

El Tríptico de Pobes en el contexto de la pintura flamenca en Álava¹

RAQUEL SAENZ PASCUAL
Profesora Asociada de Historia del Arte

INTRODUCCION

Cuando hablamos del tríptico de Pobes (Museo Diocesano de Arte Sacro, Vitoria en adelante MDAS) debemos entenderlo dentro de un grupo de obras de procedencia flamenca que destaca por lo cuantitativo pero también por su calidad y belleza, sin que se trate de ejemplos de primera fila dentro de la producción flamenca.

En Alava llegamos a contabilizar, como mínimo, un tríptico de la Pasión del S. XV procedente de Salinas de Añana, nueve trípticos del S. XVI de los cuales dos desaparecieron por venta posiblemente, y otras nueve tablas de diferentes dimensiones y procedencias, algunas llegadas en fechas recientes a la provincia. Es sin duda un conjunto importante cuantitativamente teniendo presente que hablamos de un territorio no muy extenso, de alrededor de 3.034,6 Km².

Brevemente podemos decir que la mayoría de las pinturas conservadas o que conocemos estuvieron presentes en Alava son del S. XVI y proceden del foco de Amberes. También se conservan ejemplos interesantes de Brujas y Bruselas. Dentro del foco de Amberes la mayoría están relacionados de manera más o menos directa con el taller Dornicke-Coecke

¹ Quisiera expresar mi agradecimiento a la Dra. D^a Elisa Bermejo por sus observaciones sobre estas pinturas. También al antiguo Museo de Bellas Artes de Alava, al Museo de Arte Sacro de la Diócesis de Vitoria y al Archivo del Territorio Histórico de Alava por las facilidades ofrecidas para el estudio del tríptico. A la Excm. Diputación Foral de Alava y a la Sociedad de Estudios Vascos por su ayuda económica en la investigación de Pintura Flamenca conservada en la C.A.V.

van Aelst y sus seguidores. Son tablas o trípticos de dimensiones más bien reducidas y, por tanto, piezas de fácil transporte y especialmente indicadas para espacios reducidos. La producción flamenca no se reduce a estas dimensiones, buenos ejemplos de ello los podemos encontrar, sin ir muy lejos, en la provincia de Guipúzcoa: el tríptico de Aizarna o los conservados en Zumaya².

La temática de la pintura religiosa flamenca del momento recoge tanto escenas del Antiguo como del Nuevo Testamento. En las obras llegadas a Alava, en cambio, vemos un predominio de dos ciclos del Nuevo Testamento: Infancia de Cristo y Pasión. Destacan sin duda las pinturas de la Sagrada Familia y muy especialmente de la Epifanía. En el ciclo de la Pasión las más numerosas son las escenas del Descendimiento y Resurrección, temas muy convenientes no sólo para la oración y meditación sino también para contextos funerarios. La única imagen del Calvario que se conserva procede del foco de Brujas pero está vinculada a la presencia de un cadáver que hace referencia al donante, es la tabla de la Crucifixión con yacente procedente de Ajurias (Vizcaya). No es habitual encontrar un tríptico con figuras de santos sin la presencia de la Virgen o Jesús, como ocurre en la obra en la que centramos este artículo, que muestra a San Pedro, Santiago, San Pablo y en el reverso a San Andrés y San Juan Bautista.

La razón de la presencia de tan numerosas obras flamencas, no sólo en Alava sino en la parte norte peninsular, es el comercio tan activo que se da entre la Corona de Castilla y Flandes en los siglos XV y XVI entre otros factores también muy importantes, como, por ejemplo, las relaciones políticas, la religiosidad del momento, el gusto artístico o la propia calidad de las obras flamencas que las hacía especialmente apreciadas. La posesión de una de estas obras, bien fuese pintura, escultura, tapiz o

² PEREZ MINGUEZ, F.: "Los trípticos de Zumaya. Notas de un peregrino", en *Boletín de la Real Sociedad Española de Excursiones*, XXX, (1922), pp. 121-131; ALLENDE SALAZAR: "El Arte Flamenco en el País Vasco", en *Revista Internacional de Estudios Vascos* (1931), pp. 223-224; ARRAZOLA, M.A.: *El Renacimiento en Guipúzcoa*, San Sebastián, 1967, vol. II; FERNANDEZ PARDO, Francisco (Coord): *Las Tablas Flamencas en la Ruta Jacobea*, San Sebastián, 1999; ECHEVERRIA GONZI, Pedro Luis (Coord): *Erretaulak. Retablos. Euskadi*. Vitoria-Gasteiz, Gobierno Vasco, 2001, vol. II pp. 535-540 y 547-552.

cualquier objeto suntuario de esta procedencia era un signo de prestigio y de la destacada condición socioeconómica del propietario.

Pero aparte de esta manifestación socioeconómica, no cabe duda que el factor religioso fue fundamental a la hora de importar estas obras. Era innegable su valor decorativo en un ámbito sagrado, pero además, por su temática religiosa estas obras servían para la oración personal y la meditación en un momento de cambios en la religiosidad por toda Europa. En Alava se disponían en los oratorios de casas particulares, y también nos los encontramos en el interior de los templos, sobre todo ornando las capillas privadas de carácter funerario. Es difícil saber qué ocurrió en el caso de Pobes, si fue un particular el que hizo la adquisición o bien fue la propia parroquia. El hecho de haber sido reaprovechado en época barroca nos eliminó posibles pistas a este respecto y la documentación no aclara nada. Pero podemos recurrir a otros ejemplos conservados para ilustrar este aspecto. Un caso llamativo es la pintura sobre tabla del Descendimiento o Llanto sobre Cristo Muerto, copia del S. XVI de un original de Hugo van der Goes del S. XV. Se adquirió para la capilla funeraria de D. Diego Martínez de Salvatierra y su esposa D^a Antonia Martínez de Adurza en la parroquia de San Pedro de Vitoria. La obra era flamenca y de notable calidad pero se le añadieron complementos escultóricos locales, del taller de los Ayala, que rodearon la pintura. Estos elementos eran las dos figuras orantes de los comitentes, una bella Resurrección en altorrelieve y una cartela con inscripción conmemorativa. El tema de la pintura, de los complementos escultóricos y la finalidad no dejan lugar a dudas.

No vamos a extendernos más en estos aspectos introductorios u otros de tipo productivo, comercial, estilístico, iconográfico que se pueden generalizar a buena parte de Europa consumidora de obra flamenca. Preferimos centrarnos en la estima que se tenía en Alava a este tipo de obras a través de la historia, especialmente la más reciente, algo que también se puede generalizar a otras zonas. Nos centraremos en ejemplos concretos de Alava. Posteriormente comentaremos la obra que motiva este estudio y que ha llegado a nosotros gracias a ese valor que siempre tuvieron estas pinturas, al margen de las modas y los tiempos.

VALORACION DE LA PINTURA FLAMENCA EN EL TERRITORIO DE ALAVA

Para conocer la estima que se tenía del arte flamenco y la pintura en particular podemos recurrir a varias fuentes. En la etapa renacentista y barroca, la documentación notarial y parroquial proporciona abundantes pistas siempre que exista este tipo de obras artísticas. También encontraremos informaciones a posteriori como en los inventarios de bienes de las parroquias. Además contamos con los relatos y guías de viajeros de los siglos XIX y XX que nos hablan de las pinturas conservadas en las casas particulares o en las iglesias. Asimismo disponemos de una fuente que va reflejando el cambio de mentalidad de la sociedad, son los catálogos de las exposiciones celebradas a lo largo del S. XX. Por último poseemos un testimonio muy útil: la fotografía. No pretendemos extendernos en este apartado que no es el objetivo del artículo sino esbozar unas líneas generales, ya que forma parte de un estudio más amplio que esperamos vea pronto la luz.

En Salinas de Añana se conserva una tabla magnífica de la Anunciación, del S. XVI, atribuida por la Dra. Elisa Bermejo al foco de Bruselas. Reflejo de su estima es que se encontraba en el altar lateral dedicado a la Inmaculada, era el centro del mismo a diferencia de lo que vamos a ver en Pobes. Ya es algo revelador. En un inventario de 1922 que se conserva entre la documentación parroquial se dice concretamente de ella: "Altar Inmaculada. Con tablita pintada que representa la *Anunciación de N^a S^a* de mérito artístico, ofrecieron por ella 2.000 pesetas"³. En una fecha tan temprana del S. XX es evidente el interés que debió despertar en el coleccionista una obra, que, por otra parte, ha tenido escasa divulgación hasta hace poco tiempo.

En el mismo inventario encontramos la referencia al tríptico de la Pasión del S. XV del Maestro de la Leyenda de Santa Godeliva: "Sacristía Nueva: hay en ella un tríptico flamenco pintado en tabla del S. XIV con escenas de la Pasión, Crucifixión, Cruz a Cuestas y Descendimiento. Ce-

³ Archivo Diocesano de Vitoria (en adelante ADV), *Salinas de Añana*, nº 13, *Santa María de Villacones* (1654-1692), el inventario son hojas sueltas incluidas en esta carpeta.

rrado se ven los Apóstoles San Pedro y San Pablo. *Es de mucho mérito. El año 1919 me ofrecieron por él 25.000 pesetas [...]*" comparándolo con la pintura anterior es una suma realmente importante. También observamos el desconocimiento en aquel momento del estilo de las pinturas, en todo caso les resultaba evidente su destacada categoría. En cambio al referirse a la predela que se encontraba bajo el tríptico, de escuela local y fechada en el S. XVII, tras mencionar sus escenas valora: "No tiene mérito" Todo parece indicar que el inventario lo realiza el propio párroco. No son tan detallados los inventarios de 1913 y el anterior de 1897. Se limitan a mencionar las pinturas, individualizándolas respecto al conjunto. Mucho antes, en 1791 cuando se realiza el inventario de bienes muebles y raíces de la parroquia se habla de un cuadro de la Anunciación de Nuestra Señora con marco dorado. No aparece claro el contexto ya que lo menciona a continuación de unos cuadros del S. XVIII comprados para la sacristía de la parroquia. Podemos pensar que en aquel momento pudiera haber estado independiente de los retablos, pero todo hace suponer que es la tabla de Bruselas⁴. Conforme retrocedemos en el tiempo las informaciones se hacen más difusas.

Menos valorado estuvo el tríptico de la Sagrada Familia procedente de la parroquia de Heredia. El inventario de 1760 habla de "Ytt. Otro de tabla y *pintura fina* con las efigies de N^a S^a, el Niño, San Joseph y un angel encima, con sus dos puertas y en ellas por la parte interior dos efigies de buena calidad, todos los cuales se hallan en dha sacristia"⁵. En 1910 el párroco informó al Sr. Obispo que le habían ofrecido por él 250 pts. y pedía permiso para venderlo, lo que rápidamente le fue denegado. De este mismo tríptico tenemos noticias en 1923 de que el párroco lo tenía en la casa cural y pide permiso para dejarlo en la iglesia y evitar así los robos. El arcipreste de Salvatierra le responde aconsejándole que lo

⁴ ADV, Salinas de Añana, nº 15, *Santa María de Villacones, Libro de Fábrica* (11734-1791), fol. 302 v.

⁵ ADV., Heredia, nº 7, *Libro de Fábrica* (1679-1813), Inventario de 8 Marzo 1760. La valoración de las pinturas de las alas es optimista cuando menos.

deposite en el Museo Diocesano⁶. Finalmente queda en depósito en 1942. En 1984 lo adquiere el Museo de Bellas Artes de Alava.

Otra posible fuente parroquial de información, bastante limitada hasta el momento, son las Cuentas del templo. Es limitada porque a veces sólo cita una venta de una pintura o un cuadro sin especificar nada más. Lo vemos en la parroquia de Villamaderne que en el año 1903 ingresó 625 pesetas por la venta de un cuadro con licencia del provisor, sin que se nos informe de qué temática mostraba ni muchísimo menos estilo y cronología. Más sustanciosa es una información ligeramente posterior, de 1908, en que la parroquia debe pagar 35 pts. al carretero por "llevar cuatro trípticos de la parroquia al Palacio del Señor Obispo" (Cadena y Eleta)⁷. En 1913 se pagan 31,25 pts por la licencia de la Nunciatura para poder vender los trípticos de la parroquia, pues hasta ese momento se encontraban en el Palacio del Obispo en calidad de depósito⁸. No se nos dice la cuantía de la venta, pero la transacción en sí misma es importante puesto que van a ser estos cuatro trípticos la base de la futura sección de pintura flamenca cuando se constituya el Museo Diocesano, que durante muchos años estuvo integrado como depósito en el Museo de Bellas Artes de Alava (desde el acuerdo de 1942).

Las exposiciones celebradas en Alava o en la que han estado presentes estas pinturas suponen un número significativo. Entre las más llamativas podemos citar la "Exposición de Cuadros, Grabados y Christmas del Ciclo de la Navidad", de 1949, interesante por la fecha y el número de obras recogidas de colecciones particulares y del Museo, la de "Arte Flamenco en las Colecciones Españolas" celebrada en Brujas y en Madrid (octubre-di-

⁶ ADV., Heredia, nº 26, Papeles Varios. En un inventario de 1918 aparece mencionado el tríptico de la Sagrada Familia en la sacristía de la iglesia. Es curioso que en el mismo inventario se señala entre los objetos de madera "un tríptico de mérito artístico" del que se dice en una nota adjunta "quedó depositado en este Palacio Episcopal el 9 de octubre de 1919", desconocemos que tríptico es éste.

⁷ ADV, Villamaderne, nº 8, *Libro de Fábrica (1860-1970)*, fol. 65 v. y 75-76. Por esta operación se pagan además 15 pts. de los gastos de viaje para vigilarlos por mandato del Obispo, 3,50 pts pagadas al carpintero por "sacar los trípticos del altar mayor" y 2,50 pts por el embalaje de los mismos.

⁸ *Ibidem*, fol. 85 v y 86 r.

ciembre) 1958⁹ por su repercusión internacional, "Vitoria y la Epoca de Adriano VI", 16 Febrero-9 Marzo 1960, Vitoria¹⁰, la "Exposición del Centenario de la Diócesis", 3 Agosto-10 Septiembre 1962, Sala Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, incluso algunas de estas obras fueron a la exposición "Splendeurs d'Espagne et les Villes Belges, 1500-1700", Europalia 85 España", Palais des Beaux-Arts, Bruselas 25 Sept a 22 de Diciembre de 1985¹¹ y otras quizás no tan conocidas como la *Exposición Mariana*, Sala de la Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, mayo de 1953¹² o la de "La Navidad en el Arte Alavés", Sala San Prudencio, Vitoria 1985, 21 Diciembre-19 Enero. La más recientes son la itinerante "Las Tablas Flamenca en la Ruta Jacobea", 1999¹³ y la celebrada en Madrid titulada "Museos de Alava. Un patrimonio Desconocido", Sala de Exposiciones de la Fundación Santander Central Hispano, Diciembre 2000-Febrero 2001, en la que se expusieron el conjunto del Descendimiento de San Pedro de Vitoria y la tabla de la Adoración de los Reyes Magos (depósito del Museo del Prado en el Museo de Bellas Artes de Alava)¹⁴

Los criterios y relevancia de estas exposiciones son muy diferentes entre sí. Destacaríamos las realizadas en Vitoria en los años cuarenta y cin-

⁹ PAUWELS, H., Y OTROS: *Arte Flamenco en las Colecciones Españolas*, Catálogo de la Exposición, Madrid, 1958. En esta exposición participaron el Calvario de Ajurias, el Tríptico de la Adoración de los Magos, Nacimiento y Presentación atribuido a Van Dornicke y el Tríptico del Descendimiento, Camino al Calvario y Resurrección.

¹⁰ PORTILLA VITORIA, Mícalea Josefa y OTROS: "Catálogo de la Exposición Vitoria y la Epoca de Adriano VI", en *Boletín de la Institución Sancho el Sabio*, IV, 1-2 (1960). Entre otros participaron el Tríptico Salazar, el Calvario de Ajurias, el Descendimiento procedente de la iglesia de San Pedro de Vitoria, el Tríptico de la Adoración procedente de Villamaderne, o el Tríptico del Descendimiento, Camino al Calvario y Resurrección, por ejemplo. Fue una amplia exposición, muy destacable.

¹¹ DUVOSQUEL J.-M. y VANDEVIVERE, I. (Dir.): *Splendeurs d'Espagne et les Villes Belges 1500-1700*, Bruselas, Crédit Communal, 1985. Se llevó para la ocasión, por ejemplo, la Tabla del Descendimiento de la iglesia de San Pedro de Vitoria.

¹² Podemos observar fotografías de la misma en ATHA, Fondo Schommer Koch, sig. 315.

¹³ FERNANDEZ PARDO, Francisco (Coord): *Las Tablas Flamenca en la Ruta Jacobea*, San Sebastián, Diócesis de Calahorra y Lalazada-Logroño, 1999.

¹⁴ GONZALEZ DE ASPURU, S. y LOPEZ MERAS, R. (Coord): *Museos de Alava. Un patrimonio Desconocido*, Madrid, Fundación Santander Central Hispano, Madrid, 2000.

cuenta por resultar particularmente especiales. Se conservan fotografías de las mismas en los fondos de López de Guereñu y Schommer Koch. En ellas se aprecia como las obras se disponen demasiado juntas para poder apreciarlas de manera individualizada. Tuvieron que suponer un destacado esfuerzo en aquel momento (no entramos a valorar los comentarios aparecidos en la prensa sobre ellas), y reflejan el enorme interés que despertaban estas piezas en la primera mitad del S. XX, y el gran número que se conservaba en colecciones particulares, muchas de éstas han desaparecido y desconocemos el destino de sus pinturas, sólo contamos con referencias fotográficas¹⁵.

Pasemos ahora a analizar la obra que centra este estudio.

EL TRIPTICO DE POBES

Esta obra se conoce como Tríptico de San Pedro, San Pablo y Santiago, sin embargo, dada su procedencia y por abreviar la denominamos "Tríptico de Pobes" (óleo sobre tabla, tabla central 85 x 63,5 cm., laterales 85 x 27 cm. sin marco. Propiedad de la Parroquia de Pobes (Ribera Alta, Alava), depósito en MDAS, Vitoria-Gasteiz).

Es una pieza de interés por cuanto ella misma nos ofrece su cronología, al aparecer en la decoración la fecha "1543". Debemos tener en cuenta que, hasta el momento, no hemos podido localizar documentación sobre el origen de esta pieza. También es destacable el hecho de aparecer su reverso con pintura figurativa. Es habitual entre los trípticos flamencos, sin embargo, de los conservados en Alava es el único que conocemos hasta el momento que aparezca con pinturas en grisalla.

¹⁵ Estas fotografías muestran vistas generales de la exposición pero también de obras concretas, en este sentido destacaríamos, por ejemplo, la Virgen de las Frutas (25,3x 17,4 cm), que era propiedad de las Señoritas Salazar (como otro de los trípticos del Museo), estuvo tanto en la *Exposición de Navidad* de 1949 como la Mariana de 1953 y la de *Vitoria y la Epoca de Adriano VI* de 1960. (ATHA, Fondo Schommer Koch, sign. 315 (29 A) y Fondo López de Guereñu sign. 6015). Una obra bellísima que, como hipótesis, podríamos plantear como del foco de Brujas del S. XVI, en todo caso, una obra flamenca con clara influencia italianizante, como se observa por la suavidad de los contornos de las figuras y la ornamentación del trono. Es un ejemplo de los varios que se podrían citar.

Es una obra poco conocida a diferencia de otros trípticos de la colección del Museo de Arte Sacro de la Diócesis de Vitoria. Quizás pueda explicarse por la tardía incorporación de la obra a la colección del Museo de Bellas Artes de Alava, su localización anterior junto a los demás trípticos. Por tanto, es escasa la bibliografía que se refiere a él, básicamente se cita o se ofrecen sus medidas¹⁶. Tampoco es muy habitual su presencia en las exposiciones a diferencia de otros del conjunto¹⁷.

En el anverso de este tríptico encontramos en la tabla central la figura sedente de San Pedro y en las laterales a Santiago Apóstol y San Pablo. En el reverso apreciamos en la tabla de nuestra izquierda a San Juan Bautista y en la de nuestra derecha a San Andrés.

En la tabla central, observamos como el Apóstol aparece sentado en un rico trono arquitectónico coronado por una amplia venera y flanqueado en sus laterales por sendas columnas marmóreas con altas basas y cartelas. En la de nuestra izquierda se puede leer "ANNO DNI" (Año del Señor) y en la de la derecha la fecha. La decoración del trono es muy destacada, tanto en los capiteles como en las basas, pero también en otro elemento que contribuye a la riqueza de la pintura y a exaltar la figura del santo, nos referimos al pedestal donde apoya sus pies. Es un elemento escultórico que en los laterales está formado por cabeza y patas delanteras de un animal fantástico, un híbrido entre carnero y león. En el centro aparece un medallón con una cabeza esculpida. El conjunto se completa por una arquería ciega decorativa en el respaldo del trono.

Se sitúa en un paisaje profundo, de formas suaves muy característico de la pintura flamenca del S. XVI. El paisaje va a resultar un elemento

¹⁶ LOPEZ DE GUEREÑU GALARRAGA, Gerardo: *Alava. Solar de Arte y de Fe*, Vitoria, Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1962, p. 50. BEGOÑA, Ana de, BERIAIN, María Jesús, MARTINEZ DE SALINAS, Felicitas: *Museo de Bellas Artes de Alava*, Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Alava, 1982, p. 259. ECHEVERRIA GOÑI, Pedro: "Las Artes en el Renacimiento", en *Alava en sus Manos*, IV, (Vitoria-Gasteiz, 1983), p. 133. ANDRES ORDAX, Salvador: "Arte", en *País Vasco*, (Madrid, Noguer, 1987), p. 248.

¹⁷ De este tríptico sólo se conoce su presencia en una brevísima exposición de carácter local sobre arte religioso en la Casa Verde del Ayuntamiento de Ribera Alta, al que pertenece la población de Pobes, el 17 de Mayo de 1992.

unificador de las tres tablas del anverso del tríptico, ya que es similar en ellas. Ciertamente es más amplio en las laterales ya que sirve de fondo a escenas secundarias. En la central el tratamiento del trono es tan monumental que ocupa la mayor parte del espacio de la misma. Además, en la parte delantera del trono se ha dispuesto baldosa, lo que limita aún más el espacio paisajístico.

Pero la protagonista es sin duda la figura del santo apóstol. La posición del cuerpo es frontal al espectador, pero esa posible rigidez se rompe con su cabeza, que gira ligeramente hacia nuestra izquierda. Su indumentaria es sencilla, túnica verde y manto blanco. El tratamiento de la luz sobre los tejidos es de una gran calidad y belleza, logrando efectos matéricos muy notables. Iconográficamente no podían faltar las llaves, una sostiene en su mano izquierda. Su aspecto es también inequívoco, se ha representado de la manera tradicional, como anciano robusto de cabellos canos, sin ocultar su avanzada calvicie, y barba más bien corta.

La iconografía de San Pablo varía algo ya que no se le ha representado como un anciano de barba blanca, sino como un hombre maduro, fuerte, sólo con entradas en el cabello en lugar de su marcada calvicie. Sin embargo, es fácil de reconocer por la larga espada que porta, alusión a su martirio. Entre las manos lleva un libro cerrado, atributo también habitual entre los Apóstoles. Aparece de pie, con manto oscuro y túnica de intenso color rojo. En el paisaje que sirve de fondo, un paisaje humanizado como vemos por los viajeros de los caminos y las edificaciones, encontramos la escena de su martirio. Apreciamos un círculo de personas en una gran explanada rodeada de árboles. En el centro del mismo se sitúan dos figuras, el santo y su verdugo. San Pablo era ciudadano romano y no podía ser crucificado.

Santiago Apóstol aparece de modo similar, de pie, sosteniendo el bastón de peregrino. Sus vestiduras son más claras, con túnica marrón y manto rojo. Es muy interesante el paisaje de fondo, donde volvemos a encontrar ese círculo de personas presenciando el martirio, también decapitación. La escena miniaturística se sitúa junto al mar, en la orilla contraria a una ciudad amurallada en una bahía. Es un paisaje suave que alterna los prados con zonas de bosquecillo y en el que, además del mar

-con sus navíos en el agua- el elemento geográfico más destacado que aparece es una formación rocosa a espaldas de la ciudad, dominándola.

En el reverso de las alas del tríptico los santos se sitúan en un interior arquitectónico un tanto indefinido. Es un espacio con cubierta de madera a dos aguas y en el muro del fondo con un óculo. Comparten el mismo espacio, por lo que las líneas arquitectónicas se continúan en las dos tablas. El reverso de la tabla central en la actualidad aparece sin cubrir y con una destacada intervención.

Las figuras de los santos del reverso, como los del anverso, muestran un cabello corto y con abundante rizo. Las barbas se han tratado de manera que no son largas pero en las grisallas se muestran abundantes. San Juan Bautista aparece señalando el *Agnus Dei* con estandarte, a sus pies. Lleva la tradicional vestimenta de túnica corta de piel y manto sobre ella. La figura de San Andrés se ha representado como si fuese un militar, con las piernas cubiertas por piezas rígidas, aunque descalzo. Su postura es firme, recia, arrogante incluso, entrelazándose la figura con la cruz aspada, instrumento de su martirio. Es la figura que más se separa del tipo físico encontrado en el tríptico, en cambio, la del Bautista evidencia la misma mano y rasgos que las del anverso. La calidad en el reverso disminuye, se evidencia una fuerte participación del taller.

Por lo dicho hasta el momento del tríptico de Pobes, ya podemos hacernos una idea de que estamos ante una obra con unos rasgos estilísticos muy específicos y característicos. Tuvo que destacar en el entorno donde se situaba, una pequeña población en una zona artísticamente periférica como era Alava en aquel momento, a pesar de que en el contexto de la producción flamenca no fuese una obra de especial relevancia.

El estilo del tríptico, que ya hemos ido avanzando, nos permiten situarlo en la escuela de Amberes. Es más avanzado en el tiempo que los otros trípticos que le acompañan en su actual emplazamiento. Su calidad es más que notable como se refleja, por ejemplo, a través de esos juegos de luces y sombras de los plegados, abundantes y bien realizados así como las calidades de las telas. El color es fundamental en esta pintura para crear contrastes y atraer la atención del espectador.

A diferencia de sus compañeros de Museo destacaríamos en él la escasez de figuras y su aspecto de monumentalidad. Las figuras son los protagonistas indiscutibles de la obra, tanto en el anverso como en el reverso. Esos grupos de representación del martirio, en parte por el diminuto tamaño que presentan y su situación en la composición, no rompen este aspecto.

La cercanía a la pintura y al arte italiano es evidente como se refleja en la ornamentación del trono de San Pedro. Pero a pesar de ello las posturas de las figuras, un tanto rebuscadas, hacen que todavía estemos cerca de esta pintura de los Manieristas de Amberes, tan exquisita. Las piernas aparentemente cruzadas, la languidez de los brazos, cierta teatralidad en las poses nos llevan a pensar en esas figuras del entorno de 1520. Sin embargo es más avanzado cronológicamente. Llama la atención el canon un tanto corto de las figuras, no tan estilizadas como otros maestros acostumbraban a hacerlas. Se aprecia el enorme interés por la perspectiva, pero de carácter bastante flamenco aún.

Pero dentro de Amberes, con unas características comunes de rico colorido, belleza de las figuras, minuciosidad y preciosismo de los detalles decorativos, son bastantes los talleres que trabajan en aquellos momentos, algunos de ellos con una continuidad en el tiempo muy destacable. ¿A cual de ellos puede pertenecer?

Hemos buscado obras pictóricas más o menos contemporáneas con las que poder establecer un vínculo estilístico. La más cercana, de una manera incluso llamativa, es una magnífica pintura dedicada a Nuestra Señora del Amparo que se conserva en el Museo de Arte Sacro de Funchal, Madeira (Portugal)¹⁸. En función de ella plantearemos una hipótesis de filiación estilística.

¹⁸ Sobre esta pintura puede consultarse ALMEIDA CAYOLA ZAGALLO, M.C. de: *A Pintura dos Séculos XV e XVI da Ilha da Madeira*, Lisboa, 1943, pp. 58-59; COUTO, Joao: *Os Paninéis Flamengos da Ilha da Madeira*, Funchal, 1955; EVERAERT, J., y STOLS, E. (dir): *Flandres e Portugal. Na Confluência de duas Culturas*, Amberes, Inapa, 1991, pp. 112-113; LIZARDO, Joao: "A pintura de N^a S^a do Amparo do Museu de Arte Sacra do Funchal. Uma proposta de identificação do seu autor", en *Islenha*, XVII (Dic. 1995), pp. 108-112; BAPTISTA PEREIRA, Fernando Antonio, CLODE, Luiza: *Museu de Arte Sacra do Funchal. Arte Flamenga*, Lisboa, Edicarte, 1997, pp. 93-97, entre otros textos.

La pintura es una sola tabla pero está estructurada en tres partes de modo que recuerdan al tríptico de Pobes en su organización. Sin embargo hay una gran diferencia de medidas, la obra de Funchal mide 244 x 221 cm.

La presencia de pintura y escultura flamenca en Madeira no es extraordinaria. La isla comenzó a poblarse en 1425 por los portugueses. Era una tierra fértil y productiva y ya en el propio S. XV comienza con éxito el cultivo de la caña de azúcar, fuente de gran riqueza para la isla gracias a su exportación. Se establecen vínculos comerciales con Flandes. Existía una buena relación entre Portugal y Flandes en aquellos momentos con la consecuencia de una abundante presencia de pintura flamenca de los S. XV y XVI –también su influencia– en el Portugal peninsular. Flandes se convirtió en uno de los principales destinos del azúcar de caña madeirense, llegaba directamente desde la propia isla tanto a Brujas como a Amberes, aunque será el segundo el que irá ganando en importancia. No es de extrañar con estos vínculos la presencia de obras flamencas, bien encargadas bien simplemente adquiridas de los talleres por intermediación de mercaderes. Es una situación en el fondo similar a la que hemos comentado de llegada de obra flamenca a España.

La pintura de Funchal muestra en el centro a la Virgen con el Niño, entronizada, con dos angelitos coronándola en la parte superior y otros dos en la inferior señalándola. La flanquean las figuras de Santiago y San Andrés con sus atributos.

El trono de la Virgen es de una gran riqueza decorativa, mayor aún que el de San Pedro de Pobes, más fantástico en sus motivos y también formado por un nicho coronado por venera. En las dos columnas que lo flanquean aparecen sendas cartelas con la cronología de la pintura: "1543". En la parte superior seres híbridos se disponen tocando trompetas.

Las figuras de los santos que la acompañan se recortan sobre un paisaje de gran profundidad, estrecho por adaptarse al marco, y que en sendos claros nos muestra escenas secundarias: los martirios de ambos santos presenciados por los espectadores dispuestos en círculo entorno a ellos. Similar a lo que vemos en Pobes.

La pintura es en sí bastante irregular, frente a la belleza del rostro de la Virgen o la delicadeza de la decoración del trono o las calidades máticas tan exquisitas, encontramos, por ejemplo, que algunas figuras de los ángeles no son especialmente destacadas.

Deteniéndonos en detalles estilísticos observamos que entre ambas pinturas hay rasgos que claramente vinculan la obra de Pobes a la de Funchal: el tratamiento de los paños, sus brillos, lo que se aprecia básicamente en los mantos de los dos apóstoles que recuerdan a rasos y terciopelos y además llevan a pensar que partieron de un mismo modelo; gestos y posturas de los apóstoles son exactamente los mismos en ambas pinturas¹⁹; el trono muestra elementos también originarios de un mismo modelo²⁰.

Las diferencias entre ambas pinturas se aprecian en los rasgos de los apóstoles. Son bastante duros y marcados en ambas pinturas frente a la suavidad y dulzura italianizante de la Virgen de Funchal, pero en Pobes encontramos que las cabezas son más redondeadas que en Madeira. Los rasgos del rostro son quizás de carácter más afilado en el tríptico conservado en Alava, aunque el tratamiento del cabello y las barbas sea parecido. El paisaje es más agreste en Funchal, pero con similitudes. Lo mismo podemos decir de la vegetación aunque destacaríamos la presencia de unos árboles estilizados de posible influencia italiana que no aparecen en

¹⁹ Desde la manera de disponer los pies, hasta la inclinación de la cabeza pasando por la posición de las manos. Las variantes son mínimas, como en el caso de Santiago, que en Pobes no lleva el sombrero de peregrino ni el libro con los que aparece en Funchal, sin embargo, el gesto de la mano derecha es el mismo, salvo por uno de los dedos estirados. El modo de sostener el bastón con la correa del zurrón es idéntico igualmente. En el caso de San Pablo de Pobes la espada sustituye a la cruz aspada, pero el modo de sostener los instrumentos y libro es igual, incluso los pliegues de la túnica roja.

²⁰ Destacamos, por ejemplo, la presencia de las esfinges en la basa de la columna que es similar en ambas obras, y la de mascarones, aunque situados en diferentes lugares. Quizás el elemento más llamativo es el reposapiés del trono, una forma inspirada en los elementos clasicistas de obras de los años 30 que muestra en los extremos cabezas híbridas de vegetal con carnero y caballo y garras en la base y en el centro un medallón (BAPTISTA PEREIRA, Fernando Antonio, CLODE, Luiza: *op. cit.*, p. 94). En Pobes lo ocupa un rostro redondeado mientras que en Funchal lo hace un busto de perfil. Ni que decir tiene que las cartelas con borla y con las fechas, con la misma distribución de la inscripción, son un elemento más que abunda en este aspecto.

Pobes, donde los arbustos compactos son los que predominan. Los paisajes costeros que se reflejan en ambas obras son de gran belleza y detallismo y se ha querido ponerlos en relación con la vida de los santos martirizados²¹.

Es evidente, por tanto, que nos hallamos ante obras con un grado notable de familiaridad aunque menos monumentales las figuras en el caso de Pobes y de menor calidad. Por eso es importante conocer la filiación estilística de la pintura de Funchal para comprender la de Pobes.

En este sentido son dos las grandes hipótesis que se han lanzado sobre la pintura madeirense. Una de ellas, la de Lizardo, nos habla de una posible relación con el taller de Ambrosius Benson, autor lombardo asentado en el foco de Brujas²². Esta teoría no es compartida por todos, en el Catálogo del Museo donde se conserva siguen la línea sugerida en los años 30 por Luís Reis Santos que la relacionaba con el taller de Jan Gossart, Mabuse. En aquella época no se podía leer la fecha de la cartela. Evidentemente datada en 1543 se trata de una pintura finalizada tras la muerte de Jan Gossart. Sin embargo, siguiendo la hipótesis de Reis Santos y teniendo en cuenta esta fecha, se considera que por los rasgos estilísticos es posible que la pudiese comenzar Mabuse, en especial en lo referente a la Virgen, de influencia italiana, siendo sus colaboradores o seguidores los que la completasen tras su fallecimiento, logrando concordar bien estilo y cronología de la inscripción²³.

Para la identidad de estos seguidores se barajan dos posibles nombres muy interesantes, por una parte Peter, el hijo de Gossart (doc. 1533-1557) o también Paulus Aelst, hijo de Pieter Coeck van Aelst, figura ésta la paterna con la que se relacionan varios de los trípticos del Museo de

²¹ BAPTISTA PEREIRA, Fernando Antonio, CLODE, Luiza: *op. cit.*, p. 96.

²² LIZARDO, J., *op. cit.*, p. 110. Compara la Virgen de Funchal con la imagen de la Magdalena de Ambrosius Benson conservada en el Museo Groeninge (Brujas), entre otras pinturas de influencia italianizante del foco brujaense.

²³ BAPTISTA PEREIRA, Fernando Antonio, CLODE, Luiza, *op. cit.*, p. 94.

Arte Sacro de Vitoria de manera más o menos directa. Paulus se especializó en la copia de composiciones de Gossart.²⁴

La pintura de Pobes también se ha querido comparar con una bella tabla conservada en el Museo del Prado conocida como la Virgen de Lovaina, que en un principio se atribuía a Gossart aunque a partir de Friedlander se considera obra de Van Orley. La explicación se encuentra en la gran venera que cubre el trono de la Virgen. En todo caso insistimos en la intensa relación de la pintura alavesa con la madeirense.

Es evidente que el tríptico de Pobes no es obra de Mabuse y no sólo por la cronología. Estilísticamente no tiene parangón con la obra de este autor, es una obra menor en este sentido, aunque es cierto que algunos de sus detalles en esencia recuerdan algo a los de Mabuse²⁵, por ejemplo las figuras compactas, fuertes, de cánones poco estilizados, cabellos rizados algunos detalles del plegado o el gusto por lo circular. Por todo ello es lógico pensar en seguidores de Gossart que van modificando el estilo original.

Una vez establecida esta posible vinculación pasemos a contemplar la valoración que ha podido tener este tríptico en el contexto de Alava así como su historia, que es particularmente interesante, por su localización durante casi tres siglos.

Ya en el S. XVI este tríptico debía ser un objeto especialmente precioso y por tanto querido. No es de extrañar que se quisiese conservar de modo especial y se tuviese en cuenta su riqueza como elemento decorativo, por ello en época barroca va a ser reaprovechado y dispuesto en sendos retablos laterales de la parroquia de Pobes. Así se dio a conocer esta obra por primera vez: dos fragmentos separados. En el remate de uno de los retablos laterales de la parroquia de la Asunción de Pobes aparecía la tabla central con San Pedro. En el otro las tablas de San Pablo y Santiago juntas. No podían apreciarse las grisallas del Bautista y San Andrés.

²⁴ BAPTISTA PEREIRA, Fernando Antonio, CLODE, Luiza: *op. cit.*, p. 97.

²⁵ FRIEDLANDER, Max J.: *Early Netherlandish Painting*, vol. VIII, Leyden Brussels, 1972, pp. 44-47.

Resulta fundamental la ayuda de las fotografías de Gerardo López de Guereñu Galarraga para esclarecer su disposición y comprender que se trataba del mismo tríptico pero dividido. Las realiza en una fecha imprecisa entre 1930 y 1950²⁶. No es el único caso en que encontramos este modo de reaprovechar los trípticos²⁷.

Mucho tenía que ser el aprecio que sintiesen por el tríptico de Pobes o bien en un principio pertenecía a una capilla privada para haber sobrevivido hasta nuestra época. La documentación parroquial nos ofrece datos sobre el estado del templo, reformas del mismo y otros acontecimientos que pudieron suponer un riesgo para la conservación de esta obra flamenca. Así encontramos importantes obras en la estructura de la iglesia entorno al año 1607, se refieren a las bóvedas, se hundieron las antiguas y todavía en los años veinte y treinta siguen hablando de destacados trabajos de arquitectura para las nuevas. Hacia 1610 se hace referencia al dinero que se debe al maestro escultor de Vitoria Pedro Velasco por un sotabanco y en relación con un retablo del que había mostrado carta de pago en 1597. En los años cincuenta nos encontramos con el pintor Cristóbal Ruiz de Varrón y Tomás de Astete, vecino de Añana que realizó unos marcos, ambos en relación con el retablo mayor. Estas informaciones nos interesan en cuanto que en la Visita de 1652 se dice que se había realizado un retablo con la correspondiente licencia pero que había poca renta para pagarlo, por lo que se permitía al cura que vendiese al mejor postor "dos cuadros de pinçel con sus marcos quen dha

²⁶ Archivo del Territorio Histórico de Alava (ATHA), Fondo G. López de Guereñu Galarraga, sign. 3067 y 3068. En la primera de las firmas se aprecia el remate de retablo que mostraba las dos tablas laterales, mientras que en la segunda encontramos la tabla central. Las fotografías miden 9 x 12 cm., están realizadas en blanco y negro, soporte de papel e imagen final de plata. Agradecemos al Archivo y a los propietarios del Fondo su amabilidad por permitirnos disponer de estas fotografías.

²⁷ Por el mismo fondo fotográfico (ATHA, Fondo G. López de Guereñu, sign. n.º 4667) conocemos otro ejemplo muy parecido: el retablo lateral de la Virgen del Rosario de la parroquia de Zuaza (Alava), fines S. XVII. En él también se aprovechó en su remate el centro de un tríptico de Amberes, que mostraba una Sagrada Familia, posiblemente obra del taller de Pieter Coeck van Aelst. Lamentablemente de ese centro de tríptico nunca más se supo y en su lugar se dispuso una pintura autóctona. La fotografía es el único testimonio de su existencia

yglesia estan"²⁸. No creemos que fuese el tríptico de Pobes, tampoco sabemos si esas pinturas se vendieron finalmente ni que origen tenían, pero ya el hecho de que el tríptico permanezca tras este año es bastante clarificador del interés en que permaneciese en la parroquia. No fue llevado ni siquiera por las tropas francesas, que asaltaron el templo en 1812.

En cambio, no encontramos referencias claras al tríptico de Pobes en los inventarios conservados de la parroquia. Quizás podamos pensar que se refieran a él en un inventario de h. 1764-1765, en el que se describen someramente los tres retablos de la iglesia. Al hablar de los laterales se nos informa de que en el lado del Evangelio estaba la talla de Nuestra Señora del Rosario y al otro lado la de Cristo Crucificado, "y algunas otras de pintura".

Las tablas de Pobes permanecieron en la parroquia hasta que fueron desmontadas para ser trasladadas al entonces Museo de Bellas Artes de Alava (1978), como depósito de la parroquia de Pobes y del Obispado de Vitoria. Una vez enviado a Vitoria pasa por una serie de intervenciones y restauraciones, como la de 1978-79, la de 1985²⁹ y la última en 1987. Esta fue una intervención breve acompañada por un informe técnico del Servicio de Restauración, ambos llevados a cabo por los restauradores Rosaura García y Emilio Ruiz de Arcaute³⁰. En aquella época el tríptico colgaba de la pared del Museo y no se podían apreciar con comodidad las grisallas del reverso, por lo que quizás resulten desconocidas para el público en general.

Con motivo de la inauguración del nuevo Museo de Arte Sacro de la Diócesis de Vitoria (1999) el tríptico de Pobes formó parte de la nueva colección permanente de esta institución. Sigue siendo propiedad de la parroquia. Se encuentra situado, como también lo estuvo antes, en una

²⁸ ADV, Pobes, n.º 6, *Libro de Fábrica (1607-1734)*, varias cuentas y especialmente Visita de 1652 (fol. 59 v).

²⁹ ATHA, DAI 17040-3.

³⁰ Agradecemos a los autores, del Servicio de Restauración de la Excma. Diputación Foral de Alava, sus informaciones y ayuda en la investigación. En este informe se menciona que la tabla central se pintó fuera de ese marco, para el que posteriormente fue adaptada cortándola, en cambio las tablas laterales parece que fueron pintadas con el marco, pudiéndose apreciar rebabas.

sala dedicada a Arte Flamenco, acompañado de las pinturas a las que ya hemos hecho referencia, como, por ejemplo Heredia y especialmente Villamaderne. En la actualidad el tríptico está colocado sobre un soporte especialmente pensado para que el visitante pueda contemplar su reverso.

Esperamos con este texto haber contribuido a un mayor conocimiento de este tríptico flamenco, de su existencia, su notable calidad y su vinculación con el foco de Amberes y en especial con los seguidores de Mabuse.

RESUMEN

El Tríptico de San Pedro, Santiago y San Pablo (MDAS, Vitoria-Gasteiz) procede de la parroquia de Pobes (Alava). Es una pintura de gran calidad fechada en 1543. Tras analizar su iconografía y estilo se puede poner en relación con la pintura de Nuestra Señora del Amparo, (Museu de Arte Sacra do Funchal, Madeira, Portugal), de la misma cronología y atribuida a seguidores de Mabuse. El tríptico de Pobes se estudia integrado en el conjunto artístico flamenco de los siglos XV y XVI conservado en Alava, muy numeroso, por el que tradicionalmente se ha sentido un gran aprecio.

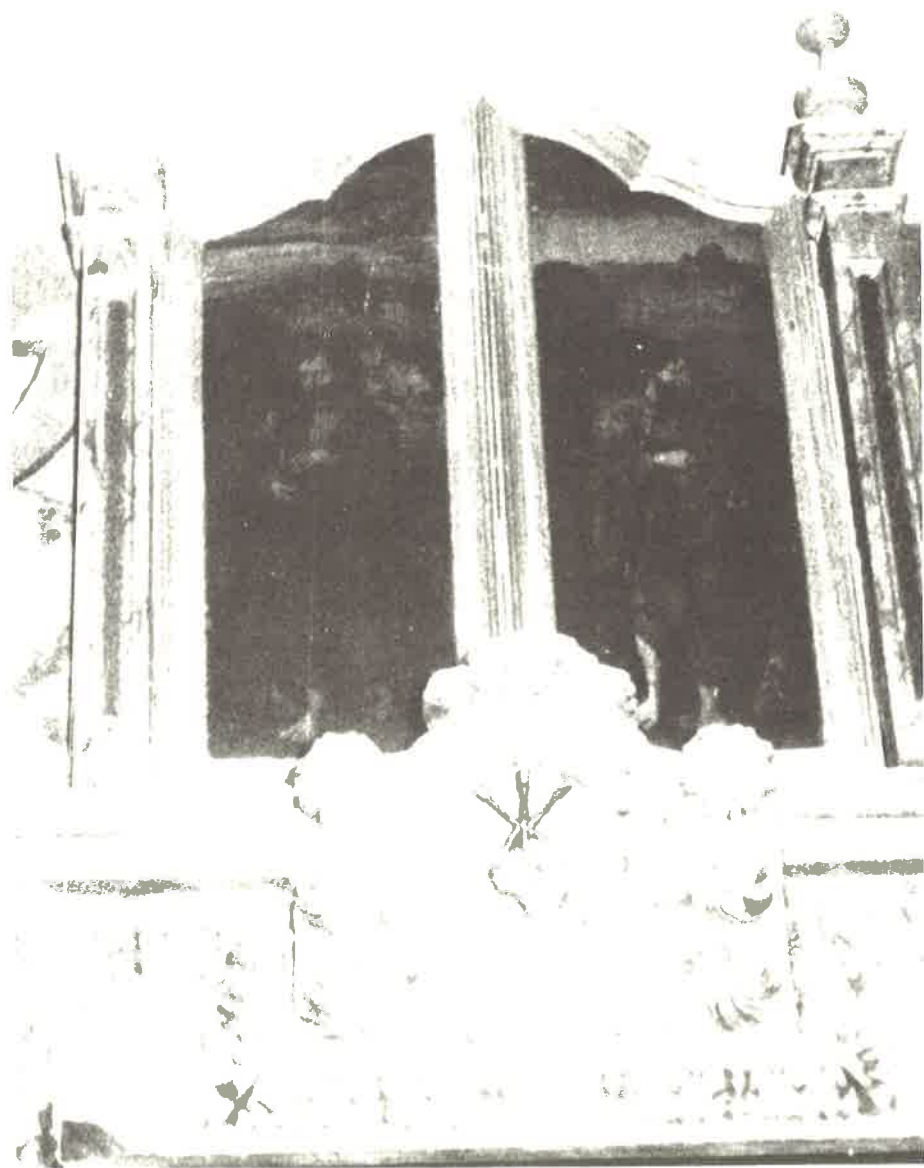


FIG 1. Tríptico de Pobes. Remate de retablo lateral con las tablas de Santiago y San Pablo. ATHA, Fondo G. López de Guereñu, sign. n° 3067.



FIG. 2. Tríptico de Pobes. Remate de retablo lateral con la tabla de San Pedro. ATHA, Fondo G. López de Guereñu, sign. n° 3068.



FIG. 3. Tríptico de Pobes. Estado actual. Museo Diocesano de Arte Sacro de Vitoria-Gasteiz.



FIG. 4. Tríptico de Pobes. Reverso. San Juan Bautista.



FIG. 5. Tríptico de Pobes. Reverso. San Andrés.