

OBRAS INÉDITAS EN COLECCIONES PRIVADAS

JOSÉ ANTONIO RAMOS RUBIO
MARÍA DEL ROSARIO GUTIÉRREZ MARCOS

LLANTO SOBRE CRISTO MUERTO DEL MAESTRO DE PALANQUINOS

Oleo sobre tabla.
Medidas: 56 x 47,5 cm.
Autor: Maestro de Palanquinos.
Último cuarto del siglo XV.

Obra de la Escuela Castellana del último cuarto del siglo XV, atribuida al Maestro de Palanquinos¹, por las características técnicas y artísticas del citado autor castellano. El autor nos presenta en esta tabla una escena impregnada de un gran sentimiento humano y una gran dulzura. Ha conseguido crear la perspectiva por medio de figuras de distinto tamaño, creándose un espacio entre figuras en primer y segundo término, una composición ascendente que dirige el ritmo de

¹ Fue el prof. Gómez Moreno el primero en denominar como Maestro de Palanquinos al autor de seis tablas localizadas en la parroquia de la localidad de Palanquinos (Sur de León), que en la actualidad se encuentran entre las obras de Nicolás Francés en el retablo mayor de la catedral de León. Resulta ser el exponente más valioso del influjo flamenco en León. GUDIOL RICART, J.: *Pintura gótica*, en *Ars Hispaniae*, IX, Madrid, 1955, p. 356. No obstante, Post considera que esta denominación no es muy correcta ya que se han localizado otras obras de este pintor mucho más importantes que los paneles de Palanquinos en otras localidades de la prov. de León (iglesia de San Juan Bautista, en Villalón de Campos; *La Epifanía* de la Granja de San Antolín, próxima a Cabrerros de Río; y el retablo de la iglesia de Santa Marina, de Mayorga). POST, Ch. R.: *A History of Spanish Painting*, vol. IV, parte I. Harvard University Press, 1933.

la misma con su verticalidad, en virtud de la cruz de Cristo y al fondo un paisaje verdoso que contrasta con el árido campo castellano y, en último término, una ciudad medieval, caracterizada por sus torres terminadas en pináculos y murallas, evocando en su minuciosidad y estructura la destreza de los pintores flamencos.



Llanto sobre Cristo muerto.

La influencia de Fernando Gallego la encontramos en las proporciones del cuerpo de las figuras y en las vestiduras, en donde encontramos también la posible influencia de Jorge Inglés y de Nicolás Francés².

² Es muy probable que el estilo de Nicolás Francés y de Jorge Inglés le llegara al Maestro de Palanquinos por influencia de Fernando Gallego. Es otro dato más en el sentido de que el Maestro de Palanquinos estuviera muy influido por el arte de Gallego. Aunque, como expone Post, “aquél se muestra muy original en alguna de sus realizaciones, creando personajes que son fácilmente reconocibles como suyos propios”. POST, op. cit., p. 156.

Nos presenta a los personajes que recogen el cuerpo de Cristo con la típica vestimenta existente en Castilla en el último cuarto del siglo XV, cubriendo a las santas con corona y ropajes en relación con los gustos del último cuarto del siglo XV³. El pintor utiliza la técnica de la pintura al óleo sobre tabla, combinándola con la técnica del temple.

Observamos la influencia flamenca y germánica centradas en un arte castellano, muy sobrio de actitudes, con propensiones hacia un total realismo, suavizado en la obra con expresiones contenidas de dolor. Nos presenta el autor un eje central marcado por la verticalidad de la Cruz, que divide el campo pictórico, la Virgen María llorando junto al cuerpo de su Hijo, a un lado la otra María que asiste a la madre de Jesús que está desvanecida de dolor, arrodillada, y para equilibrar la composición, ha colocado sabiamente el autor a ambos lados de la Cruz dos figuras, a la izquierda San Juan sosteniendo el cuerpo de Cristo. Es una magnífica obra del Maestro de Palanquinos. En esta obra, no ha olvidado el artista los detalles: lágrimas, sangre derramada por el cuerpo de Cristo, filigranas en los trajes (una muestra de hispanización es el aumento de oro en los ropajes y coronas y los brocados, y labores de lacería en las vestiduras, que son particularidades del autor), realismo, serenidad y naturalismo expresados perfectamente en los estados de ánimo de San Juan y la Virgen (pálida intensidad de la mirada, también frecuente en el Maestro de Palanquinos⁴).

SANTA CATALINA DE SIENA DE CRISTOFANO ALLORI DETTO IL BRONZINO

Oleo sobre tela.

Medidas: 114 x 90 cm.

Autor: Cristofano Allori Detto il Bronzino.

Fecha aprox.: 1609.

Vivió entre los años 17 de octubre de 1577 al 1621. Nació en Florencia, hijo de María y del también pintor Alexandro Allori. Recibió el sobrenombre de su padre, "Il Bronzino". Su padre fue su primer maestro, aunque se educó con Ludovico Cardi y Gregorio Pagani, muy protegido por la familia de Agnolo di Cosimo.

³ En los sombreros con capirotos y turbantes se refleja el interés por lo fantástico y extravagante en los años finales del siglo XV. Vid. BERNIS, C.: "El tocado masculino en Castilla en el último cuarto del siglo XV". *Archivo Español de Arte*, XXII, núm. 86. Madrid, 1949, pp. 111-135.

⁴ A comparar con una tabla de la Crucifixión existente en la Iglesia de Santa María de Trujillo, Cáceres. Vid. RAMOS RUBIO, José Antonio: "La Crucifixión, una obra inédita del Maestro de Palanquinos" en *Archivo Español de Arte*, nº 258, Madrid 1992, pp. 229-231.



Santa Catalina de Siena.

Puede presumir de estar entre los primeros pintores de Florencia y disfrutar de alta estima en la corte⁵. En 1590 Cristóbal o Cristófano firmó su primer lienzo, un retrato del conde Hugo de Toscana. En el taller de diseño de Cardi se dedicó a copiar las pinturas de Rafael, estudió las obras de Ligozzi. Entre sus primeras

⁵ M. Gregori, *Note su Cristofano Allori*, in «Scritti di storia dell'arte in onore di G. Procacci», Milano 1977. C. Pizzorusso, *Ricerche su Cristofano Allori*, Firenze 1982.

obras podemos destacar el retrato de Francesco y Caterina de Medici en 1596. En el año 1600, ingresó en la Escuela de pintura de Gregorio Pagani, miembro de la escuela manierista florentina, que trata de combinar los colores vivos de los venecianos con la atención al diseño típico de los florentinos⁶. Su obra maestra es, probablemente, la Judith con la cabeza de Holofernes. Existe en dos ejemplares en el Palazzo Pitti en Florencia y en la Galería de la Reina en Londres. El modelo de Judith era su amante, la bella Mazzafirra, que también está representada en el Magdalena, y la cabeza de Holofernes se considera un autorretrato.

Este magnífico lienzo óleo sobre tela que representa a Santa Catalina de Siena en oración ante un Crucifijo⁷, destacando las tendencias florentinas en la composición y la materia pictórica densa y llena de luz. Su obra se distingue por su estricto apego a la naturaleza y la delicadeza y perfección técnica de su ejecución, y la extrema meticulosidad en el dibujo y en los objetos representados en la obra.

PAISAJE DE GODOFREDO ORTEGA MUÑOZ

No cabe lugar a duda, tras analizar la obra del célebre pintor extremeño Godofredo Ortega Muñoz, que su pintura es eminentemente paisajística, a pesar de que a lo largo de su extensa trayectoria artística abarcó otros géneros pictóricos como el bodegón -el cual se caracterizará por la humanización de los objetos, como afirmó en alguna ocasión Gerardo Diego: <<convierte en vivas y animadas las cosas inanimadas que pintaba en sus cuadros>>- , el retrato -donde penetrará en lo más profundo de sus modelos, mostrándonos unos personajes muy expresivos-, preocupándose en todo momento de captar la esencia de las cosas y del individuo que plasma en sus cuadros. En palabras del prestigioso y reconocido historiador Camón Aznar <<Ortega Muñoz ha podido reducir las cosas a su esquema plástico sin desvitalizarlas. Sin necesidad de acudir a su estilización geométrica. Abundando, por el contrario, en lo que hay en ellas de íntimo y humano...>>⁸.

El artista extremeño nació en San Vicente de Alcántara en el año 1905. De formación autodidacta, viajó entre 1920 y 1925 por Europa, Asia Menor y Egipto. Durante un viaje a París (1925) descubrió la obra de Van Gogh y

⁶ AA. VV., *Il Seicento fiorentino*, Firenze 1986.

⁷ Agradecimiento a Carlos Marcos Plaza, Anticuario de Cáceres.

⁸ CAMÓN AZNAR, José, *La pintura de Ortega Muñoz*, Ateneo Madrid. Cuadernos de Arte, Madrid, 1956.

de Cézanne y conoció a Picasso, y en Italia entró en contacto con el arte de Cimabue y de Giotto. Después de la Guerra Civil se instaló en su pueblo natal y en 1952 se trasladó a Madrid. Su obra se centra en la interpretación realista del paisaje extremeño y castellano. Le interesaba la naturaleza en cuanto tal, y dentro de ella los pequeños detalles. Cultivó el paisaje, el bodegón y los tipos de su tierra, con un estilo sobrio en el que predominan los ocre, grises y negros y que se aleja del academicismo en busca de la espontaneidad y de la emotividad.



Paisaje de Godofredo Ortega Muñoz.

En la presente obra, que hoy sale a la luz⁹, firmada por Ortega Muñoz (falleció en Madrid en 1982), descubrimos un Ortega Muñoz diferente a cualquiera de los paisajes extremeños y castellanos a los que nos tiene acostumbrados, un tanto áridos, mostrándonos tierras que se encuentran en su época de descanso, es decir, nos muestra la época de los barbechos, donde apreciamos paisajes solitarios y desoladores, árboles podados, <<árboles

⁹ Agradecimiento a don Carlos Marcos Plaza por su colaboración.

con muñones sin savia>> como los define Camón Aznar, tierras sin cosechas arrasadas por el sol...representadas de forma esquemática y difiriendo mucho del paisaje objeto de nuestro estudio, como anticipábamos anteriormente. No obstante, apreciamos una ligera aproximación a los paisajes de los Pirineos que realiza en los años veinte del pasado siglo. De modo, que por la similitud de las formas, el trazo de las pinceladas y las tonalidades del cuadro, podríamos ubicarlo cronológicamente en su primer periodo que abarca entre 1924 y 1935, etapa en la que realizará principalmente paisajes urbanos (perspectivas de calles, plazas), y naturales (valles, montañas, caminos...), puentes, puertos...Durante este primer período, Ortega Muñoz permanecerá fuera de España, recorriendo gran parte de Europa y Próximo Oriente. No hay que olvidar, que Ortega, es un autodidacta que comenzó dibujando en el Museo de Reproducciones de Madrid y completaría su formación como copista del Museo del Prado. Más tarde ejercitará la pintura al aire libre, obteniendo resultados como el presente paisaje, en el que se detectan influencias impresionistas, de Monet, Pissarro y Sisley¹⁰. <<...*La mirada atenta y analítica hacia la pintura de las distintas épocas y escuelas, la observación crítica y selectiva, junto a un sólido conocimiento del oficio*>>¹¹, ha hecho que en la pintura de Godofredo confluyan un sinfín de influencias que abarca desde el Duecento italiano (inspirado en pintores como Giotto o Cimabue), pasando por el Barroco español (admirando fundamentalmente a su paisano Zurbarán) y llegando a artistas contemporáneos del panorama francés, italiano y español, como Cézanne, Giorgio Morandi y Juan Gris. Sin embargo, en su obra resulta muy difícil encontrar alusiones tangibles de cualquiera de estas referencias citadas previamente. Ortega Muñoz, brilla por luz propia, ajeno a cualquier imitación fácil. A pesar de ello, en el presente paisaje, podemos denotar cierta similitud con los efectuados por el romántico alemán Caspar David Friedrich, principal representante del paisajismo romántico alemán, el cual unía al realismo de los lugares representados un sentimiento metafísico que también es palpable en el paisaje de Ortega Muñoz, en el que el protagonista es el silencio, delimita a la perfección los espacios, los colores, puesto que utilizaba el color de una forma muy atemperada, de manera que convivan la forma y el color sin cobrar uno protagonismo sobre el otro: <<...*hasta los cielos atenúan su azul con algunas claridades de delgadas blancuras*>>¹², –e incluso las emociones.

¹⁰ CASTAÑOS ALÉS, Enrique, “La singularidad de la pintura figurativa de Godofredo Ortega Muñoz”, en el Catálogo de la exposición antológica de Godofredo Ortega Muñoz en el Museo Municipal de Málaga entre el 4 de agosto y el 9 de octubre de 2005.

¹¹ CASTAÑO ALÉS, E., *Ibidem*.

¹² CAMÓN AZNAR, José, *op. cit.*

SÁN ANDRÉS DE JUAN DE ANCHETA
EN UNA COLECCIÓN PARTICULAR EXTREMEÑA.

Talla de madera policromada.

Medidas: 85 cm.

Autor: Juan de Ancheta.

Siglo XVI.

En una colección particular extremeña, encontramos esta inigualable joya del escultor guipuzcoano Juan de Ancheta, cuya actividad artística la ejerció en una extensa aérea geográfica que abarca desde su tierra natal, pasando por Valladolid, Aragón, Navarra –donde será el “*dueño de la situación en Navarra y zonas limítrofes... Libre de la competencia artística de Valladolid*”¹³, convirtiéndose en uno de los máximos exponentes del manierismo romanista, en su obra se atisba la esencia más profunda de la escultura renacentista española. Se relacionará durante su estancia en Valladolid (1565-1569) y anteriormente en Astorga (1565–1569), con artistas de la índole de Gaspar Becerra o Juan de Juni¹⁴, lo que hará poner en duda la formación florentina de Ancheta que le atribuye don Juan Agustín Ceán Bermúdez en su *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*¹⁵, teoría aceptada por varios autores. Sin embargo, lo que resulta evidente es que “*desarrolló su formación trentina del manierismo en tierras castellanas*”¹⁶, tal como señalarían tratadistas como Juseppe Martínez, el cual cita a Ancheta como discípulo de Becerra, gracias al cual adquiriría un substancial conocimiento del miguelangelismo que caracteriza su obra, a base de contemplar los dibujos de Miguel Ángel que debió traer consigo Becerra de Italia¹⁷.

El San Andrés que hoy sale a la luz, deja de manifiesto el digno y genial sucesor que Juan de Ancheta es del maestro florentino. Camón Aznar afirma: <<*la influencia de Miguel Ángel es tan absoluta que muchas de las figuras de Ancheta son réplica de las obras de su maestro*>>¹⁸. Los ecos, sobre todo del

¹³ GARCÍA GAINZA, M^a Concepción, “El escultor Juan de Ancheta en su IV Centenario (1588-1988), en Príncipe de Viana, Año 49, n^o185,1988, pp. 443-468.

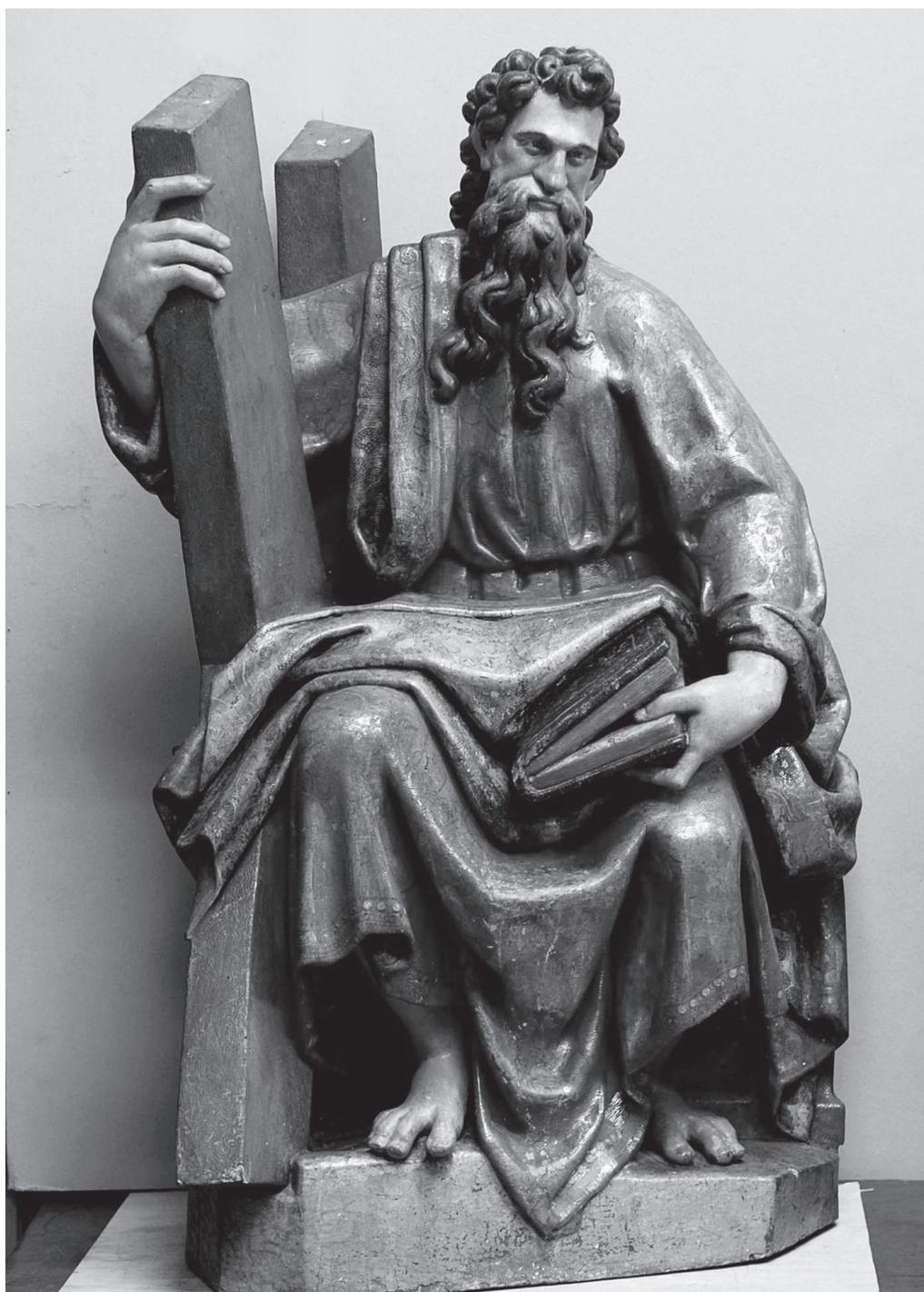
¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, T.I, p.28.

¹⁶ ANDRÉS ORDAX, Salvador, “El retablo de Anchieta en Moneo (Burgos)”, Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA, T. 43, 1977, pp.437-444.

¹⁷ GARCÍA GAINZA, M^a Concepción, “El escultor Juan de Anchieta en su IV Centenario (1588-1988), en Príncipe de Viana, Año 49, n^o185,1988, pp. 443-468.

¹⁸ CAMÓN AZNAR, José, “La significación artística de Ancheta”, en Príncipe de Viana, Año 2, n^o2, 1941, pp.8-10.



San Andrés.

Moisés, es más que evidente en la escultura que tenemos delante, Ancheta recoge el empaque grandilocuente y enardecido de Miguel Ángel, en una iconografía habitual en él, de santos apoteósicos, proselitistas, con posturas declamatorias, anunciando la salvación del hombre. Todo ello, acorde con las normas artísticas post-tridentinas. Presenta a un San Andrés viril y hercúleo, con una

soberbia majestad, evocando con orgullo su dignidad cristiana. Ancheta sabe como contrarrestar, el aspecto de dureza que irradia el santo, dotándole de un rostro idealizado, a base de amplios pómulos carnosos, una frente despejada, la mirada fija y perdida hacia el horizonte, concediéndole un gesto meditativo, enmarcada por una ensortijada cabellera que le cae sobre la frente y una tupida barba, fraccionada en dos partes, <<*estremecida de arrebatos proféticos*>>, en palabras de Camón Aznar¹⁹.

Si la monumentalidad de la figura estremece al espectador, cuanto más estremecerá al fiel. San Andrés sostiene enérgicamente la cruz en aspa (símbolo de su martirio), con su fornido brazo izquierdo, y con la mano derecha, sostiene con firmeza los Evangelios. Ancheta hace gala de un gran respeto por las proporciones clásicas del cuerpo humano, embargando la figura de una impecable serenidad clásica, sorprendiendo así, por el gran conocimiento que posee Ancheta de la estatuaria clásica. El suave plegado de los ropajes del santo, a base de curvas y contra curvas, además del abundante oro de la túnica, representa: <<*una novedad en la producción usual de Ancheta*>>²⁰. Se trata de una figura de delicadeza extrema, que pone de manifiesto una vez más, la grandiosidad del arte de Juan de Ancheta.

¹⁹ CAMÓN AZNAR, José, “La significación artística de Ancheta”, en Príncipe de Viana, Año 2, n°2, 1941, pp.8-10.

²⁰ GARCÍA GAINZA, M^a Concepción, “El escultor Juan de Anchieta en su IV Centenario (1588-1988), en Príncipe de Viana, Año 49, n°185,1988, pp. 443-468.