

Caylus



MAESTRO DEL TRIPTICO DEL ZARZOSO
(activo hacia 1440-1470)

Ecce Homo

Castilla, mediados del siglo XV
Pintura al temple sobre tabla (posiblemente frondosa)
42,5 × 31 cm

PROCEDENCIA:

Italia, colección particular.

BIBLIOGRAFÍA:

inédito.

BIBLIOGRAFIA DE REFERENCIA:

DE BERCEO, G. *Obras Completas*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1981.

BERG SOBRE, J. “Anonymous Andalusian Master. Virgin and Child with Female Saint and St. Jerome, ca. 1465”, en *The Artistic Splendor of the Spanish Kingdoms: The Art of Fifteenth-Century Spain*, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, 1996, pp. 39-40.

BORCHERT, T. H. “Catalogue”, en *The Age of van Eyck. The Mediterranean World and Early Netherlandish Painting. 1430-1530*, Gante-Amsterdam, Ludion, 2002, pp. 226-271.

CASTAÑO, M. “El Maestro del Tríptico del Zarzoso”, *Ars magazine: revista de arte y coleccionismo*, 55, 2022, pp. 108-119.

FRANCO MATA, A. “Flandes y Burgos: iconografía pasional, liturgia y devociones”, *Boletín de la Institución Fernán González*, 219, 1999, pp. 307-337.

FUENTES ORTIZ, A. “Staging a woman’s lineage. Memory and legitimation of Duchess Aldonza de Mendoza (d. 1435)”, *Journal of Medieval Iberian Studies*, 13, 2021, pp. 396-424.

GUDIOL RICART, J. “El Tríptico del Zarzoso”, *Archivo Español de Arte*, 43, 1970, pp. 208-217.

HAND, J.O. “Salve sancta facies: some thoughts on the iconography of the Head of Christ by Petrus Christus”, *Metropolitan Museum Journal*, XXVII, 1992, pp. 7-18.

FERMÍN LABARGA, F. “La devoción a las Cinco Llagas y a la Sangre de Cristo en las cofradías riojanas de la Vera Cruz”, *Zainak*, 18, 1999, pp. 381-392.

MARTENS, D. *Peinture flamande et goût ibérique aux XVème et XVIème siècles*, Bruselas, Le Livre Timperman, 2010.

MIRAMBELL, M. “Joan Gascó. Santa Faç”, en Francesc Ruiz y Ana Galilea (dir.), *La pintura gòtica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època*, Barcelona-Bilbao, Museu Nacional d’Art de Catalunya, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2003, pp. 352-357.

MOLINA, J. “Contemplar, meditar, rezar. Función y uso de las imágenes de devoción en torno a 1500”, en Joaquín Yarza (ed.), *El arte en Cataluña y los reinos hispanos en tiempos de Carlos I*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, pp. 89-105.

- MOLINA, J. “Adiós al hispanoflamenco. El Marqués de Santillana, Jorge Inglés y el retablo de los Gozos de Santa María”, en Joan Molina (ed.), *El Marqués de Santillana. Imágenes y letras*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, Museo Nacional del Prado, 2022, pp. 71-95.
- QUESADA, J.J. *Iconografía franciscana en la provincia de Jaén: del siglo XIII a la desamortización de 1836*, tesis doctoral, Jaén, Universidad de Jaén 2017.
- RAMON FERRER, L. “La ‘Vita Christi’ de Ludolfo de Sajonia y la ‘Imago Pietatis’: un ejemplo de complementariedad discursiva”, en Andrew M. Beresford y Lesley K Twomey (ed.), *Christ, Mary, and the saints. Reading religious subjects in medieval and Renaissance Spain*, Leiden, Brill, 2018, pp. 287-318.
- SILVA MAROTO, P. “Maestro del Tríptico del Zarzoso (act. mediados del siglo XV). Tríptico del Nacimiento de Jesús, h. 1450”, en *Donación Várez Fisa*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2013, pp. 30-33.
- SILVA MAROTO, P. “Maestro del Tríptico del Zarzoso. Tríptico del Nacimiento de Jesús”, en *Memoria de actividades 2014. Museo Nacional del Prado*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2015, pp. 16-19.
- SUREDA, M. “From Holy Images to Liturgical Devices. Models, Objects and Rituals around the Veronicae of Christ and Mary in the Crown of Aragon (1300-1550)”, en A. Murphy et al. (ed.), *Convivium supplementum 2017: The European Fame of the Roman Veronica in the Middle Ages*, Université de Lausanne, Academy of Sciences of the Czech Republic, Masaryk University, 2017, pp. 194-217.
- VELASCO GONZÁLEZ, A. “Bartolomé Bermejo y colaborador. La Adoración de los Magos / Santa Faz”, en Joan Molina (ed.), *Bartolomé Bermejo*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2018, pp. 192-195.
- VELASCO GONZÁLEZ, A. *Masterpieces from the Gothic to the Renaissance (1350-1550)*, Barcelona-Madrid, Galería Bernat, 2020.

El Maestro del Tríptico del Zarzoso es uno de los pintores activos en Castilla que en los últimos años ha visto completamente renovada su reputación. Hasta hace poco se le conocía únicamente por un tríptico procedente del convento de Nuestra Señora de Portaceli del Zarzoso, en El Cabaco (Salamanca), adquirido en 2014 por el Museo del Prado procedente de la colección Várez Fisa¹. Con todo, un estudio reciente de Mireia Castaño ha resituado

¹ SILVA 2013; SILVA 2015.

por completo al pintor y ha dado a conocer diversas obras inéditas, todas ellas de gran calidad, cuya autoría había pasado inadvertida a la historiografía precedente². El *Ecce Homo* propiedad de la galería Caylus que estudiamos en el presente informe es, por tanto, una nueva contribución al catálogo de obras de un maestro que a partir de ahora deberá ser considerado como uno de los jalones indispensables en la introducción del lenguaje flamenco en la pintura castellana, junto a pintores sobradamente conocidos como Jorge Inglés o el Maestro de Lupiana.

DESCRIPCIÓN

Nos hallamos ante una obra de pequeño formato (42,5 x 31 cm), de tipo bifronte (pintada por ambas caras) muy probablemente destinada a la devoción privada. En el anverso hallamos una impresionante representación en primer plano del Cristo de la Pasión. El Hijo de Dios viste una sencilla túnica roja y aparece representado de busto ante un pretil blanco reducido a la mínima expresión. El tono y color de este elemento arquitectónico es el mismo que el del fondo de la tabla, un detalle sobre el que volveremos más adelante. Jesús aparece ligeramente ladeado, con el cuerpo y la cabeza encarados hacia la derecha del espectador. Su rostro es el de un hombre exhausto ante el sufrimiento padecido durante el martirio que se le ha infligido. Frunce el ceño y sus ojos se muestran entreabiertos, dirigiendo la mirada hacia abajo y con las bolsas muy marcadas, llenas de arrugas. El nivel de detallismo es muy elevado, como se aprecia con la presencia de los lagrimales o el tratamiento delicado de los párpados, donde apreciamos las pequeñas venas que los recorren. Las pestañas, muy largas, se pintaron pelo a pelo, al igual que las cejas, que se muestran gruesas en la zona interna y más finas en los costados exteriores. Todo forma parte, pensamos, de una voluntad de realismo y precisión por parte del pintor que se manifiesta en otros aspectos. Por ejemplo, aplicó ligeros toques de luz con pigmento blanco en zonas como la frente y el entrecejo para marcar las arrugas que determinan el expresionismo del rostro. Esas mismas pinceladas sutiles las vemos en la nariz y el labio superior. Se reforzó este mensaje con la gradación de tonos que muestra la epidermis de Cristo, que va desde la claridad de la zona izquierda de la cara, hasta la penumbra del costado derecho. El pintor marcó, igualmente, los dos surcos nasogenianos que bajan desde la nariz hacia la boca, que aparece entreabierta dejando ver los dientes para transmitir el cansancio de Jesús. Los labios son poco carnosos y destacan por el potente tono rojizo que presentan.

² CASTAÑO 2022.

La manera como se representó el cabello y la barba también responde a esa voluntad de realismo. Lo vemos en el bigote, que casi desaparece en la zona central para dejar a la vista el surco del *filtrum* y el arco de cupido del labio superior, mientras que en los costados los cabellos adoptan formas onduladas. Nuevamente, se trazaron pelo a pelo, al igual que la barba, que se remata de forma bífida y presenta un potente difuminado de fondo que le confiere todo su volumen. La oreja derecha la vemos casi en su integridad, solamente tapada en su parte superior por la mata de cabello y, a media altura, por un mechón de pelo. Cristo luce una larga y poblada cabellera rizada que le cae por los hombros, realizada igualmente con cuidado y detallismo. El volumen de la misma se reforzó con una suerte de degradado en la zona posterior de los costados, donde vemos que se vuelve más clara para dar sensación de profundidad.

La corona de espinas que Jesús presenta en la cabeza es uno de los elementos de la composición más llamativos. Las ramas que la integran, atadas con cordeles verdes, adoptan sinuosas y tortuosas formas. La mayoría de las espinas miran hacia arriba, pero algunas de ellas se clavan duramente en la frente de Cristo y provocan que la sangre brote a borbotones, cayendo abundantemente por los costados del rostro. Nuevamente, la voluntad de precisión y realismo hacen acto de presencia en detalles como la manera en que la sangre pasa por encima, supera la cuerda que Jesús lleva atada al cuello y mancha la túnica, volviéndose de un rojo más oscuro y diferenciándose, así, cromáticamente del tejido. El maestro puso suma atención en su representación, pues vemos que trazó en las gotas y los chorretones precisas pinceladas de un rojo más brillante para otorgarle más volumen e intensidad. En cuanto a la cuerda, su representación responde a los mismos criterios de verosimilitud, tanto por la voluntad de diferenciar los hilos que la integran, como por la forma en que apoya encima del pretil, a manera de trampantojo y generando sombras, otro de los numerosos detalles que ponen de manifiesto la habilidad y la calidad del pintor. Finalmente, el fondo blanco que presenta la tabla contribuye a que la figura se recorte y sobresalga visualmente en el conjunto de la composición, dando lugar a un contraste cromático que tiene la misión de focalizar la atención del espectador en la imagen dramática, patética y dolorosa de Jesús.

En el reverso encontramos una curiosa representación de las cinco llagas de la Pasión dispuestas sobre un libro abierto (fig. 1). La representación no sigue el mismo sentido de disposición que la imagen del anverso, ya que la tabla debe girarse 90 grados para poder visualizarla correctamente. La llaga del costado de Jesús es la que aparece en la zona central, y de ella brota más sangre que del resto. Al igual que en el anverso, el pintor extremó el cuidado en su representación, ya que los chorretones combinan dos tonalidades distintas de

rojo para transmitir la sensación de volumen. Asimismo, y como hemos señalado al referirnos a los párpados de Jesús, el pintor quiso enfatizar la sensación de realismo representando pequeñas venas a lo largo de la superficie de la llaga, a la vez que sombreó los bordes de la misma. Las otras cuatro, en cambio, las pintó de forma más sumaria en los ángulos haciéndoles adoptar forma de botón. Las dos de la zona superior no las vemos enteras, lo que indica que la tabla fue ligeramente cortada por uno de sus costados. En cuanto al libro abierto en donde se representan, apreciamos en la parte inferior claramente la forma ondulada del bifolio que contiene la imagen y, justo debajo, detectamos los cortes dorados del libro decorados con formas romboidales y cruces. Se advierte, además, el tono rosado de las cubiertas, que forman un pliegue justo en la zona central.

ALGUNAS CUESTIONES TÉCNICAS

El estudio técnico de la obra llevado a cabo por Icono I & R en 2022³, ha permitido llegar a una serie de conclusiones interesantes. En primer lugar, que la tabla no fue pintada sobre madera de conífera (pino), la más usual entre los pintores hispanos del siglo XV, sino de tipología frondosa, pero la pintura del reverso impide dilucidar de que soporte se trata exactamente. En cuanto al aglutinante empleado, y aunque los resultados no son definitivos, parece que se empleó un temple de huevo con adición de cierta cantidad de aceite secativo, lo que se confirma con la inspección física de la superficie pictórica de la obra, ya que se aprecian las características pinceladas del temple. Esto indica que no se utilizó la pintura al óleo, que se generalizó en el contexto hispano hacia finales del siglo XV, lo que podría indicar que nos hallamos ante un pintor de la generación precedente, activo a mediados del cuatrocientos.

A través de una imagen infrarroja se ha confirmado una cuestión que puede apreciarse a simple vista en el anverso de la tabla, la presencia en el diseño inicial de un cortinaje en el fondo que, el mismo pintor, acabó tapando con un fondo blanco como consecuencia de un arrepentimiento (fig. 2). Se trataba de una cortina que ocupa casi la totalidad del fondo exceptuando los bordes, y que se sujetaba con pequeñas tiras de tejido en la parte superior. El estudio estratigráfico ha determinado, además, la presencia de dorado, lo que podría indicar que el cortinaje se realizó con dicha técnica y que el artista acabó ocultando bajo una capa blanca. Es posible que la suerte de degradado amarillento que rodea buena parte de la cabeza de Cristo sea consecuencia de estos cambios introducidos por el pintor en el proyecto inicial de la obra. No sabemos, con todo, si pudiera tener que ver con

³ Informe firmado por Rafael Romero Asenjo con fecha de 21 de julio de 2022.

la existencia precedente de un nimbo dorado relacionado con las potencias y rayos que claramente se divisan en la imagen infrarroja en tres puntos concretos del perímetro de la cabeza. También entre los arrepentimientos, se introdujeron cambios en la posición de muchas de las espinas de la corona, así como la posición y anchura del nudo de la soga.

Otra de las cuestiones interesantes derivadas de las conclusiones del estudio técnico son las relativas al dibujo subyacente. En este sentido, la imagen infrarroja muestra “un exhaustivo y complejo dibujo subyacente en forma de finas líneas paralelas que sugieren sombreados y volúmenes. Estos rayados son leves, visibles al aumentar la imagen. Se observan claramente sobre las cejas, párpados, nariz, cuello y pómulos. Se trata de un dibujo subyacente más propio de obras del siglo XV que del empleado en el siglo XVI, cuando los rayados son ya muy inusuales y los artistas se centran fundamentalmente en definir contornos más que en los rayados paralelos”. Se trata de un tipo de dibujo habitual en los procedimientos pictóricos propios de la tradición tardogótica hispana que, en el siglo XVI, desaparece y se centra en líneas de contorno y algunos rayados paralelos más sumarios⁴. Esta precisión de análisis sitúa la actividad del pintor en un contexto muy concreto y debe analizarse en paralelo al hecho que la obra se realizase con aglutinante al temple, lo que nos emplaza ante un pintor cuatrocentista afín al tardogótico.

ICONOGRAFÍA

En relación al formato de la obra, su carácter bifronte y los temas representados en cada una de sus caras, es evidente que no nos hallamos ante un compartimento de retablo, sino ante una tabla de gran fuerza expresiva destinada a la devoción privada que tenía como misión conmover a todo aquel que rezase ante ella. Ello se consigue a través de diferentes recursos, como el gran detallismo en la ejecución que, sin duda, busca presentar una imagen patética del Hijo de Dios a través del realismo. Se puso una atención especial, como ya se ha dicho, en detalles como las venas de los párpados, las arrugas o los cabellos, y ello se complementó con el protagonismo que adquiere la sangre o la mirada melancólica de Cristo. Imágenes de este tipo⁵, entre las cuales podríamos contar también las representaciones del Varón de Dolores, la Piedad o cualquier otra que buscase mostrar las heridas de Jesús y representar el dolor que padeció durante la Pasión, se difundieron enormemente durante el siglo XV como consecuencia de la expansión por toda Europa de la *devotio moderna*. Se trataba de un conjunto de prácticas religiosas contemplativas de contenido empático que trataban

⁴ Extraemos estas informaciones del informe antes citado de Rafael Romero Asenjo.

⁵ Véase HAND 1992; SUREDA 2017.

de hacer experimentar al fiel lo vivido por Cristo durante la Pasión, esto es, que sintiese en su propia piel y en su fuero interno el dolor que se infringió al Hijo de Dios durante su martirio. Buscaban la experimentación con esas sensaciones a través del rezo íntimo y la lectura de textos afines a la literatura cristocéntrica⁶, como las *Meditationes Vitae Christi*. Se trataba, por tanto, de imágenes especialmente patéticas y sanguinolentas que buscaban despertar la emotividad de quien se situaba ante ellas. El *Ecce Homo* es una imagen muy oportuna para conseguir esos objetivos, y de ahí que nuestra obra pueda asociarse al contexto devocional y piadoso que hemos descrito.

La representación que hallamos en el reverso de la tabla no hace más que ahondar en lo que venimos comentando. La iconografía de la Sangre de Jesús y las Cinco Llagas — “cuatro las de los clavos, quinta la de la lança”, en palabras de Gonzalo de Berceo⁷— se desarrolló en Europa a la luz de la influencia de los místicos y autores espirituales, como San Buenaventura, Santa Catalina de Siena o Santa Brígida de Suecia, y en paralelo a la gran veneración que los cristianos manifestaron por ellas debido a que reforzaban la humanidad del Hijo de Dios. En ello jugó un importante papel la orden franciscana, pues su fundador, san Francisco de Asís, había experimentado en sus carnes la impresión de las llagas del crucificado⁸. Todo ello acabó derivando en la fundación de cofradías que organizaban, por ejemplo, procesiones penitenciales en las que los fieles se disciplinaban y castigaban duramente sus cuerpos para, así, empatizar en primera persona con el dolor infligido a Jesús durante la Pasión, pues las llagas y la sangre eran consecuencia y justificación de dicho martirio. En ocasiones, dichas procesiones efectuaban cinco estaciones, en memoria, precisamente, del número de llagas. Estos elementos se asociaban también a la Cruz y la Crucifixión, el momento en que el Hijo de Dios fue sacrificado para redimir a la humanidad, y de ahí que se asociasen directamente a la Eucaristía. Ello conllevó una profunda veneración, además, por todas aquellas reliquias que tuvieran que ver con la Pasión, especialmente aquellas relacionadas con la sangre de Jesús y su derramamiento⁹.

Desde mediados del siglo XV fue habitual la proliferación de representaciones del rostro de Cristo a la manera flamenca. En el contexto hispano muchas de estas imágenes procedían de importaciones derivadas del comercio con los Países Bajos, que sirvieron de modelo para las que realizaron diversos pintores hispanos afines a la estética tardogótica. La

⁶ Sobre estas cuestiones, véase MOLINA 2000. Para el contexto castellano, véase también FRANCO 1999.

⁷ BERCEO 1981, p. 223.

⁸ Para la relación de los franciscanos con las Cinco Llagas, véase QUESADA 2017, p. 176 y ss.

⁹ Sobre todas estas cuestiones, véase LABARGA 1999; RAMON 2018, p. 306 y ss.

mayoría de las conservadas son de finales del siglo XV, como vemos en la tabla de Bartolomé Bermejo de la Capilla Real de Granada, el único resto conservado de un políptico que perteneció a Isabel la Católica¹⁰. La tabla de Bermejo presenta un curioso punto de interés con la que aquí estudiamos, ya que también es bifronte y muestra también la representación de la Adoración de los Magos. En este caso tenemos constancia de un sistema de bisagras que permitía el movimiento de los diferentes compartimentos que integraban el políptico, cuestión que no puede extrapolarse a la tabla que estudiamos, pues, según parece, no perteneció a ningún conjunto y funcionaba autónomamente. Sea como fuere, los paralelos formales con nuestra tabla son numerosos, puesto que el tipo de representación frontal es muy similar, con Cristo vistiendo túnica roja, luciendo barba bífida, la corona de espinas y abundosa sangre cayéndole por el rostro. Únicamente se ha cambiado la soga del cuello por una recia cadena. El flamenquismo de la obra de Bermejo se ve reforzado por la presencia del nimbo de rayos y potencias, que ya hemos visto que nuestro pintor también previó pintar en la que aquí analizamos. Todas estas características reaparecen en una pintura que se ha puesto en conexión con la de Bermejo, la *Santa Faz* conservada en el Museu Episcopal de Vic obra de Joan Gascó¹¹. También deviene un buen paralelo para la nuestra, aunque sea algo más tardía. Se desconoce el origen exacto de este tipo de representaciones dolorosas y extremadamente expresivas donde vemos que Cristo luce los ojos inyectados en sangre y que le caen lágrimas por las mejillas, aunque recuerdan a imágenes difundidas en Italia hacia 1430-1450 por pintores como Fra Angelico¹².

EL MAESTRO DEL TRÍPTICO DEL ZARZOSO

En cuanto a la autoría de la obra, y como ya hemos apuntado, el análisis del estilo permite concluir que nos hallamos ante una obra inédita del Maestro del Tríptico del Zarzoso, un pintor procedente de más allá de los Pirineos activo en Castilla entre 1440 y 1470. Primeramente, debe señalarse que no se trata de una atribución sencilla debido a que no conservamos ninguna obra de formato y temática similar. Tampoco entre las que han llegado hasta nuestros días atribuibles al pintor hay ninguna en que hallemos algún personaje, algún rostro, de características completamente análogas. Y hemos de añadir, además, que la obra que nos ocupa es una pintura destinada a la devoción privada de pequeño formato,

¹⁰ Sobre dicha obra, véase VELASCO 2018.

¹¹ MIRAMBELL 2003.

¹² BORCHERT 2002, p. 255, núm. 84; SUREDA 2017, pp. 207-208.

mientras que el resto de trabajos conocidos del pintor son tablas pertenecientes a grandes retablos, o bien a otro tipo de pinturas de altar de formato algo más reducido, como trípticos. Lo señalamos porque ya sea una tipología u otra, se trata de pinturas que desde el punto de vista de su materialización se abordaron con criterios distintos a la nuestra. En este sentido, las primeras muestran niveles de acabado diferentes, menos detallistas y realistas, mientras que el *Ecce Homo* es una obra que destaca, precisamente, por lo contrario, por presentar un acabado cuidado hasta el último detalle que pone de manifiesto la gran calidad y capacidades del pintor que la ejecutó.

Su obra más conocida y que da nombre al maestro es el tríptico procedente del convento de Nuestra Señora de Portaceli del Zarzoso, en El Cabaco (Salamanca), hoy conservado en el Museo del Prado (fig. 3 y 4). En ella hallamos algunos rostros que pueden compararse con el de Cristo en nuestra tabla, ya que presentan idénticos rasgos formales. Es el caso de los santos que figuran en las caras exteriores de las alas del tríptico, concretamente, los de Santiago el Mayor, san Antonio de Padua, san Juan Bautista y santo Domingo de Guzmán. Vemos que presentan miradas lánguidas con las mismas arrugas alrededor de los ojos, pestañas muy largas realizadas pelo a pelo, cejas muy pobladas que se muestran más gruesas en la parte interna y, sobretodo, un entrecejo muy marcado con formas cóncavas y convexas en las zonas que tocan a las cejas. Los personajes del tríptico muestran también narices muy similares de tabique nasal grueso y alargado, con una línea blanca pintada a la izquierda para marcar un toque de luz. Sus caras presentan los pómulos muy marcados, que adquieren volumen gracias a un potente sombreado que también hallamos en nuestro Cristo. A diferencia del *Ecce Homo* que estudiamos, ninguno de ellos presenta la boca entreabierta para dejar ver los dientes, pero vemos que los labios muestran una morfología similar tendiendo al gesto triste. Otro punto de coincidencia lo encontramos en la presencia de surcos nasogenianos que bajan en diagonal desde la zona inferior de la nariz.

En el caso de Santiago advertimos que el cabello ha recibido un tratamiento similar a la hora de marcar los rizos, y lo mismo podemos afirmar para la barba, de tipo bífido, con un degrado análogo y una acumulación de pelos parecida debajo del labio inferior. El bigote, como en nuestro caso, casi desaparece en la zona del surco del filtrum. El san Juan Bautista luce una cabellera rizada muy similar, mientras que el san Antonio de Padua presenta un tipo de oreja análogo, con el lóbulo un tanto alargado, el trago muy poco marcado y el antitrago con forma apuntada. La concha es bastante amplia en ambos casos y el hélix y antehélix son estrechos y van casi en paralelo. Debemos añadir que los santos del tríptico lucen nimbos realizados con oro aplicado “a la sisa”, con rayos que se asemejan a los que, en un principio,

el pintor de nuestra tabla pensó en realizar y que finalmente descartó, tal como vemos en la imagen infraroja. Finalmente, es necesario apuntar que el tratamiento y acabado mucho más detallista y realista del Cristo en relación a los santos de las puertezuelas del tríptico del Zarzoso se justifica por el formato más reducido de nuestra tabla, que había de permitir una contemplación de la obra desde un punto de vista mucho más cercano.

Si nos fijamos en el compartimento principal del tríptico, que muestra la representación de la Natividad, veremos que el tratamiento que ha recibido María del cabello es muy similar al de Cristo en la zona de la oreja, con rizos de morfología análoga y brillos idénticos y, además, cabellos sueltos pasando por delante de la oreja. En cuanto al san José, presenta un rostro con algunas coincidencias con el de Cristo, especialmente en lo relativo a las arrugas de la frente, el entorno de los ojos y, sobre todo, del entrecejo. Sobre esto último, detectamos la misma manera de trazar los arcos cóncavos y convexos de la zona interior de las cejas y reaparece, incluso, la misma forma en “U” justo en la parte central. Estos detalles tan característicos deben considerarse estilemas propios del pintor y elementos fundamentales para aislar su estilo desde el punto de vista morelliano. La oreja de José, además, es muy similar a la de Jesús. Por otro lado, en el compartimento de la Presentación de Jesús en el templo volvemos a hallar rostros masculinos barbados que pueden compararse con el de Cristo en todos los aspectos que hemos venido señalando.

Uno de los mejores paralelos para justificar la atribución de la obra que estudiamos al Maestro del Tríptico del Zarzoso es el *Cristo Crucificado* conservada en el monasterio de Guadalupe (Cáceres), donde hallamos un rostro de Cristo que presenta múltiples concomitancias con el nuestro (fig. 5). Por ejemplo, detectamos un tipo de faz expresionista igualmente marcada por el dolor, con la boca ligeramente entreabierta mostrando los dientes y la sangre cayendo a borbotones por la frente y los costados. Presentan ambos rostros un difuminado similar a la altura de los pómulos, mucho más preciso en el caso de nuestro Cristo. La corona de espinas es más sumaria en el caso de Guadalupe, pero los cabellos han recibido un tratamiento muy parecido, incluso en esa especie de degradado que en nuestra obra aparece en los dos laterales de la melena y que en el caso del crucificado guadalupeño se encuentra en la parte baja de la melena, a la altura del pecho. También vemos en el crucificado que el bigote casi desaparece en su zona central para dejar a la vista el surco del *filtrum*, y que los laterales se configuran a partir de pelos individualizados que forman ondulaciones. Y, finalmente, debemos insistir de nuevo en que la mayor concreción realista de la obra que estudiamos responde al formato pequeño que la caracteriza, lo que permitió un nivel de acabados mucho más complejo y realista.

A conclusiones parecidas llegaremos si comparamos el rostro de nuestro Cristo con el del mismo personaje de una *Lamentación ante el Cristo Muerto* del Museo del Prado (fig. 6), igualmente procedente del monasterio de Guadalupe y que también presenta vínculos con el crucificado que acabamos de citar originario del mismo monasterio. Se trata de un rostro que responde al mismo tipo humano que el anterior y, por tanto, deviene igualmente un magnífico paralelo para nuestra obra. En esa misma lamentación, el rostro del personaje barbado de la izquierda de la composición también presenta algunos puntos de contacto, como la forma de los ojos y sus arrugas, o el ceño fruncido.

Sin duda alguna, la atribución del *Ecce Homo* al Maestro del Tríptico del Zarzoso es una contribución relevante no solamente al conocimiento de dicho pintor, sino también de la pintura producida en Castilla en el momento del cambio de lenguaje del Estilo Internacional al realismo flamenco del período tardogótico. Nos hallamos ante un pintor venido desde más allá de los Pirineos, como ya apuntó Gudiol¹³, que está llamado a convertirse en una de las figuras clave para explicar la introducción del léxico nórdico en la pintura castellana, puesto que el estudio que le ha dedicado Mireia Castaño así lo anticipa¹⁴. Según ha deducido dicha especialista, se trató de un maestro que trabajó para clientes importantes de la nobleza castellana, como los Zúñiga, y lo hizo a partir de un estilo muy personal e innovador que contribuyó a la renovación artística del panorama castellano entre 1440 y 1470, aproximadamente. La incorporación del *Ecce Homo* a su catálogo permite enlazar con algunos de los discursos trazados por Castaño, puesto que se trata de una obra no destinada al altar de una iglesia, sino a un espacio privativo, quizás, de algunos de los nobles que fueron sus clientes.

El primero en referirse al pintor y crear su personalidad artística fue Josep Gudiol Ricart, quien en 1970 publicó el tríptico conservado hasta 1965 en el convento de Nuestra Señora de Portaceli del Zarzoso, en El Cabaco (Salamanca)¹⁵, una casa religiosa femenina de la orden franciscana fundada en 1444 por Gómez de Benavides, señor de Matilla, Frómista, Zarzoso y Zarzosillo. Es posible, por tanto, que la llegada del tríptico al convento fuese poco posterior a la fundación¹⁶. Con todo, en la parte exterior de las alas no encontramos la heráldica de Gómez de Benavides, sino la de los Zúñiga combinada con la de los Osorio en un mismo escudo repetido dos veces, unas armas que solamente pueden asociarse a Elvira de Zúñiga, que casó en segundas nupcias con Pedro Álvarez de Osorio, conde de Trastámara

¹³ GUDIOL 1970, que lo consideraba un artista francés.

¹⁴ CASTAÑO 2022.

¹⁵ GUDIOL 1970.

¹⁶ SILVA 2013, p. 30.

y señor de Villalobos (†1461)¹⁷. Una aportación documental reciente ha ayudado todavía a precisar más la cronología del tríptico y, por extensión, la del pintor. Se trata de la localización del testamento de Elvira de Zúñiga, que ha permitido situar la obra hacia 1448, fecha de redacción del documento¹⁸. Hoy el tríptico se conserva en el Museo del Prado, donde ingresó procedente de la colección Várez Fisa¹⁹.

En el compartimento principal muestra la Natividad, mientras que en las alas se superponen dos registros de escenas de la vida de la Virgen y Jesús. En las caras exteriores de los batientes, como ya hemos visto, se representaron imágenes de cuerpo entero de diversos santos. Aunque hasta ahora no se ha señalado, el tipo de formato interior de las alas con dos escenas en cada una de ellas se identifica con un tipo de mueble muy habitual en el contexto peninsular de los siglos XV y XVI. Ha sido estudiado por Didier Martens, quien ha defendido que fue el preferido por los clientes hispanos, pues subdividiendo las alas en diferentes escenas se ganaba en narratividad y se conseguía que los pequeños trípticos flamencos (o de apariencia flamenca, como en nuestro caso) se asemejasen, en cierta forma, a los grandes retablos murales²⁰. No deja de ser significativo, por tanto, que un pintor foráneo activo en el área castellana adoptase esta solución estructural para organizar el tríptico que pintó para el convento del Zarzoso.

El estudio que Mireia Castaño ha dedicado en fecha reciente al pintor y que hemos citado en diversas ocasiones ha supuesto una completa revisión del maestro y un notable paso adelante en su conocimiento, ya que se han incorporado una serie de trabajos a su exiguo catálogo de obras que han obligado a reconsiderar su figura en el contexto de la introducción del lenguaje flamenco en tierras castellanas. Es decir, que a la luz de las nuevas atribuciones hay que considerarle un pintor mucho más importante de lo que hasta ahora habíamos imaginado. Entre estas nuevas pinturas que se le han atribuido encontramos tres tablas con la *Lamentación*, *Las Tres Marías en el Sepulcro* y *La Natividad* procedentes del monasterio de Guadalupe (Cáceres) (figs. 7 y 8). La primera se conserva en el Museo del Prado, mientras que las otras dos se hallan en una colección particular²¹. Le ha atribuido también una tabla con la *Virgen y el Niño entronizados con una santa y san Jerónimo*, del Metropolitan Museum of Art de Nueva York (51,8 x 34,9 cm)²²; una *Virgen con el Niño y una*

¹⁷ Así se propone en SILVA 2015, p. 18.

¹⁸ CASTAÑO 2022, p. 110.

¹⁹ SILVA 2013; SILVA 2015.

²⁰ Sobre este tipo de mueble, véase MARTENS, 2010, pp. 25-97.

²¹ CASTAÑO 2022, pp. 112-115.

²² CASTAÑO 2022, pp. 116-117; BERG 1996.

donante, que se hallaba antiguamente en manos del anticuario Raimundo Ruiz; una *Lamentación* que se hallaba en comercio en Florencia en 1908; dos tablas con la *Lamentación* y la *Natividad* subastadas recientemente en Bruselas (Pierre Bergé & Associés, 19 de junio de 2019, lote 32, 45,5 x 22 cm, cada una) y procedentes de la colección del barón Cogels; y, finalmente, un *Cristo Crucificado* conservado todavía en el monasterio de Guadalupe²³, que ha llevado a Castaño a ponerlo en conexión con el conjunto de tres tablas conservado entre el Museo del Prado y una colección particular, pues proceden de ese mismo monasterio. Como señaló dicha investigadora, esa casa religiosa fue notablemente favorecida por diferentes miembros de los Zúñiga, entre ellos la citada Elvira de Zúñiga, posible promotora del tríptico del Zarzoso, lo que nuevamente vuelve a ponerla en escena en relación al maestro y alguna de sus obras²⁴.

Lo expuesto nos lleva a remarcar que conservamos dos obras del pintor con procedencia conocida, una de la zona de Salamanca y la otra de Cáceres, y ello permite establecer una primera área de actuación para él. Ambas, además, provienen de monasterios relacionados con la noble familia de los Zúñiga y, en concreto, con un destacado miembro de la estirpe, Elvira de Zúñiga, que pudo tener al pintor entre sus artistas de cabecera. Debemos añadir que, en alguna ocasión, se habían señalado las conexiones de ciertas obras que hoy atribuimos al Maestro del Tríptico del Zarzoso con la pintura sevillana, en concreto con pintores como Juan Sánchez de Castro²⁵. Ciertamente, las conexiones se dan, y podríamos añadir a Pedro Sánchez I, autor de una *Lamentación* hoy en colección particular, o a Juan Sánchez de San Román, a quien se atribuye un *Cristo camino del Calvario* actualmente en comercio (Madrid, Galería Bernat)²⁶. Ello nos lleva a considerar la posibilidad que fuera un pintor especialmente activo en tierras andaluzas.

El formato de muchas de sus obras apunta hacia un maestro especializado en encargos de pequeño formato para clientes particulares, es decir, obras seguramente destinadas a la piedad íntima del hogar. Lo vemos tanto en la obra que estudiamos, como en las tablas del Metropolitan Museum of Art de Nueva York; la *Virgen con el Niño y una donante* antiguamente propiedad de Raimundo Ruiz, la *Lamentación* aparecida en comercio en Florencia en 1908, y las dos tablas subastadas en Bruselas, todas ellas de reducidas dimensiones y algunas de ellas, incluso, con la representación de los donantes respectivos.

²³ Sobre estas obras, véase CASTAÑO 2022, pp. 116-119

²⁴ CASTAÑO 2022, p. 119.

²⁵ BERG 1996.

²⁶ Sobre ambas obras, véase VELASCO 2020, p. 17, fig. 5 y pp. 64-69, respectivamente.

Su arte no se muestra excesivamente alejado del de otro pintor recientemente caracterizado por la historiografía, el denominado “Maestro de Lupiana”, personalidad igualmente fundamental en estos primeros pasos del lenguaje tardogótico en Castilla y que ha sido creada por Ángel Fuentes a partir de la identificación de dos compartimentos del retablo mayor del monasterio jerónimo de San Bartolomé de Lupiana, en Guadalajara, hoy conservados en el Museo de Guadalajara (*Ecce Homo*) y el Museo del Prado (*Cristo ante Pilatos*). El retablo, que debió ser muy monumental, fue costeado por la duquesa Aldonza de Mendoza. Para Fuentes, su autor fue un pintor formado y entrenado en el norte que acabó instalándose en la Península Ibérica y que trabajó para familias nobles hacia mediados del siglo XV²⁷, lo que nos emplaza ante un caso análogo al del Maestro del Tríptico del Zarzoso.

En este mismo contexto de revisión de la introducción del lenguaje nórdico en tierras castellanas, se han establecido vínculos entre Jorge Inglés, tradicionalmente considerado el introductor del *ars nova* flamenco en Castilla, y otros artífices menos conocidos como el mencionado Maestro de Lupiana y nuestro Maestro del Tríptico del Zarzoso. Esta nueva lectura de la producción de todos ellos se ha efectuado a partir de las conexiones estilísticas y compositivas que sus obras presentan con el contexto germánico, que deben ser añadidas al evidente ascendente flamenco que demuestran. En palabras de Molina, “los acentuados relieves, el vigoroso dibujo, los trazos casi expresionistas de los rostros convierten a Inglés en un intérprete más que en un representante de las fórmulas flamencas y le aproximan a soluciones que se observan en el área germánica”²⁸, unas características que pueden extrapolarse a los dos maestros anónimos citados y que permiten hablar de una *koiné* estética muy peculiar que hasta ahora no había sido tomada en cuenta. Lo señalado no pretende negar el carácter flamenco de sus composiciones y estilo, sino que permite proponer una posible asimilación de ese flamenquismo a través de la vía germánica.

Sea como sea, mientras que el Maestro del Tríptico del Zarzoso todavía muestra evidentes vínculos con el lenguaje del gótico internacional y lo nórdico se manifiesta en sus obras de una forma más epidérmica, en los casos de Jorge Inglés y el Maestro de Lupiana sus propuestas estéticas aparecen plenamente enraizadas con el realismo septentrional desde el primer momento. Con todo, lo más significativo es que la revalorización del Maestro del Tríptico del Zarzoso en el contexto de la pintura tardogótica castellana ha permitido descargar de responsabilidad a Jorge Inglés en la introducción del *ars nova* en Castilla, ya que

²⁷ FUENTES 2021.

²⁸ MOLINA 2022, pp. 89-90.

se ha demostrado que ni fue un pintor aislado en el paisaje artístico castellano que protagonizó el cambio, ni tampoco fue el primero en incorporar el realismo septentrional²⁹.

En relación a la procedencia foránea de nuestro pintor, Gudiol señaló que podría tratarse de alguien originario del entorno francés debido a las similitudes con Nicolás Francés (doc. 1434-1468), otro pintor con ese origen activo por los mismos años en Castilla. Añadió que nuestro artista estaría quizás vinculado a la iluminación de manuscritos debido, básicamente, a la presencia de un cierto anecdotismo y detallismo en algunas de las escenas del tríptico del Zarzoso³⁰. En esa misma línea, Silva vio conexiones con el mundo flamenco —en concreto, con el foco de Tournai— en episodios como el de la Natividad, que muestra innegables vínculos con composiciones poco anteriores de Robert Campin. Esto mismo puede señalarse para escenas como la del Nacimiento de la Virgen, donde detectamos la presencia de una partera removiendo un puchero dentro de un brasero de hierro forjado, o de unos calzos con decoraciones pseudocúficas que también aparecen en el compartimento principal del tríptico. Y todavía llaman más la atención los ángeles negros que ayudan a María a ascender a los cielos en el episodio de la Ascensión³¹.

Esta atención por lo insignificante, que reaparece en el resto de compartimentos del tríptico del Zarzoso, remite a la cultura visual de los maestros flamencos de la primera generación, como Robert Campin, Jacques Daret o Rogier van der Weyden, y se erige en uno de los rasgos que caracterizan al maestro. Todo ello es muestra de la pericia y el buen hacer de un pintor formado en el norte de Europa que estaba familiarizado con determinados tipos de obras, como es el caso de las pinturas de devoción. A esta tipología corresponde la *Verónica de Cristo* que aquí estudiamos, de la que no solamente su formato apunta a referentes flamencos, sino también su increíble realismo y detallismo. La conclusión es que un pintor que en obras de mayores dimensiones ya prestaba suma atención a los detalles, por fuerza había de realizar lo mismo en trabajos de pequeño formato que permitían una contemplación mucho más cercana y exhaustiva por parte del fiel.

El plausible origen foráneo del Maestro del Tríptico del Zarzoso se ha mantenido en el estudio reciente de Castaño, aunque con algunas precisiones en cuanto al posible origen del pintor y su trayectoria en tierras castellanas. Dicha investigadora ha llegado a la conclusión que pudo ser alguien de origen nórdico, “más germánico que borgoñón”, que quizás inició su andadura hispana en el entorno de Nicolás Francés, pues su estilo presenta algunas

²⁹ MOLINA 2022, p. 94.

³⁰ GUDIOL 1970.

³¹ SILVA 2013.

características que le vinculan a él. Hacia mediados del siglo XV trabajó en el monasterio de Guadalupe seguramente por encargo los Zúñiga, aunque es posible que acabase su trayectoria en Sevilla, a la vista de las relaciones de su pintura con el entorno sevillano³². Todo este contexto se ajusta perfectamente a las características del *Ecce Homo* que aquí hemos estudiado, que debemos considerar un trabajo del pintor realizado hacia mediados del siglo XV para un cliente desconocido, quien sabe si algún miembro de una familia noble castellana.

Dr. Alberto Velasco González
Reial Acadèmia Catalana de
Belles Arts de Sant Jordi



Lleida, 24 de enero de 2023

³² CASTAÑO 2022, p. 119.



Fig. 1. Maestro del Tríptico del Zarzoso. *Ecce Homo* (reverso). Madrid, Galería Caylus.



Fig. 2. Maestro del Tríptico del Zarzoso. *Ecce Homo* (detalle imagen infrarroja). Madrid, Galería Caylus.



Fig. 3. Maestro del Tríptico del Zarzoso. Tríptico del convento del Zarzoso. Madrid, Museo del Prado.



Fig. 4. Maestro del Tríptico del Zarzoso. Tríptico del convento del Zarzoso (detalle).
Madrid, Museo del Prado.



Fig. 5. Maestro del Tríptico del Zarzoso. A la izquierda, *Ecce Homo* (detalle), Madrid, Galería Caylus. A la derecha, *Cristo Crucificado* (detalle). Guadalupe (Cáceres), monasterio de Guadalupe.



Fig. 6. *Lamentación ante el Cristo Muerto* (detalle). Madrid, Museo del Prado.



Fig. 7. Maestro del Tríptico del Zarzoso. *Lamentación* procedente del monasterio de Guadalupe. Madrid, Museo del Prado.



Fig. 8. Maestro del Tríptico del Zarzoso. *Las Tres Marías en el Sepulcro* y *Natividad* procedentes del monasterio de Guadalupe. Colección particular