Francisco Sanz Fernández.

Fernando Gallego ha sido tradicionalmente considerado junto al maestro Pedro Berruguete la cima de la producción pictórica castellana del cuatrocientos, y ello a pesar de las diferencias de concepto y sensibilidad, que no de fondo, que separan sus producciones, pues ambos se manifiestan fieles en los tipos compositivos e iconográficos a la tradición española enraizada en lo flamenco. Su obra ha sido objeto de atención para los principales estudiosos españoles de la materia -Tormo, Angulo Iñiguez, Gudiol Ricart, Camón Aznar o Gaya Nuño, entre otros-[1], que dieron a conocer la mayor parte de sus obras atribuidas al tiempo que abrieron el debate, aún de actualidad, sobre el origen de su formación y aprendizaje que, salvo Ricart y Silvia Maroto, adscriben a un viaje realizado por Gallego a Flandes antes de 1467, fecha en que el artista salmantino aparece ya ligado a su ciudad natal y a la Alta Extremadura, en la que dejará importantes trabajos -Coria, Plasencia o Trujillo-, gracias al mecenazgo y protección de la familia Carvajal[2].

La presente comunicación tiene por objeto aportar una visión renovada de las fuentes iconográficas en que pudo inspirarse el maestro para la realización de muchas de sus obras, debidas en gran parte a grabados alemanes de ciudades del Medio Rin -en lo que a fondos arquitectónicos se refiere- y de Martin Schongauer, así como aclarar la verdadera trascendencia que en sus tablas pudieron tener autores neerlandeses como Bouts, Memling o Rogier Van der Weyden (de la Pasture) y el proceso de castellanización o metamorfosis hispano-flamenca que experimentó su pintura.

Al margen dejamos, por tanto, aspectos tan fundamentales como los referidos a su formación, que como ya señalamos en trabajos anteriores tuvo lugar en Castilla y no en Flandes; quién o quiénes fueron sus maestros; o aquellos datos relacionados con su biografía, sobradamente conocidos.

Llegados al quinto centenario de la muerte de la reina Isabel la Católica, cuya memoria recuerda este año los Coloquios Históricos de Extremadura, gran aficionada a la pintura flamenca y promotora de la mayor colección reunida aquel tiempo en la Península, hemos querido sumarnos a este homenaje retomando la obra del gran pintor salmantino Fernando Gallego, tan ligado a la ciudad de Trujillo como lo estuvo la soberana castellana.

I. La metamorfosis hispánica de modelos germano-flamencos en la producción de Gallego

Las tablas de Fernando y Francisco Gallego están impregnadas de numerosas referencias a modelos compositivos de origen nórdico y neerlandés, que trascienden además al ámbito de la expresión y caracterización de los personajes, debidas, empero, a la libre imitación de modelos -señalada ya por Gaya Nuño- que el artista debió conocer a través de grabados, tapices o pinturas llegados del norte de Europa a Salamanca y su entorno inmediato[3]. Ángulo Iñiguez, siguiendo textos de Sentenach[4], daba ya noticias en 1930 de la influencia de Schongauer (foto, 3) en la obra de Fernando Gallego en relación con el calvario de la calle central del retablo del Cardenal Juan de Mella (foto, 1), obra no anterior a 1480 según Post[5] y que nosotros creemos inspirada en el Pontifical de don Luis de Acuña[6](foto, 2), en la que el artista salmantino empleó la escena teatral y espectacular de todos los protagonistas que participaron en la Crucifixión -la Virgen y San Juan; Longinos y Stephatón o Mª Magdalena -, característica de los últimos años del siglo XV, y bien distinta de la empleada más tarde en la espectacular miniatura del mismo tema esbozada en la ostia del San Gregorio de Trujillo.

A la copia de un grabado de Schongauer, *Cristo camino del Calvario* se debe también según Tormo la tabla del mismo tema hallada en la colección Hohenlohe y subastada por Sotheby`s en 1979[7], cuyo parecido con el grabado alemán es, no obstante, tan incuestionable como improbable la participación del artista salmantino en la obra. Pero si el influjo de Schongauer en numerosas tablas de Gallego resulta irrechazable, los tipos de escudos con forma de panela y decoración solar empleados por los soldados en las tablas dedicadas a la Pasión en Trujillo, las armaduras del gótico tardío alemán con bordes recortados en forma de lirio y filetes de latón dorado[8], los ropajes e incluso el canon desproporcionado de las figuras secundarias y los pliegues en afiladas aristas así lo aconsejan, por no mencionar la Virgen de la Rosa del artista alemán fechada en 1473 cuyo parecido con la Virgen de la Rosa del Museo Diocesano de Salamanca es incuestionable, no por ello debe deducirse que Gallego empleó exclusivamente estampas nórdicas, puesto que los artistas hispano-flamencos tuvieron acceso -como señala acertadamente Silvia Maroto[9]– a ilustraciones de grabadores neerlandeses como Iam Von Zwolle o Israel Van Meckenen el Joven, en cuyos grabados de *El Prendimiento*[10] y *La Flagelación* (foto, 4) parecen inspiradas las tablas mirobrigense y salmantina del mismo tema pintadas por Gallego: todas dominadas por composiciones

centralizadas que generan movimientos centrífugos en torno a la figura de Cristo, que aparece además rodeado de actores menudos y de grotesca expresión. Personajes persistentes también en toda la producción de Francisco Gallego cuyo inferior talento le impidió expresarse más allá de la simple imitación de estos modelos.

1, 2 y 3. Crucifixiones del C. Mella, Pontifical L. de Acuña y Schongauer.

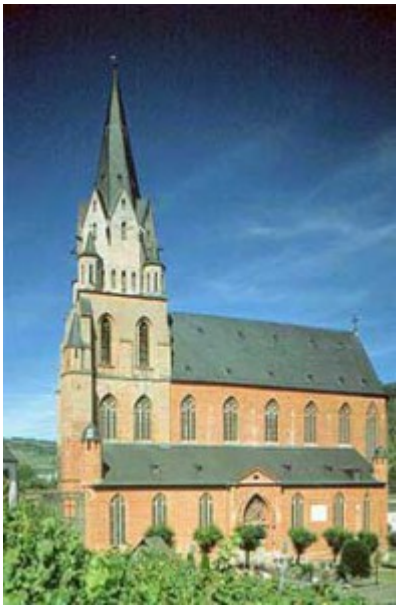
4 y 5. Flagelaciones de Fernando Gallego y I. Van Meckenen.

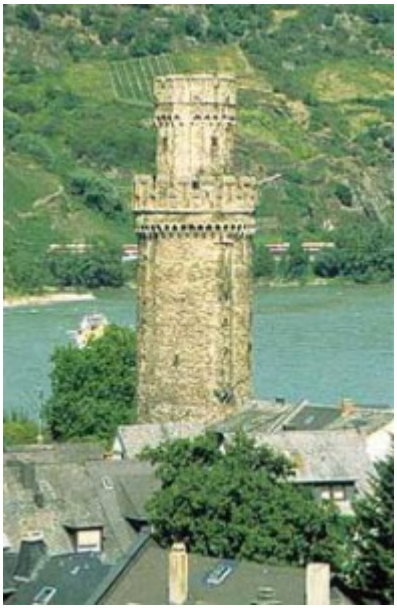
En ocasiones veremos también como aquellos artista de mayor prestigio reinterpretan y transforman estas estampas, usándolas parcialmente o tomando distintos modelos para una misma composición. Circunstancia que complica en no pocas ocasiones valorar si el artista ha tenido acceso directo a un determinado grabado o por el contrario lo conoce a través de intermediarios, como parece evidente en la obra de artistas ligados a grandes talleres. No debemos obviar tampoco que son muchas los casos en que artistas hispano-flamencos o aragoneses toman modelos nórdico-flamencos para transformarlos y adaptarlos al gusto más hispano con ropajes y tipos humanos con actitudes y rasgos cercanos a su entorno. Fernando y Francisco Gallego nos ofrecen varios ejemplos de entre su *opus* en los que resulta fácil hallar la huella parcial de Schongauer y Van Meckenen en una misma tabla, e incluso la aportación propia del artista en los paisajes al fondo, muy distintos en ocasiones de los empleados por los citados grabadores. Si observamos las tablas mirobrigense, zamorana y trujillana que inician el ciclo dedicado a la Pasión -*La oración en el Huerto*- veremos cómo la comitiva de soldados vestidos con lujosas armaduras -de acero en las tablas de las catedrales de Ciudad Rodrigo y Zamora y doradas en la de Trujillo- que se acerca a la entrada del *períbolo* sagrado en que acontece la agonía de Jesús durante su segunda tentación, acompañando a Judas el traidor, está inspirada en un grabado del mismo tema realizado por Schongauer -copiado también por el maestro Alejo para el altar mayor de Villalcázar de Sirga- y que la figura de Judas con los brazos cruzados, casi atados -en Trujillo y Ciudad Rodrigo- se basa en modelos del grabador neerlandés[11]. También la tabla trujillana de la predela dedicada a *Jesús Camino del Calvario*, debida a la mano de Francisco Gallego, toma parcialmente influjos de un grabado de Schongauer en la representación de la comitiva que precede la cruz, estampa que inspiraría también la tabla del retablo burgalés de Alonso de Sedano[12].

El grabado se convertirá así en el mecanismo de difusión más importante de las formas de representación teatrales características en la pintura y la escultura de la Baja Edad Media, alcanzando junto a la escritura el *grado de compañero de la buena comprensión que permite conocer lo que fue, lo que es y lo que será el espíritu humano*[13].

Ahora bien, si la inspiración en estampas de Van Meckenen o Schongauer fue habitual -como han señalado Lacarra y Silvia Maroto- en la producción de numerosos artistas españoles,

resulta en cambio muy difícil encontrarnos con un artista contemporáneo cuyos paisajes al fondo se hallen tan vinculados a estampas alemanas como los pintados por los hermanos Fernando y Francisco Gallego. Los fondos de la predela del retablo trujillano muestran así en la tabla dedicada a la*Resurrección* (Fotos, 37 y 38) una ciudad alemana -con certeza ni belga ni holandesa-, que bien podría ser -como nos señala el Dr. De la Riestra- Oberwesel, situada junto al Rin, no sólo por el agua y el paisaje de colinas, sino también por los edificios principales, uno rojo arriba y otro blanco abajo, además de unatorre escalonada entre ambos, que recuerdan por su característica reducción de los prismas superiores y los tipos de garitas esquineras a modelos alemanes del Rin medio. Tanto el edificio blanco como el rojo serían una traducción semi-libre de las iglesias de Ntra. Sra. y de San Martín de Oberwesel (foto, 5). La torre telescópica y cilíndrica nombrada, correspondería a la Torre del Buey de Oberwesel (foto, 6) mientras las restantes estructuras almenadas que forman la muralla corresponderían a las veintiuna torres originales de Oberwesel, de las que se han conservado dieciséis hasta hoy. Tan sólo el castillo existente en la ciudad alemana, también con un «palas» románico pintado de rojo y piñones escalonados, parece distinto en la tabla trujillana. Esta misma ciudad parece ser la que recrea una tabla del ciclo de la pasión que se conserva en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid (foto, 7), no muy distinta de aquella otra que sirve de fondo a la Piedad del Museo del Prado, también de Fernando Gallego. *La repartición de limosna*s del museo de Arte de Sao Paulo, fechada en torno a 1490 y relacionada con la escuela castellana, esboza también la vista de una ciudad germana, Münster[14].

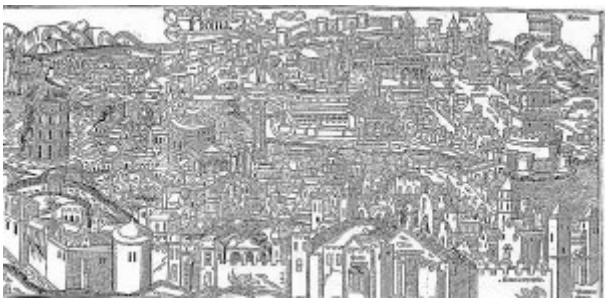




6, 7 y 8. Panorámicas de Oberwesel, Altar Oberwesel M.N.E.V.

9 y 10. Resurrección de Trujillo

Los cupulines cilíndricos que coronan las estructuras turriformes en la producción de Gallego -véanse los fondos de las tablas de Trujillo o Ciudad Rodrigo- son también muy corrientes en Alemania desde 1480, como pueden observarse en la ciudad de Colonia, de donde se extendieron a la producción de artistas castellanos a través de grabados, en ocasiones coloreados, como los recogidos en la *Crónica Mundial* de Hartmann Schedel (foto, 11), grabada en Nuremberg, en el *Viaje de la Tierra Santa* de Bernardo de Breindenbach (foto, 14), cuya edición castellana publicaba Pablo Hurus en Zaragoza el año 1498 ó en el *Fasciculus temporum* de Werner Rolevink de Laer (fotos, 12 y 13), publicado en Sevilla en 1480 por Bartolomé Segura y Alfonso del Puerto, y entre cuyo texto aparecen numerosas xilografías de inspiración alemana con vistas de ciudades y países como Roma, Verona, Sajonia o Toledo[15].



11, 12, 13 y 14 *Crónica Mundial*

Viaje de la Tierra Santa y Fasciculus temporum.

Fernando Gallego y con él los artistas de su taller debieron tomar desde fechas muy tempranas referencias de estas ciudades alemanas, a través de libros comprados en almonedas, las ferias castellanas o pertenecientes a las colecciones particulares de aquellos promotores que les hacían encargos. Esta misma interpretación explica la fuente italiana del incunable mitopoético de Higinio –*Poeticom Astronomicon*- en que inspiró el autor su ciclo

cosmológico de la Biblioteca de la universidad salmantina. Su estrecha relación con esta institución, reforzada por el ya señalado mecenazgo de la familia Carvajal, uno de cuyos miembros, el Cardenal de Santángelo anduvo mucho tiempo en Alemania[16], pudo ser decisiva para el artista, que exhibe en las tablas de Trujillo un repertorio de escenarios centroeuropeos muy verídico y temprano para la errónea cronología 1480-85 tradicionalmente aceptada.

Volviendo a las tablas de Trujillo, llaman poderosamente la atención dos motivos más de clara inspiración germánica: uno el *Quebrantamiento de las puertas del infierno*, situado en el banco del retablo (foto, 16); y otro la representación miniaturista de un calvario en la ostia que corona el cáliz de la tabla dedicada a San Gregorio.

La tabla perteneciente al ciclo de la pasión, que sepamos única de este tema conservada entre la producción de los Gallego, retoma una composición empleada poco antes de 1470 por Bartolomé Bermejo para una serie dedicada a la vida Cristo, quizás perteneciente a un mismo retablo, hoy custodiada en la colección*Amatller* de Barcelona (foto,15). Ésta constituye junto a la de Bermejo uno de los primeros y más realistas desnudos de la pintura española, en la que figuras con vejeces, deformidades y vientres gruesos aparecen acompañadas de un excelente bestiario de demonios y animales deformes, tomado con toda probabilidad de grabados coloreados alemanes como los hallados en la biblioteca del monasterio de Santa María de la Vid (Burgos) del *Liber Chronicarum* de Hartmann Schedel[17]: xilografías dibujadas por el maestro de Durero Michael Wolgemuth; o quizás del tríptico valenciano del *Juicio Final* atribuido al discípulo de Weyden llamado Van Der Stockt[18] (foto, 17).

Ignoramos, desde luego, si Fernando tomó los aspectos principales de la composición del artista cordobés, si bien el parecido entre las dos tablas o las habituales inscripciones en latín y hebreo con que ambos artistas ilustran sus pinturas y representan, siguiendo modelos nórdicos, la imagen de la Virgen -basta una rápida mirada a la *Virgen de la Leche* del Museo del Prado, atribuida a Bermejo[19] y a la tabla trujillana de Fernando dedicada a la *Natividad* para entenderlo-, resultan elementos de juicio suficientes para suponer, cuando menos, fuentes cercanas o comunes de inspiración.

15 y 16. *Descenso al Limbo* según B. Bermejo y F. Gallego. 17 .Detalle *Juicio final* Stockt.

La crucifixión esbozada en la ostia que sostiene la tabla de San Gregorio -que trataremos a fondo en las páginas siguientes- retoma, y aquí no hay especulación posible, un modelo iconográfico de origen alemán[20], escasamente representado, que acompaña la tradicional representación de Cristo en la cruz custodiada a la siniestra de San Juan, de la figura del rey David, que se sitúa tocando el arpa en el lugar reservado repetidamente por la iconografía para la Virgen.

Finalmente, no podemos ignorar dentro de este recorrido por las fuentes nórdicas el debate que abrieron Mayer, Camón Aznar y Gaya Nuño[21], entre otros, acerca de los réditos que la

obra de Fernando Gallego tomó de las grisallas de Konrad Witz en las representaciones de la iglesia y la sinagoga para los retablos del Cardenal Juan de Mella y el mayor de San Lorenzo de Toro, o del exagerado endurecimiento de los paños de la Piedad Weibel recuerdo del ángel de la*Anunciación*del Museo de Nuremberg, salida de

la mano del artista alemán. Influjos en todo caso indirectos, ya que nunca pudieron derivar, dada la cronología vital del artista alemán (1410-1457?), del encuentro entre ambos pintores[22].

Si evidente resulta la fuente de inspiración de la obra y el taller de Fernando Gallego en estampas de origen nórdico, menos claro se presenta, en cambio, constatar y concretar el influjo propiamente flamenco, que lo hubo, por cuanto éste aparece más diluido y enriquecido por fuentes diversas, que en no pocas ocasiones hacen muy difícil su concreción. En este sentido los estudiosos de la obra del artista del Tormes aceptan la figura de Dierick Bouts como la más influyente en los trabajos de Gallego, si bien no llegan a concretar mas que en triviales asertos su hipótesis, especulando incluso con un posible viaje a Lovaina del artista castellano, que habría entrado así en contacto directo con el arte de los antiguos Países Bajos. Parece evidente que el amaneramiento de algunas obras de Fernando –*Juicio final* de Ciudad Rodrigo o *Epifanía* de Ohio- o los tipos compositivos de las tablas dedicadas a *San Cristóbal*[23] y la *Virgen de la Rosa* -Museo Diocesano de Salamanca- o a la *Virgen con niño*[24] -Museo del Louvre- recuerdan, como los modelos desnudos de extremidades rudas y feroz expresión del *Quebrantamiento de los infiernos*[25], el arte del pintor de Lovaina, pero estos ecos resultan puntuales -recordemos que sólo en las tablas de Ciudad Rodrigo aparece ese manierismo desmedido de forma constante y sobre un conjunto en el que se advierten al menos cuatro manos distintas- y en no pocas ocasiones accidentales, como sucede cuando Fernando emplea composiciones convencionales y muy conocidas que han podido llegarle de terceros artistas. Pensemos en la tabla dedicada al*Prendimiento* de la colección Krees -retablo de Ciudad Rodrigo- (foto, 19) cuyo parecido con la pintura del mismo tema hecha por Bouts no antes de 1467 (foto, 18) es asombroso, y sin embargo, no tenemos noticia alguna de que esta obra fuera contemplada o conocida en Castilla en los años en que Gallego pintaba para la catedral mirobrigense; en cambio sí sabemos que un grabado de Van Meckenen (foto, 20) idéntico a la composición utilizada por Bouts sirvió de fuente directa al pintor hispano-flamenco Pedro Díaz de Oviedo (foto, 21) para un retablo de la catedral de Pamplona. No resulta más fácil pues buscar el origen del modelo que tomó Gallego en la

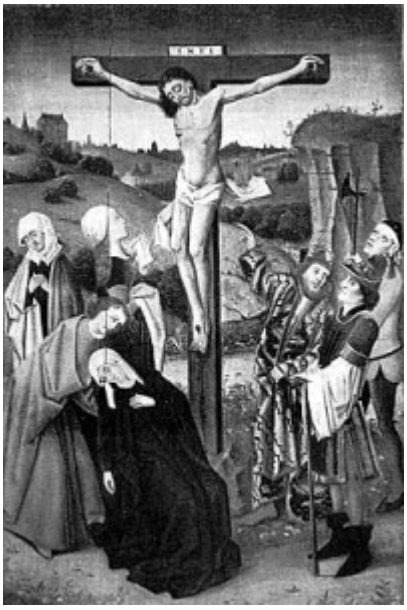
estampa del joven grabador neerlandés y no en la tabla boutsiana, que en todo caso sí pudo ser fuente directa para Van Meckenen.

18 y 19. *Prendimientos* según D. Bouts y F. Gallego (C. R)

20 y 21. *Prendimientos* según van Meckenen y P. Díaz de Oviedo

Esta misma duda nos planteamos cuando afrontamos la tabla de San Cristóbal de Gallego con los santos pintados por Petrus Christus y Dierick Bouts, que Mayer y Nuño consideraron fuente de inspiración. para la pintura del Museo Diocesano de Salamanca, en tanto se trata de un tema convencional, frecuentemente repetido en la iconografía contemporánea, enriquecida en Castilla con la libre circulación de los *Flos Sactorum*[26] o hagiografías, de las que la reina Isabel poseía un ejemplar, y la traducción hispana de *La Leyenda* Dorada de Santiago de la Vorágine realizada por Juan de Burgos a finales del siglo XV[27], e imposible de adscribir con seguridad al influjo del artista de Lovaina o al del cualquier otro maestro, como el de San Juan Bautista, cuyo grabado del santo guarda, no obstante, mayor relación en los afilados plegados de la túnica, las arquitecturas al fondo o el paisaje rocoso con la tabla de Gallego que las referidas de Witz y Bouts.

Más fácil resulta, en cambio, percibir los ecos de Bouts en las tablas de la *Anunciación* (foto, 24)y la *Crucifixión* (foto, 23) pintadas por Fernando para el Alta Mayor de la Catedral de Zamora, hoy en Arcenillas, la primera de la cuales retoma la perspectiva lineal y el extraño paisaje lateral de la *Anunciación* boutsiana del Gulbenkian Museum (foto, 25). En la segunda tabla, en cambio, para la que el pintor salmantino escogió la escena frecuente en el siglo XV que consistía en agrupar, a la derecha de Cristo, a los discípulos del Salvador, en este caso la Virgen sostenida por San Juan y otras dos Santas Mujeres, y a su izquierda, el grupo de los judíos que no tenían fe, integrado por tres hombres, más dos soldados romanos; todos vestidos según la moda borgoñona del último cuarto del siglo XV, el influjo boutsiano, que enlazaría con el Tríptico del Descendimiento de la Capilla Real de Granada, parece debido a un discípulo del artista de Lovaina, el llamado Maestro de la Silvia Tiburtina, que Gluck identificara en 1931[28] con Dierick Bouts el Joven (foto, 22), y de quien se conserva en la colección del marqués de Villabrágima una pintura del mismo tema y asombroso parecido compositivo con la crucifixión zamorana.



22 y 23. *Crucifixiones* D. Bouts el joven y F. Gallego (Arcenillas).

24 y 25. *Anunciaciones* de F. Gallego (Arcenillas) y Bouts

Finalmente, hemos hallado dos tablas más de Fernando Gallego que podrían relacionarse con pinturas flamencas de Van Eyck y Hans Memling, amen de los ecos weydianos, ya advertidos

por Camón Aznar para la Piedad del Museo del Prado y por otro lado tan habituales entre los artistas hispano-flamencos, algunos de los cuales formaron el grupo más numeroso de seguidores del artista de Tournai. La primera de estas pinturas, un *Calvario*, es en realidad una obra miniaturista, apenas apreciable sin macrofotografía, que el artista esbozó sobre el coro alto del templo en que representó el tema de la Aparición de Santa Leocadia, ejecutado para el retablo del Cardenal Juan de Mella. Se trata de la representación reducida y menos teatral de cuantas se emplearon en los años finales de la Edad Media, es decir, aquella en que aparecen únicamente San Juan, la Virgen y Jesús; muy distinta por cierto de las representadas en la tabla central de este mismo retablo, en Zamora o en Trujillo. Los ecos eyckianos del tema se advierten en la composición y en la solemnidad y rigidez de las figuras, que recuerdan al Calvario del Museo del Estado de Berlín del artista de Maesyeck, o a la tabla del mismo contenido descubierta por Bermejo en una colección particular de Madrid hace unos años[29].

La segunda tabla a que nos referimos destaca, además de por ser la única versión del tema conservada en el *opus* de Gallego, por ser una de sus pinturas con mayor influencia flamenca, en lo que a estructura compositiva se refiere. Hablamos de la tabla mirobrigense del *Juicio Final*, que ya Bertaux relacionó con el retablo del Hospital de Beaune, de Van der Weyden[30], y cuya paternidad no dudaron en atribuir a Fernando Gaya Nuño y Quinn, entonces ocupados en agrias discusiones sobre la autoridad de las tablas entre el artista salmantino y al llamado *Maìtre aux Armures*.

Sea como fuere la tabla de Ciudad Rodrigo guarda relación con el tríptico de Rogier de la Pasture como señaló Bertaux, pero aún más evidentes son los ecos del tríptico del *Juicio Final* pintado por Hans Menling para Jacobo de Tani, hoy custodiado en el Danzig Museum, y de la retrotábula del Museo del Prado atribuida a Stockt, cuyo arte trasciende en la concepción de grupos y expresiones al estilo del artista de Salamanca.

La tabla de la colección Kress recrea el alargamiento figurativo y *horror vacui* del tríptico de Danzig, además de adoptar la misma composición y recrear un conjunto de ángeles con funciones y actitudes muy similares, características que no coinciden con la tabla weydiana. Tan sólo la ausencia de la *psicostasia* o el peso de las almas en la pintura de Ciudad Rodrigo genera ciertas dudas acerca de la fuente en que se inspiró Gallego, si bien la representación del arcángel San Miguel aparece también en los tríptico de Weyden y Stockt, por lo que su

ausencia en la tabla de Gallego podría deberse a una libre interpretación del tema empleado en Flandes, y que también se dio en la espectacular escena de la bóveda del ábside de la catedral salmantina.

En definitiva la obra de Fernando Gallego se mueve entre los influjos de artistas alemanes como Schongauer y la copia indirecta de fuentes flamencas, a través de estampas y tablas de imitadores contempladas en España; circunstancias que por sí solas restan credibilidad, en nuestra opinión, al tantas veces repetido viaje a Flandes del artista castellano. Podemos pues afirmar que la obra de Fernando Gallego experimentó una metamorfosis hispánica de modelos germano-flamencos, si bien esa castellanización no siempre se debió a su libertad creativa, sino a la contemplación e imitación de pinturas ya contaminadas por el diseño de otros artistas.

II. El Calvario miniaturista de la tabla trujillana de San Gregorio

El ciclo de pinturas dedicado a los *Evangelistas* y los *Padres de la Iglesia* son un buen ejemplo de la capacidad de Fernando para individualizar en personalísimos rasgos el rostro de sus personajes. Son pinturas carentes del volumen y la profundidad de su escena de exterior, pero al mismo tiempo resultan más reales e impactantes.

La tabla dedicada a *San Gregorio Magno*, situada en el extremo izquierdo del ático del retablo trujillano, constituye uno los muchos ejemplos aún conservados entre la producción de artistas hispano-flamencos que mantienen diversos réditos del estilo amanerado o internacional de las primeras décadas del cuatrocientos. El telón dorado, estarcido con profusa decoración de hojas, frutas y flores -tomada de tapicerías flamencas- sobre el que se recorta en un primer plano la figura del Papa Gregorio Magno con un nimbo de brocado negro y oro en que se lee *Santus Gregorius*, prolonga el sistema de representación bidimensional característico de aquel momento, que explica también la jerarquía, centralidad y simetría que dominan la composición. El entramado geométrico del pavimento compuesto por piezas octogonales y cuadrangulares que alojan una riqueza semiótica de letras incisas, muy rara entre la producción del autor[31], esboza sin embargo, un intento de focalidad acorde a la ensayos empíricos característicos de la escuela castellano-flamenca.

La caracterización del rostro con una expresión y rasgos de acusado realismo y patetismo,

expresión metafísica del nominalismo de Occam[32], se ajusta a los modelos y la estética devocional de otros artista contemporáneos como el maestro de Portillo, de quien se conserva un San Marcos muy parecido en el museo catedralicio de Valladolid[33].

Pocas son las obras conservadas de Fernando Gallego en las que predominan los telones dorados de fondo, resueltos, no obstante, con la riqueza y cuidado que caracterizó toda su producción. A la citada tabla de San Gregorio debemos unir las dedicada a los cuatro Evangelista y San Agustín, todas en Trujillo, el excelente San Pedro de la colección Pani de Méjico, el San Marcos y Santo Tomás de la predela de la colección Tucson (Arizona) y las tablas del banco del retablo zamorano del Cardenal Juan de Mella, con las que comparte numerosas semejanzas la tabla trujillana.

26. *San Gregorio Magno* 27. Detalle

Sentado como Padre de la Iglesia sobre una cátedra ornamentada con fina tracería calada, se yergue con gran corpulencia, como se describía así mismo en sus epístolas, el hijo de Santa Silvia, autor de numerosas obras, como el *Liber regulae pastoralis*, las *Homilías sobre Ezequiel* o los *Libri Morales*[34], abad y fundador del monasterio benedictino del monte Coelius. San Gregorio Magno, cuya biografía fue escrita por Pablo Diácono y popularizada en el siglo XIII por Santiago de la Vorágine en la *Leyenda Dorada,* aparece representado como

Papa, tocado con una tiara blanca exornada con perlas y tres ricas coronas de oro con incrustaciones de piedras preciosas. Viste una túnica blanca sencilla pero ampulosa recortada con los característicos pliegues a cuchillo del autor, y se cubre con una dalmática bordada de oro sujeta con un broche de pedrería. Porta en la mano derecha una gran cruz pontificia de dos travesaños -aunque lo correcto serían tres- sujeta a una sencilla macolla; y en la siniestra un cáliz de estilo gótico sobre el que se atisba la silueta de una ostia exornada por una crucifixión, obra miniaturista de un hondo patetismo, probablemente inspirada en alguna estampa alemana, por cuanto retoma la versión como *typos y antitypos*[35] en que aparecen los profetas de la Crucifixión, el rey David y San Juan Evangelista, típicamente germana[36]: Cristo crucificado sobre un cruz sin *titulus* aparece acompañado a su izquierda de San Juan Bautista que eleva su mano derecha señalando y saludando al Redentor en la cruz como lo hiciera ante el pueblo de Jerusalén cuando Jesús fuera a bautizarse en el Jordán, diciendo *Ecce Agnus Dei;* a su diestra aparece el rey David, tañendo su arpa en recuerdo del salmo 22, que dice *Forerunt manus et pedes meos* ("… han taladrado mis pies y mis manos"). La rareza de este tema que Réau asocia a pinturas alemanas de la primera década del siglo XVI, demuestra una vez más la deuda de la obra de Fernando Gallego con grabados de origen nórdico, como ya señalamos, perfectamente reconocible también en los fondos de ciudades alemanas del medio Rin como Oberwesel. El porqué de esta inusual crucifixión, muy distinta de los modelos empleados en los retablos del cardenal Juan de Mella (catedral de Zamora) -probablemente inspirado en una estampa de Schongauer o en el Pontifical de don Luis de Acuña[37]– y de Arcenillas, de raíz eyckiana, se debe a un anacronismo en la representación concebida todavía como la unión simbólica entre el Antiguo y el Nuevo Testamento, en lugar de como escenificación teatral y espectacular de todos los protagonistas que participaron en la Crucifixión -el Buen y el Mal ladrón, el Lancero y el Portaesponja, la Virgen y San Juan-, consolidada ya en los primeros años del siglo XVI. A esta idea contribuye la representación del sol y de la luna encima de la cruz cuya explicación hallamos en las palabras de San Agustín que comparan el astro lunar con el Antiguo Testamento que toma su luz del Sol, y en aquellas otras de *La Ciudad de Dios* (XVI, 26) que afirman: *"El Antiguo Testamento es el Nuevo con un velo, y el Nuevo es el Antiguo desvelado"*[38]. Los hechos profetizados en el Antiguo Testamento -las ya citadas palabras del rey David que acompaña la Crucifixión o la representación simbólica de la luna- y aquellos que se cumplen en el Nuevo como la Crucifixión de Cristo retoman así lo que el profesor Santiago Sebastián denominó como *iconografía tipológica medieval*, es decir, la oposición iconográfica de los hechos profetizados en el Antiguo Testamento,

denominados *antitypos* por los exegetas de la Biblia, con aquellos descritos por el Nuevo acerca de la Encarnación de Cristo, que llamaron *typos.*

Por toro lado, la representación de este santo desprovisto de sus atributos habituales tales como la *paloma inspiradora* o *la imagen del emperador Trajano*liberado del Purgatorio, y su recreación, en cambio, con el citado cáliz y la ostia, debe su origen a la iconografía de uno de sus temas eucarísticos, la Misa de San Gregorio, a menudo representada en el último cuarto del siglo XV[39], durante la cual San Gregorio sufrió la duda de uno de los asistentes acerca de la presencia real de Cristo en la ostia. Celebración que culminó tras las plegarias del Papa, con la aparición del Redentor sobre el altar.

28 y 29. Macrofotografías de la tabla de *San Gregorio* en que pueden verse un *Calvario*: Cristo crucificado, S. Juan y el rey David, que toca el arpa.

La vinculación ideográfica de la crucifixión incisa en la Ostia a este suceso y el recuerdo de los episodios eucarísticos del santo nos muestran una imagen distinta, debida sin duda a la formación teológica del promotor de la obra.

En conjunto la tabla dedicada a San Gregorio resulta una imagen rotunda y poderosa que exhibe una labor minuciosa en el tratamiento de los detalles y complementos, así como un exquisito dibujo relleno con la pincelada suelta y nerviosa característica del maestro. La

expresión ahogada de los ojos, perfilados de rojo y el rictus realista de su cara recrean con gran precisión la castellanización de su pintura, inspirada en personajes de su entorno.

NOTAS:

[1] Nos referimos a los estudios de CAMÓN AZNAR, J. *Pintura medieval española*, Espasa-Calpe, Madrid, 1978. POST, *A Histoy of Spanish Painting*, Cambridge, Tomo IX, 1947. SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., "Tablas de Fernando Gallego en Zamora y Salamanca"*A.E.A.A.*, 1929. ANGULO IÑIGUEZ, D. " Gallego y Schongauer", *AEAA*, VI, 1930.

[2] Esta hipótesis quedó demostrada en nuestro trabajo de investigación sobre el artista de Salamanca y el su participación en el Altar Mayor de Trujillo. Véase: SANZ FERNÁNDEZ, F. *Memoria de investigación histórico-artística del Retablo Mayor de Santa Mª de Trujillo,* en Memoria de Restauración del retablo de S. Mª, *I.P.H.E.*, 2004.

[3] Sobre este particular, debemos considerar la importante colección de tapices flamencos que pertenecieron a miembros de la nobleza castellana como el de Tarquino Prisco, de estética boutsiana, donado ya a comienzos del siglo XVII a la catedral de Zamora por el conde de Alba y Aliste, y del que nos daba noticias Gómez Moreno en 1927. Véase: Gómez Moreno, *Catálogo Monumental de la Provincia de Zamora*, Madrid, 1927.

[4] SENTENACH. "Las tablas antiguas del Museo del Prado", *B.S.E.E.,* 1900, pp. 99-ss.

[5] POST. *Op. cit.*

[6] A este respecto cabe añadir otra de las tablas del Retablo del Cardenal Juan de Mella que conserva un Calvario miniaturista de clara inspiración eyckiana, un modelo diferente a los empleados por el autor en la tabla central de este mismo retablo, en Arcenillas o en la ostia del San Gregorio de Trujillo. Acerca de la influencia de Schongauer en las tablas de Gallego, véase también: AA.VV. *Reyes y Mecenas* (Catálogo de la exposición), Ministerio de Cultura, Electa, 1992, p. 363-364.

[7] *Ibidem,* p.406-407. *Cfrs. etiam*. TORMO y MONZÓ, E. *Catálogo de las tablas de Primitivos españoles en la colección de Doña Trinidad Scholtz-Hermensdorff, viuda de Iturbe.* Madrid, 1911.

[8] A este respecto resulta interesante observar las diferencias existentes entre los modelos alemanes que emplea en la tabla trujillana de la *Adoración en el Huerto*y aquellos empleados en las restantes tablas más cercanos a modelos castellanos. El catálogo de la exposición *Reyes y Mecenas* contiene descripciones muy interesantes de estos conjuntos militares. AA.VV. *op. cit.* p.494-ss

[9] SILVIA MAROTO, P. "Influencia de los grabados nórdicos en la pintura hispano-flamenca", *A.E.A.*, nº. 243, 1988, 271-ss. Este magnífico artículo de nuestra mayor experta en pintura hispano-flamenca revela los muchos réditos que artistas hispanos de la segunda mitad del cuatrocientos tomaron de artista nórdicos y neerlandese, si bien hasta hoy ningún autor había señalado la influencia de Van Meckenen en la obra de Fernando Gallego.

[10] En este grabado de Van Meckenen se inspira también la tabla del mismo tema hallada en la catedral de Pamplona, obra cercana al círculo de Pedro Díaz de Oviedo.

[11] No obstante sería también acertado señalar el parecido entre la tabla de la predela trujillana dedicada a la *Oración en el Huerto* y la tabla del mismo tema en paradero desconocido que Bermejo recoge en su tratado sobre la *Pintura de los primitivos flamencos en España*, atribuida al grupo Stockt.BERMEJO, E. *Op. cit.* p. 146.

[12] SILVIA MAROTO, P. *Op. cit.*, p. 285-286.

[13] En estas palabras se expresaba Diego de Valera, allá por 1482, en su dedicatoria a la reina Isabel la Católica, que el escritor castellano recogía en su obra*Crónica de España.* Este texto aparece citado en: AA.VV. *Reyes y Mecenas* (catálogo de la exposición), *op. cit.* p.202.

[14] DE LA RIESTRA, P. "Pintura do gótico tardío no Museu de Arte de Sao Paulo com uma vista da ciudade de Münster au fundo», *Revista de História da Arte e Arqueología,* nº, 4, Universidade Estadual de Campinas, Brasil, 2000.

[15]Sobre esta última obra, véase: GARCÍA VEGA, J. *El grabado del libro español. Siglos XV-XVI-XVII*, Valladolid, 1984.

[16] Pon nota del libro de Plasencia

[17] De esta obra nos habla don Juan José Vallejo Penedo de la Orden de San Agustín en: AA.VV. *Libros y documentos en la Iglesia de Castilla y León*(Catálogo de las Edades del Hombre), Burgos, 1990, pp., 205-206.

[18] Sobre este maestro, véase: BERMEJO, E. *La pintura de los primitivos flamencos en España*, Tomo, I, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1980, pp. 139-ss

[19] CAMÓN AZNAR, J. *Op. cit.* p. 498-ss.

[20] En este sentido y aunque no acompaña con imágenes sus asertos Réau señala el origen alemán bajo medieval y la rareza del motivo iconográfico para las crucifixiones que acompañan la habitual representación de Cristo crucificado y San Juan de la figura de David, quien como prefiguración o *antitypos* del Antiguo Testamento sustituye a la imagen de la Virgen. No tenemos noticia de la existencia de este tema en el arte español contemporáneo a Gallego lo que convertiría nuestro hallazgo en prueba irrefutable del contacto de Fernando con grabados llegados de Alemania. Véase: RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia,* tomo I, Serbal, , Barcelona, 1997p. 512.

[21] Gaya Nuño considera, no obstante, poco probable este influjo del artista alemán en tanto murió en la mitad del cuatrocientos, circunstancia que le hace reflexionar sobre un posible viaje a Basilea del artista salmantino. CAMÓN AZNAR, J. *Op. cit.* p.566; GAYA NUÑO, J. A. *Op. cit.* pp.14-15. *Cfrs etiam*: MAYER, A. L. *Historia de la Pintura Española*, Madrid, 1947, pp.161-ss.

[22] Esta opinión la expresaba ya Gaya Nuño a comienzos de 1958 en su monografía sobre el artista. GAYA NUÑO, J. A. *Op. cit.* p.14.

[23] Mayer opina que la tabla de San Cristóbal pudo estar inspirada en la obra del mismo tema realizada por Petrus Christus. Véase: MAYER, A. L. *Op. cit.*

[24] Didier Martens ha estudiado a fondo este influjo boutsiano en diversas pinturas españolas, algunas de las cuales se conservan en la colección de la Capilla Real de Granada. Especial interés muestra por el tema de la Virgen con niño que en la tabla de Bouts aparece acompañada de varios ángeles, que en posteriores interpretaciones de artistas hispano-flamencos desaparecen o modifican su ubicación dentro de la obra. Así ocurre en la madona de Gallego conservada en el Louvre, que parece inspirada en un modelo boutsiano. DIDIER MARTENS, «Metamorfosis hispánica de una composición de Dieric Bouts», *Goya,* nº, 262, Madrid, 1998, pp. 2-12. *Cfrs etiam,* SILVIA MAROTO, P., «Dos nuevas tablas del taller del llamado *maestro de los Luna*«, A.E.A. nº. 257, Madrid, 1992, pp. 75-ss.

[25] Especialmente a la composición boutsiana del *Juicio Final*

[26] FAULHABER, C. *Libros y bibliotecas en la España medieval*, Valencia, 1987

[27] CARO BAROJA, J. *Las formas complejas en la vida religiosa*, Madrid, 1978, p.78.

[28] Este dato lo recoge: BERMEJO, E. *Op. cit.* p., 55.

[29] BERMEJO, E. «Influencia de Van Eyck en la pintura española», *A.E.A.*, nº. 252, Madrid, 1990, pp. 566-567.

[30] Citado por GAYA NUÑO, J. A. *Op. cit.* p., 24.

[31] Aunque muy abundantes en todas su pinturas, los suelos geométricos brabanzones de Gallego tomados de artistas como Bouts, Weyden o Van Eyck son mayoritariamente lisos y monócromos. Existen varias excepciones en las que el autor de la ciudad del Tormes emplea una rica variedad de tonalidades y formas geométricas, pero tan sólo en dos de su pinturas opta por rellenar las baldosas con signos y letras de compleja lectura: San Gregorio Magno y la Dormición de la Virgen, ambas en el retablo de Trujillo.

[32] CAMÓN AZNAR, J. *Pintura medieval española*, *op. cit.*

[33] Sobre este autor, véase: AA.VV El arte de la iglesia de Castilla y León (Catálogo de la exposición Las Edades del Hombre), 1998, p. 258-260.

[34] RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los Santos*, tomo II, Serbal, , Barcelona, 1997, pp. 47-ss.

[35] SANTIAGO SEBASTIÁN. *El mensaje simbólico del arte medieval,* Encuentro, Madrid, 1994, p. 232-233.

[36] RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia,* tomo I, Serbal, , Barcelona, 1997p. 512.

[37] A este respecto cabe añadir otra de las tablas del Retablo del Cardenal Juan de Mella que conserva un Calvario miniaturista de clara inspiración eyckiana, un modelo diferente a los empleados por el autor en la tabla central de este mismo retablo, en Arcenillas o en la ostia del San Gregorio de Trujillo. Acerca de la influencia de Schongauer en las tablas de Gallego, véase: AA.VV. *Reyes y Mecenas* (Catálogo de la exposición), Ministerio de Cultura, Electa, 1992, p. 363-364.

[38] SEBASTIÁN, S. *Op. cit.* p. 233.

[39] Al propio Gallego le atribuye Gaya Nuño una tabla que representa la Misa de San Gregorio, considerada por el citado autor su primera obra conocida. GAYA