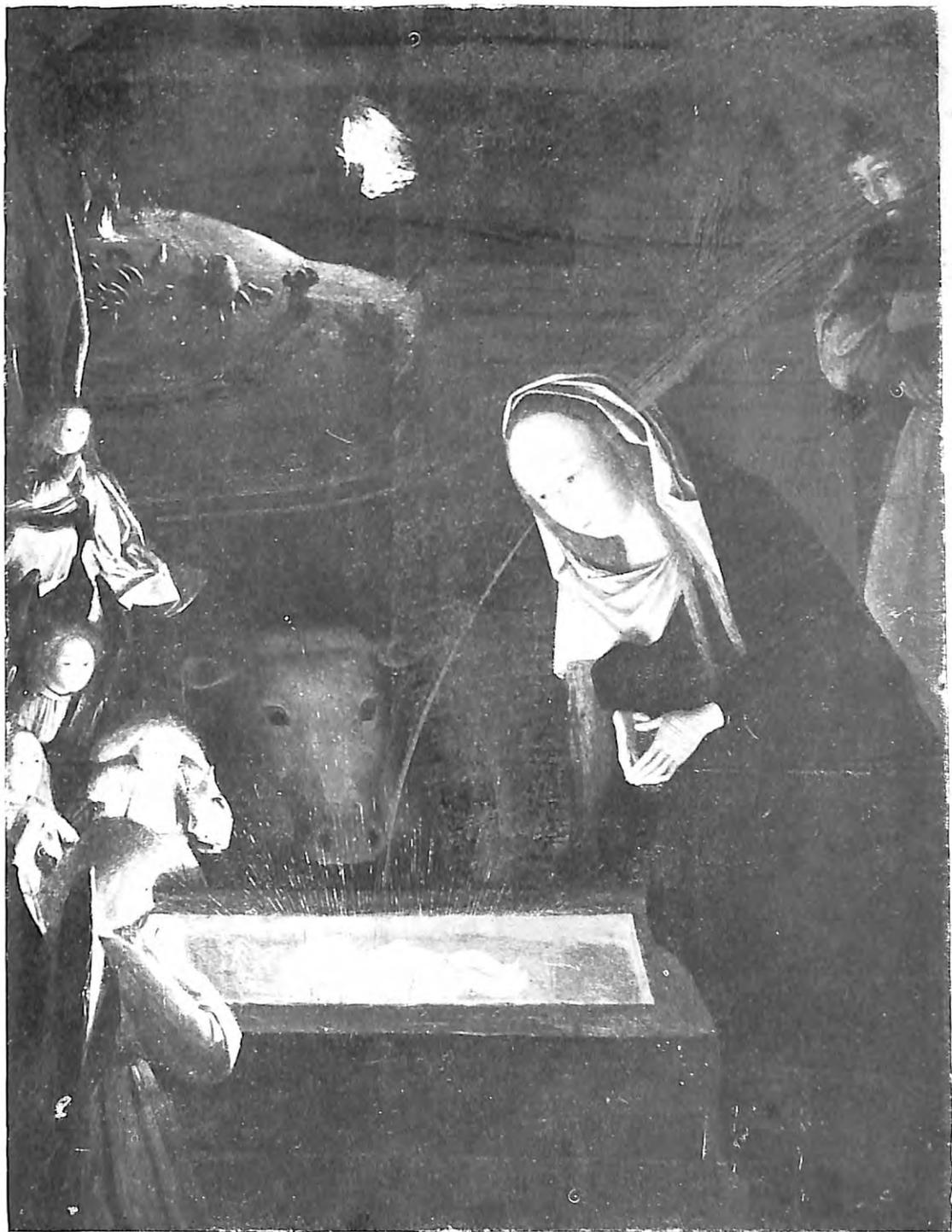
L.A.M. XIX.—Detalle de la Adoración de los Pastores. Retablo del Salvador. (Fot. del S. E. A. A.)



L.A.M. XX. Detalle de la Adoración de los Pastores. Retablo del Salvador
(Fot. del S. E. A. A.)



*L.A.M. XXI.—Detalle de La Adoración de los Pastores. Retablo del Salvador
(Fot. del S. E. A. A.)*



L.A.M. XXII.—Gerardo de San Juan.—La Natividad. Galería Nacional. Londres



L. I. M. XXIII.—La Adoración de los Reyes. Interior
de las puertas del retablo del Salvador
(Fot. del S. E. A. A.)



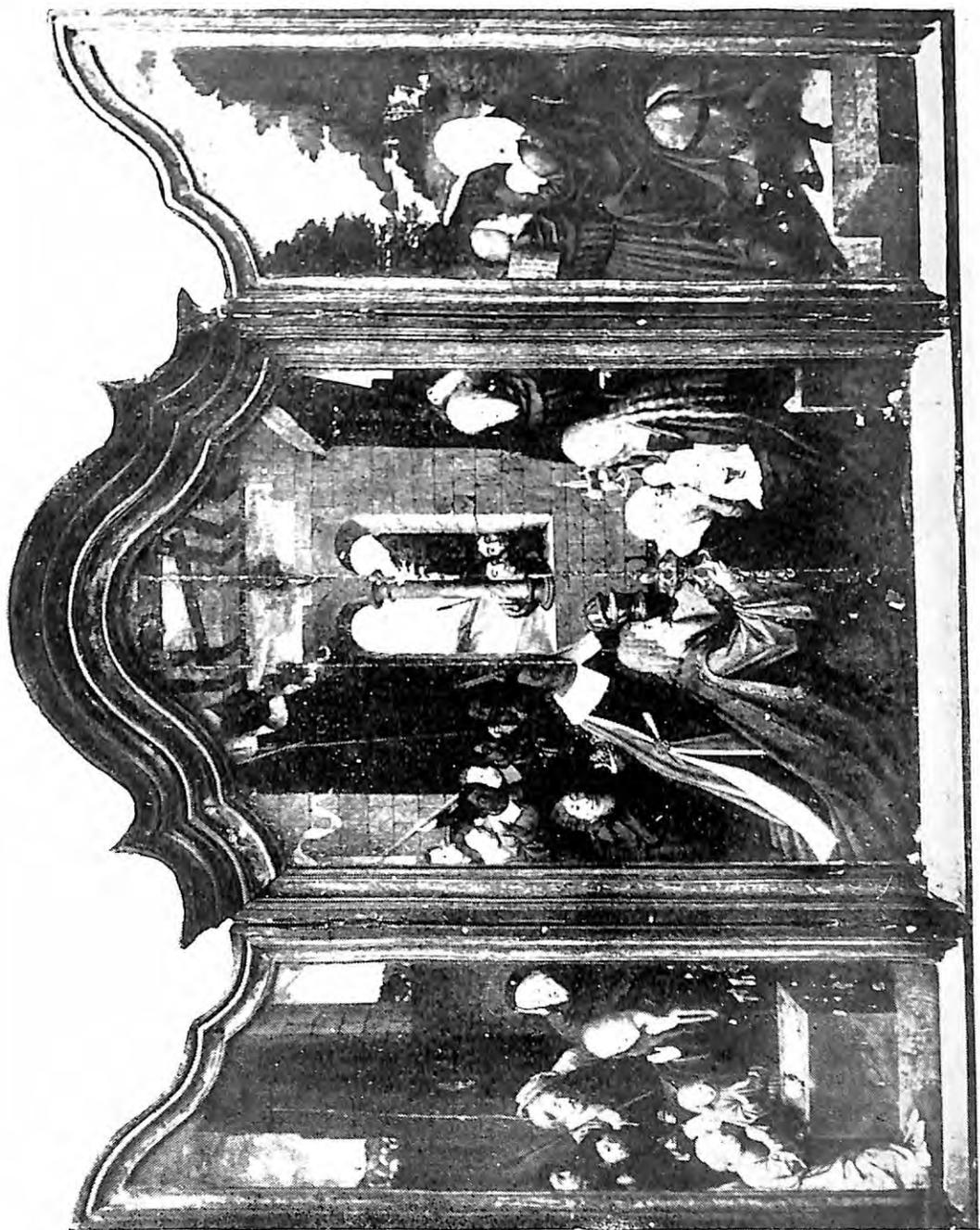
LAM. XXII.—Detalle de la Adoración de los Reyes. Retablo del Salvador
(Fot. del S. E. A. A.)



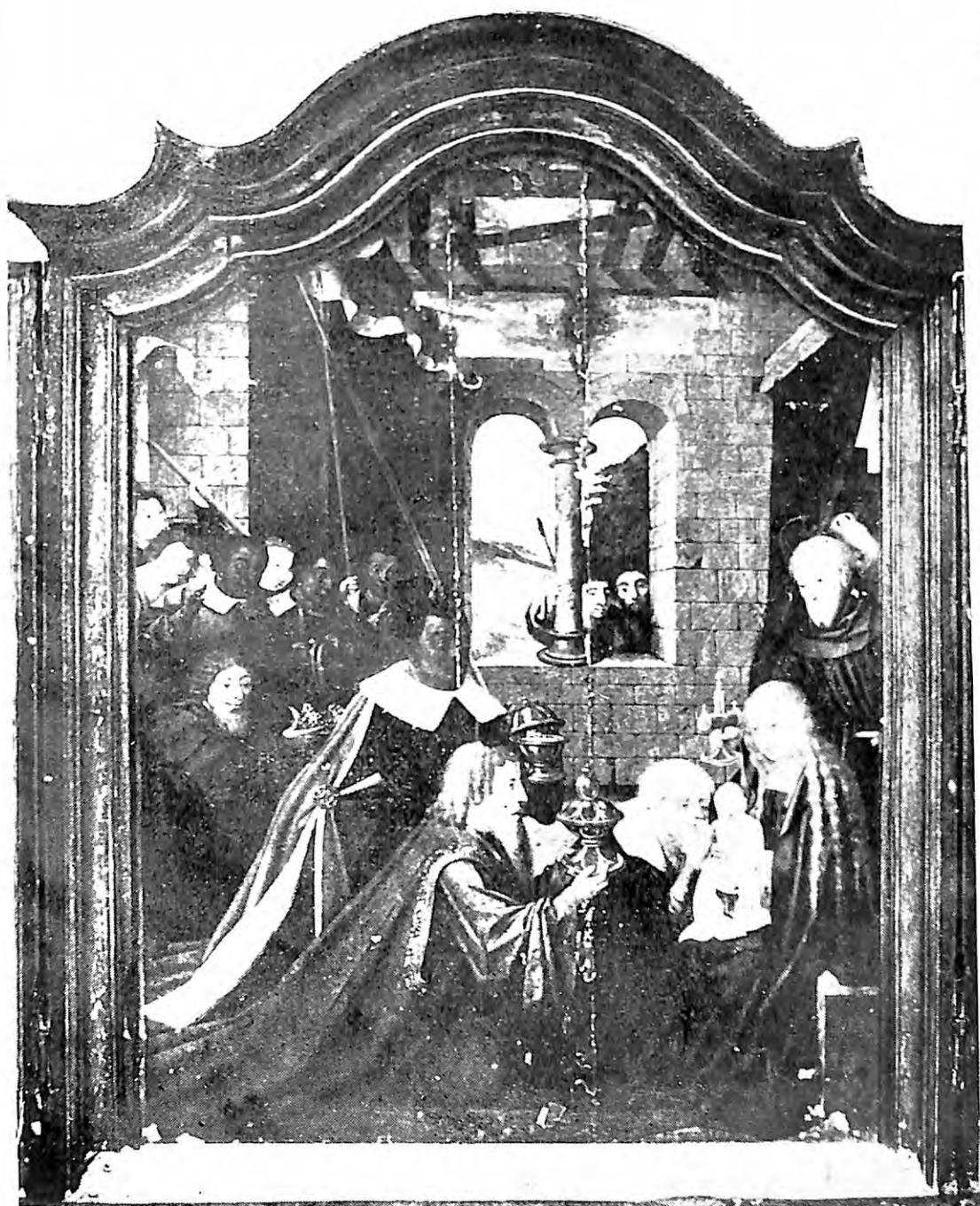
*L.A.M. XXV.—Detalle de la Adoración de los Reyes. Retablo del Salvador
(Fot. del S. E. A. A.)*



L.A.M. XXVI.—Adoración de los Reyes
Col. Johson de Filadelfia



L.A.M. XXI'II. — Triptico de Belchite, atribuido al maes'ro de Morrison



L.A.M. XXVIII.—Tabla central del triptico de Belchite.
Adoración de los Reyes



L. AM. XXIX. —Portezuela derecha del tríptico
de Belchite.—El Nacimiento





QVINTINVS MESIVS ANVER:
PIANVS PICTOR.

Ante faber fueram Cyclopeus est vbi mecum
 Ex æquo pictor cepit amare procius:
 Seque graues tudinum tonitrus possiferre silenti
 Peniculo obiecit cauta puella mihi:
 Pictorem me fecit amor. tudes inuit illud
 Exiguus, tabulis quæ nota certa meis.
 Sic, vbi Vulcanum nato Venus arma rogarat
 Pictorem è fabro summe Poëta facis.