

UN TRIPTICO DEL “MAESTRO DE FRANCFORT”, EN COLECCION PARTICULAR DE VALLADOLID

por

ELISA BERMEJO

Creemos de interés dar a conocer un hermoso tríptico flamenco que se conserva en colección particular de Valladolid y que, recientemente, hemos tenido ocasión de ver, en Madrid, donde llegó con motivo de una limpieza de sus pinturas.

El tríptico abierto presenta, en el centro, la *Crucifixión*, en la tabla izquierda, la *Magdalena* y en la derecha, la *Verónica*. Cerrado muestra, al exterior y con desarrollo entre las dos puertas, el episodio de *Jesús ante Pilatos* pintado en «grisalla», coloreada en las carnaciones. El soporte es madera de roble, con remate lobulado en la parte superior y mide 128 × 87-39 cms.¹ (láms. I, 1 a 3, y III, 1 y 2).

Los asuntos que aparecen al interior de este tríptico tienen, en nuestra opinión, un especial interés en su composición por la confluencia, en ellos, de dos corrientes de inspiración de signo diverso que ponen de relieve de una parte, el apego a algunos de los caracteres tradicionales típicos de los grandes maestros del siglo xv y de otra, un deseo de novedad en tipos, expresiones y paisajes propios de los artistas que inician la gran escuela de Amberes al introducir, en ella, su espíritu renovador.

Llamamos la atención, en primer lugar, sobre el hecho mismo de los, ya citados, temas escogidos para figurar en las pinturas que forman el tríptico abierto y la manera de destacar las figuras sobre fondo de paisaje concebido como un todo y ello porque, los mismos asuntos y distribuidos de igual forma, aparecen en el tríptico de la *Crucifixión*, de Roger van der Weyden, que se conserva en el *Kunsthistorisches Museum*, de Viena² (lám. I, 2). Martín Davies dice, en uno de sus comentarios sobre este tríptico³: «... los ángeles

¹ Agradezco, desde aquí, a mi buen amigo Jesús Urrea, el haberme proporcionado las fotografías del tríptico vallisoletano.

² Tríptico de la *Crucifixión*; izquierda, la *Magdalena*, derecha, la *Verónica*. Viena. *Kunsthistorisches Museum*. Inv. n.º 901 (110 × 73-34 cms.).

³ MARTIN DAVIES, *Rogier van der Weyden*. Londres, 1972, p. 18-19.

flotando en las tres tablas y la continuidad del paisaje confieren unidad a la escena», y prosigue más adelante: «... la escena única la vemos como si fuera a través de tres ventanas; ventanas a un mundo en el que tiene lugar el Misterio de la Cristiandad». No cabe duda de que estos mismos juicios pueden aplicarse al tríptico de Valladolid. No obstante, las variantes entre las dos obras son muy importantes y trataremos de destacar las más notables.

En la *Crucifixión*, de la tabla central del tríptico vallisoletano, aparece en el centro el Crucificado con un ángel volando bajo cada uno de sus brazos. A la izquierda, la Virgen sostenida por San Juan. A la derecha, dos esbirros que sustituyen a los donantes de Viena, tan frecuentes en los primitivos y, abrazada a la Cruz, la Magdalena. Este último personaje nos parece esencial a la hora de decidir si, en efecto, el autor de estas pinturas pudo conocer el tríptico de Roger van der Weyden, hoy en el Museo de Viena. Davies en su, ya mencionado comentario sobre el tríptico del pintor bruselense⁴, dice al respecto: «... entre las cosas a señalar... de profundo sentimiento religioso y quizás invención de Roger es el que aparezca la Virgen abrazada a la Cruz. Este lugar y actitud son los habituales para la Magdalena; tradicionalmente... la Virgen desfallece sostenida por San Juan». Y en efecto, en la obra que aquí estudiamos, su autor prefiere la tradición de que sea la Magdalena la que abraza la Cruz en tanto que la Virgen aparece de rodillas, sostenida por San Juan. Y hacemos notar: primero, que la actitud del discípulo amado no difiere demasiado en ambos trípticos y sobre todo que, creemos resulta excepcional, el que aparezca la Magdalena por dos veces: una en la tabla central y otra en la puerta izquierda, a no ser porque, como sugerimos, el autor haya tenido presente el tríptico de Weyden, actualmente en Viena, bien por propio gusto o quizás por un encargo expreso.

Las puertas izquierda y derecha con la *Magdalena* y la *Verónica*, respectivamente siguen, en sus líneas fundamentales, la composición de sus equivalentes en el tríptico vienés. En ambos casos, aparecen las santas en primer término, con sus habituales distintivos iconográficos y vueltas, de tres cuartos, hacia la tabla central, cubriendo un parecido espacio proporcional, con respecto al paisaje que les sirve de fondo. Los ángeles que sobrevuelan por encima de sus cabezas, tienen las alas diversas de forma pero con similar disposición y lo mismo puede decirse respecto del edificio, a manera de castillo o fortaleza, que se ve al fondo izquierdo de la *Magdalena*, o del espeso bosquecillo que cierra el fondo derecho de la *Verónica*. Sin embargo, es preciso señalar que, también en las puertas, existen muchas variantes, unas más pequeñas de gesto y otras llamativas sobre todo, por el cambio profundo que se aprecia en la indumentaria y en el tratamiento del paisaje. Pero estos cambios, más

⁴ MARTIN DAVIES, *ob. cit.*, p. 19.

que a la intención, aparecen debidos a la distancia en el tiempo, con la consiguiente evolución de estilo, entre los dos trípticos y sus respectivos autores⁵.

Los comentarios que anteceden dan testimonio de la admiración de nuestro artista por la pintura flamenca tradicional y, en particular, por las creaciones de Roger van der Weyden. No es éste, además, el único caso en que le vemos inclinado a inspirarse en una composición inventada por el genial maestro bruselense y a ello aludiremos más adelante.

Frente a este aspecto tradicional conviene, también, tratar de averiguar la posible procedencia y aun las influencias que pueden apreciarse en la renovación de tipos, expresiones y construcción del paisaje, ya que podrían proporcionar cierta ayuda en el momento de intentar fijar una fecha para el tríptico que estudiamos.

El estilo general de las pinturas muestra, muy claramente, su dependencia del que tenía vigencia en la escuela de Amberes durante el primer cuarto del siglo XVI. Por lo que respecta a la *Crucifixión*, el deseo de renovación se hace patente, sobre todo, en los personajes que aparecen a la derecha de la Cruz y en la Magdalena pues, como ya hemos apuntado, las figuras de la Virgen y San Juan siguen muy de cerca los modelos tradicionales (lám. II, 2). Los dos esbirros llaman la atención, tanto por la tendencia a un expresionismo patético y un tanto caricaturesco, como por la fantasía y riqueza de su indumentaria. En el primer caso, son las creaciones de Quintín Metsys las que parecen haber captado el interés del pintor por los tipos de rostros feos y gesticulantes, de aspecto un tanto patibulario, como un intento más de dramatizar la escena y de avanzar por el camino del realismo naturalista (lám. II, 3).

En cuanto a la indumentaria, resulta tan rica por la variedad de calidades y dibujos de las telas que emplea, como por la diversidad y fantasía de los tocados tanto femeninos como masculinos, con bordados en oro y un marcado interés por los detalles de orfebrería, entreteniéndose en conseguir calidad de materia y preciosismo decorativo. Ejemplos clarísimos de cuantos antecede los tenemos en el lujo con que viste a la *Magdalena*, de la tabla central, a esta misma *Santa* de la puerta izquierda, o a la *Verónica*, de la derecha, con vistosos terciopelos, brocados y sedas. Los tocados de estas Santas se enriquecen con complicadas labores de orfebrería de gran efecto decorativo y, en este último aspecto, hay que destacar, también, cómo en el esbirro del primer término de la *Crucifixión* la, a modo de media armadura, las mangas, las calzas y el casco, lucen una bonita y minuciosa decoración renacentista (lám. II, 3).

Esta preocupación por la riqueza decorativa que se advierte en la indumentaria, aunque es una constante en no pocos de los maestros primitivos,

⁵ MAX J. FRIEDLANDER, *Early Netherlandish Painting*, II, comentarios y notas N. Veronée-Verhaegen. Leyden-Bruselas, 1967, p. 62, n.º 11, fecha el tríptico de Viena hacia 1440.

es posible que llegase a nuestro pintor a través de la influencia y el estilo de algunas obras de Quintín Metsys o de Joos van Cleve, artistas que llegan a Amberes en 1491 y 1511 respectivamente⁶ y donde el autor que estudiamos parece que ya residía con anterioridad a esos años. Es normal que se sintiese atraído por las novedades que los dos artistas citados, seguramente más jóvenes que él, aportan a la recién nacida escuela local.

Lo más llamativo en el paisaje, de las tablas que forman el tríptico, son los picachos que se recortan sobre el celaje del fondo sobresaliendo, un poco insólitamente, de un perfil general de contornos más bien suaves. Son de formas caprichosas y de fantasía tan poco frecuente, antes de Patinir, que sugieren como probable un conocimiento de los paisajes de este pintor que, como se sabe, está en Amberes desde 1515⁷ aunque, en nuestra opinión, no es preciso descartar la posibilidad de considerar al «Maestro de Francfort» como un precursor de Patinir, en este aspecto.

La escena del *Lavatorio de Pilatos* se representa, dividida en dos partes, en las puertas que forman el exterior del tríptico y está pintada en *grisalla*, con las carnaciones más o menos ocres (lám. III, 1 y 2). Creemos, por tanto que, este nuevo tríptico puede ser del mayor interés para los especialistas de la iconografía flamenca por cuanto, según parece, los ejemplos conocidos con este mismo asunto, al reverso de un tríptico de esta escuela de pintura, se reducen a dos: el exterior del tríptico de la iglesia de Nuestra Señora, de Watervliet, cerca de Brujas, y su copia en colección particular francesa⁸ (lám. III, 3 y 4).

Ya, en 1934, E. Michel dio a conocer el tríptico de Watervliet en un artículo en el que, apoyándose en una serie de razonamientos válidos lo atribuye al anónimo pintor conocido bajo el nombre de «Maestro de Francfort» y lo fecha hacia 1508-1510. Al referirse, en su estudio, a las *grisallas* del exterior dice Michel: «Son la parte más original y realista»⁹. En 1966, con motivo de la restauración del mismo tríptico, se publicaron una serie de interesantes artículos y entre éstos, uno dedicado a estudiar su iconografía debido a la conocida experta en el tema, Nicole Veronée-Verhaegen, quien también lo atribuye al «Maestro de Francfort» pero lo sitúa entre los años de 1510

⁶ W. R. VALENTINER, *Jan de Vos. the Master of Frankfurt*, en *The Art. Quarterly* VIII, 1945, p. 201; MAX J. FRIEDLANDER, *Early Netherlandish Painting*, VII *Quentin Massys*. Comentarios y notas H. Pauwels, Leyden-Bruselas, 1971, p. 49-50.

⁷ W. R. VALENTINER, *ob. cit.*, p. 201.

⁸ Tríptico del *Descendimiento*, puerta izquierda; *Camino del Calvario*, puerta derecha; *Resurrección*, exterior; *Lavatorio de Pilatos*, Watervliet. Iglesia de Nuestra Señora (238,5 × 236; puertas 157,5 × 112 cms.). Tríptico del *Descendimiento*, con los mismos temas en puertas y exterior que en el tríptico de Watervliet. Francia. Colección particular (114 × 75-32 cms.).

⁹ E. MICHEL, *Le Maître de Francfort*, en *Gazette des Beaux-Arts*, 6.º per. XII, 1934 (p. 236-244), p. 241.

y 1515¹⁰. La autora dedica buena parte de su trabajo a establecer las relaciones que existen entre la pintura del *Descendimiento* que aparece en el centro del interior del tríptico y conocidas composiciones creadas por Roger van der Weyden. Se extiende luego en consideraciones iconográficas sobre el tema del *Lavatorio de Pilatos* que figura en las *grisallas* de las puertas y opina, al respecto, que es tema muy raro para el reverso de un tríptico flamenco de esta época y dice además, no haber encontrado más ejemplares que los dos, ya citados, de Watervliet y de colección particular de Francia. Señala, también, que la escena del *Lavatorio de Pilatos*, en el exterior, debe de entenderse como «el comienzo del drama de la Pasión, lo mismo que la tradicional *Anunciación* (o sea la Encarnación de Cristo Redentor), es el inicio habitual del ciclo de la Redención». Según la misma autora para estas puertas no se conocen modelos precisos sino composiciones relacionadas de las que, por otra parte, no se sabe con certeza si pueden situarse antes o después del tríptico de Watervliet, por lo que concluye que: «las grisallas parecen ser una creación original del pintor»¹¹.

El exterior del tríptico de Valladolid presenta una, a nuestro juicio, importante variante sobre los dos aludidos ejemplares, pues si bien la composición muestra las suficientes semejanzas para establecer relación entre ellos, las dos partes en que queda dividida la escena, por el correspondiente marco aparecen, en cambio, invertidas con respecto a la de los trípticos hasta hoy conocidos. En el deseo de encontrar una razón que justifique la variante apuntada, cabría sugerir las dos siguientes: primera, la posible existencia de un dibujo o grabado con igual o parecida composición que sirviera de modelo aunque, por el momento no tenemos conocimiento de que así sea¹², y 2.ª que, la pintura de Valladolid por su evidente mayor calidad, composición más estudiada y mayor desarrollo de fondo y perspectiva hace pensar sea una primera versión en cuyo caso para la repetición invertida y con variantes de los trípticos de Watervliet y su copia de Francia, habría que admitir una probable participación de taller. Esto último solamente si se conviene en aceptar que, todo el grupo de obras que se vienen artibuyendo al «Maestro de Franc-

¹⁰ N. VERONÉE-VERHAEGEN, *Iconographie*, en Bulletin de l'Institut Royale du Patrimoine Artistique, IX, 1966, p. 40-49; PAUL VANAISE, en su artículo *Le triptyque de la Deploration de l'église de Watervliet*, publicado en el mismo Bulletin, número y año, p. 9-39, lo fecha hacia 1515 por consideraciones de estilo.

¹¹ N. VERONÉE-VERHAEGEN, *ob. cit.*, en p. 41, nota 7, dice: «... Un tema diferente, pero de análoga presentación, figura al reverso del retablo de la *Redención*, atribuido a Vrancke van der Stockt, Museo del Prado, n.º 1.888-1.892, 195 × 172-77 cm....».

¹² Referido solamente al exterior del tríptico de colección particular, de Valladolid, podría admitirse que, la figura de Pilatos esté inspirada, por su composición y actitud, en la del Emperador Domiciano del tan difundido grabado *Martirio de San Juan Evangelista*, primera hoja del *Apocalipsis*, de Dürero, de 1498 (B. 61). No sería raro si se tiene en cuenta que, en buen número de obras del «Maestro de Francfort» está comprobada la admiración que sentía, este pintor, por las composiciones del famoso grabador alemán.

fort» puedan ser, en efecto, de la misma mano con mayor o menor colaboración de discípulos lo que, desde el punto de vista estilístico, nos parece un tanto arriesgado el poder afirmar. Lo más probable es que se trate de dos pintores distintos pero que debieron de trabajar por los mismos años y, desde luego, moviéndose dentro de un medio artístico y con un lenguaje formal muy semejantes¹³.

Nos inclinamos por la tesis de P. Vanaise, que prefiere establecer dos grupos de pinturas. Un primer grupo de obras en relación estilística con los dos trípticos por los que toma su nombre el anónimo «Maestro de Francfort»¹⁴ y otro grupo, al parecer de distinta mano, que presentan un dibujo más torpe y unos personajes más rechonchos y caricaturescos próximos a los que pueden verse en el tríptico de la iglesia de Watervliet y al que provisionalmente convendría denominar «Maestro de Watervliet»¹⁵.

El tríptico de colección particular de Valladolid, por estilo y calidad nos parece puede incluirse en el primer grupo de obras puestas bajo el nombre del «Maestro de Francfort». Por otra parte creemos responde perfectamente a los caracteres que los estudiosos de su obra coinciden en considerar como típicos del pintor¹⁶. En efecto, nuestro artista parece sentir predilección por los personajes de estatura mediana, de cabezas fuertemente modeladas en los hombres, con rostros de coloración cetrina y rasgos duros en los que destacan las bocas carnosas que, con frecuencia, se abren dejando ver los dientes. Las narices son más bien anchas y el entrecejo, fruncido, presenta una arruga muy personal. Las cejas, bien marcadas, se dibujan perpendiculares a la nariz y los ojos muestran párpados un tanto pesados y amplias y oscuras pupilas con tendencia al bizqueo, lo que contribuye a darles un aspecto más

¹³ De los estudios realizados a propósito del poco homogéneo grupo que forman las obras puestas bajo el nombre del «Maestro de Francfort» debidos a W. R. VALENTINER, *ob. cit.*, 1945; A. J. J. DELEN, *Wie was de «Meester van Frankfurt?»*, en Miscelánea Leo van Puyvelde, Bruselas, 1949, p. 74-85, y PAUL VANAISE, *ob. cit.*, en Bulletin du Patrimoine Artistique, IX, 1966, parece desprenderse, con ciertos visos de realidad la existencia, al menos, de dos artistas distintos que podrían ser o no, los pretendidos Jan de Vos y Heyndrik van Wueluwe que proponen VALENTINER y DELEN respectivamente, al tratar de identificar al anónimo «Maestro de Francfort» pero que, habida cuenta de que de estos artistas sólo nos han llegado noticias documentales, relativas a su existencia y que no se conoce ninguna obra suya, estas identificaciones habría que dejarlas en puras hipótesis (Jan de Vos es maestro en Amberes en 1489, se menciona en documentos en Francfort en 1512 y 1522 y vivió por algún tiempo en Colonia, donde muere en 1533; H. van Wueluwe es maestro en Amberes en 1483, donde muere en 1533).

¹⁴ *Tríptico de la Crucifixión*. Francfort. Staedelsches Kunstinstitut, n.º 81 (centro 116 × 77; puertas 119 × 37 cms.), de hacia 1504, y *Tríptico de la familia de Santa Ana*. Francfort. Historisches Museum, núms. 259-264 (212 × 126, 214 × 58 cms.), hacia 1505; MAX J. FRIEDLANDER, *ob. cit.*, VII, 1971, núms. 128 (láms. 98-99) y 129 (láms. 100-101).

¹⁵ Además de los artículos ya citados a propósito del tríptico de Watervliet, publicados en el Bulletin de l'Institut Royale du Patrimoine Artistique, IX, 1966, figuran: N. GOETGHEBUER, R. LEFÈVE, A. PHILIPPOT y J. THISSEN, *Materiele Beschrijvuig Bewaringsvestand en Behandeling*, p. 73-88; A. y P. PHILIPPOT, *La Restauration*, p. 89-93.

¹⁶ MAX J. FRIEDLANDER, *Der Meister von Frankfurt*, en Jahrbuch der Königlich Pruss. Kunstsamm, Berlin, 1917, p. 135-150 y E. MICHEL, *ob. cit.*, 1934, p. 241.

bien hosco. Ejemplos, muy claros, de estos rasgos característicos, pueden apreciarse en las figuras masculinas que aparecen en la escena de la *Crucifixión* y en el Rostro de Cristo del paño que sostiene la *Verónica*, de la puerta izquierda (lám. II, 1, 3 y 4). Sin embargo, en las mujeres, sobre todo para las más jóvenes, tiene un concepto más redondeado y suave de sus cabezas y rostros a los que distingue, además, con tonalidades rosadas, como puede verse en las figuras femeninas que aparecen en el centro y en las puertas del tríptico.

En cuanto al color empleado por el pintor, en la obra que comentamos, existe un predominio de tonos rojizos, ocre y cobrizos, con algunas notas de blanco y de azules intensos casi negros. En la *Crucifixión*, San Juan viste de bermellón, la Virgen con túnica o traje azul muy oscuro, tocado blanco y manto blanco-azulado; la Magdalena, al pie de la Cruz, lleva traje brochado en tonos castaños rojizos y manto blanco-azulado; el esbirro que aparece de frente van con vestiduras brochadas en tonos ocre dorados, medias rojizas y calzas tostadas; el otro esbirro, de perfil, lleva casco, armadura, calzas y escudo en tonos cobrizos y las bocamangas y el faldellín, que asoma bajo la armadura, en color bermellón. La *Magdalena*, de la parte izquierda, tiene vestidura oscura, casi negra, por la que asoma túnica blanco-ocre y el manto en rojo bermellón, y la *Verónica* de la derecha luce vestidura brochada en oro y negro sobre túnica de color ocre azulado. En el paisaje, los primeros y medios términos están pintados en tonos que van del ocre al marrón oscuro y los fondos en verdes azulados de tonalidad intensa y sombría. Los celajes presentan, en la parte superior, unos nubarrones casi negros, como de tormenta ¹⁷.

Teniendo en cuenta todas las consideraciones apuntadas de calidad, estilo, color e influencias que parecen reflejarse en esta nueva obra del «Maestro de Francfort» creemos posible establecer para ella una fecha aproximada que podría situarse entre los años de 1510 a 1515 ¹⁸.

¹⁷ MAX J. FRIEDLANDER, *ob. cit.*, 1917, p. 138, dice al referirse al color en la obra del «Maestro de Francfort»: «... La policromía es, sobre todo, caliente en tonos marrones y cobrizos...».

¹⁸ W. R. VALENTINER, *ob. cit.*, 1945, p. 211, dice «... la cumbre en el arte del Maestro de Francfort corresponde a las dos primeras décadas del siglo XVI...».



Valladolid. Colección particular. Tríptico de la Crucifixión, del «Maestro de Francfort»: 1. La Magdalena; 2. Crucifixión; 3. La Verónica.—4. Viena. Kunsthistorisches Museum. Tríptico de la Crucifixión, por Roger van der Weyden.



Valladolid, Colección particular. Tríptico del «Maestro de Francfort»: 1 a 3. Detalles de la Crucifixión.—
4. Detalle del paño de la Verónica.



1 y 2. Valladolid. Colección particular. Tríptico del «Maestro de Francfort». Conjunto y detalle del exterior del tríptico.—3. Watervliet. Iglesia de Nuestra Señora. Exterior del tríptico del Descendimiento con el Lavatorio de Pilatos, del «Maestro de Watervliet»?—4. Francia. Colección particular. Exterior del tríptico (copia), con los mismos temas.