



Boletín del Museo Arqueológico Nacional



Homenaje a
MERCEDÉS RUEDA SABATER
“IN MEMORIAM”

ESCULETA GÓTICA EN CERÁMICA POLICROMADA DE LA ESCUELA DE UTRECH EN ESPAÑA

ÁNGELA FRANCO MATA
Museo Arqueológico Nacional. Madrid

RESUMEN.

En el convento de San Antonio el Real de Segovia se conservan tres retablos de terracotta, que pudieron haber formado parte de un Via Crucis. Dos relieves existentes en el Museo Arqueológico Nacional proceden del mismo molde que uno de los segovianos. La coincidencia con ejemplares documentados de la escuela de Utrech verifica el mismo origen. El hallazgo de fragmentos escultóricos de crucificados en Coca abre una hipótesis sobre la posibilidad de un taller en España.

SUMMARY

There are in the Segovian convent of San Antonio el Real three terracotta altarpieces that probably formed part of a Via Crucis. The Museo Arqueológico Nacional hold two reliefs coming from the same mold than one of these Segovian ones. The coincidence with documented patterns of the Utrech school confirm the same place of origin. The finding of sculpted remains of crucified in the nearby city of Coca (Segovia) can start the hypothesis of an existing workshop in Spain.

Entre los fondos del Museo Arqueológico Nacional, figuran dos relieves moldeados en tierra de pipa y policromados, que ingresaron el 13 de enero de 1870, como donación de D. Francisco Bañares Vivaldi¹ (figs. 1-4). El desconocimiento de su procedencia nos priva de un dato precioso, para verificar documentalmente su pertenencia a la escuela de Utrech. No obstante lo cual, estilísticamente son adscribibles, extremo demostrado por J. Levy y A. Cascio. Ambos relieves formaron parte de una Crucifixión similar al retablo con dicho tema, en el claustro del monasterio de San Antonio el Real de Segovia. En uno de ellos -n. inv. 51921

[figs. 1-2]- se figura un grupo de judíos, uno de los cuales señala al desaparecido Crucificado. El otro -n. 51922 [figs. 3-4]- reúne un grupo de siete figuras, con la Virgen como centro de atención. Se trata del Pasmo de María, donde los personajes de la derecha elevan la vista al Crucificado. El grupo de los judíos está formado por seis personajes, tres conversando, uno de ellos ataviado con túnica y manto encima y la cabeza tocada con un alhambre. A su izquierda se halla un soldado que cubre la suya con un rollo. Ambas figuras ocupan el primer plano, y junto a ellas, otro personaje de corta barba con bonete cónico y ataviado con ropa corta. Más en alto y en un segundo plano, para hacer ostensible el efecto de perspectiva, se sitúan otros tres personajes, entre ellos un soldado. La policromía se resuelve a base de tonos blancos, azules, y especialmente dorados, que prestan a la obra un aire distinguido.

¹ Libro de Donaciones fol. 24 v. N. Inv. 51921 (grupo de judíos) y 51922 (la Virgen con las Marías). Exp. 1870/24. Medidas: 51,5 x 29 x 7,5 cm; 52,5 x 26,5 x 7,5 cm.



1.- Relieve con un grupo de judíos, n. inv. 51921. Museo Arqueológico Nacional.
2. Idem, reverso.



3.- Relieve con el Pasma de la Virgen, n. inv. 51922. Museo Arqueológico Nacional.
4.- Idem, reverso.



El relieve compañero presenta a María sentada en el centro, sostenida por San Juan situado tras ella en segundo plano; junto a él se halla una de las Marías de perfil. En un tercer plano, se disponen las otras dos Marías en pie en actitud de oración. Todas ellas visten túnica y manto de amplios pliegues, toca y velo, mientras San Juan, imberbe, como es frecuente en su iconografía, peina larga y ondulante cabellera. Dos soldados, uno con lanza en mano, miran a lo alto cerca de la cruz². Este relieve se hallaba situado a la derecha del Crucificado -izquierda del espectador- y el grupo de los judíos, en el lado contrario, según fórmula del orden jerárquico.



Los elementos perdidos se pueden reconstruir perfectamente a partir del retablo segoviano (fig. 5). Entre los dos grupos de personajes citados, estaba María Magdalena de espaldas al espectador, arrodillada a los pies de la cruz con Cristo crucificado algo ladeado hacia su derecha, y a los lados los dos ladrones Dimas y Gestas, bien distinguibles, no sólo por

su ubicación a derecha e izquierda de Cristo, sino también por su disposición sobre la cruz, según es típico de su iconografía. Dimas está sereno y Gestas retorcido por el dolor de la desesperación. Falta asimismo el dosel corrido del remate superior, que en Segovia y otros retablos del mismo tipo, es del mismo material.

El retablo segoviano se halla en el claustro -muro este- junto con otros dos, dedicados a otros momentos de la Pasión, Jesús con la cruz a cuestas camino

² Franco Mata, M^a A., *Museo Arqueológico Nacional. Catálogo de la escultura gótica*, 2^a ed., Madrid, 1993, pp. 81-82, n. 66-67, figs. 66-67.



5.- Retablo con la Crucifixión, claustro del convento de San Antonio el Real, Segovia.

del Calvario -muro norte [fig. 7]-, y el Santo Entierro -muro sur [fig. 7]-³. Todos ellos aparecen sobre un fondo plano de tres tablas de madera, enmarcados dentro de cajas con un ala a cada lado, formando a modo de trípticos, con santos pintados. San Cristóbal y San Antonio enmarcan la Crucifixión, San Miguel y Saint-Denis- el Santo Entierro, y de nuevo San Cristóbal -incoherente- y San Juan Bautista a Cristo camino del Calvario.

Esta última escena está formada por un abigarrado grupo de personajes en distintos planos, simulando perspectiva. El punto focal es Cristo con la cruz, sufriendo los empujones de los soldados; un extremo es sostenido por un minúsculo Simón de Cirene. Ante el Salvador, que camina de perfil mirando al frente, dos soldados abren la comitiva. En segundo plano, la Virgen acompañada por San Juan -licencia del *beeldendrukker* o modelador de la *terre de pipe*, pues no se consigna así en los Evangelios- y dos santas mujeres, una con grueso turbante, y en tercer

plano otra santa mujer y la Magdalena, portadora del bote de perfumes. Bajo un pórtico con dos columnas se observa otra figura femenina, alusiva a las mujeres de Jerusalén, tomado del Evangelio de Lucas (XXIII, 27-28). Se completa el conjunto con dos soldados más, ataviados según la moda del momento.

El tercero de los retablos está dedicado al Entierro de Cristo. Éste, cubierto con un reducido *perizonium*, y colocado sobre un sudario, es depositado en el sepulcro por José de Arimatea y Nicodemo. La escena responde a un esquema triangular. María sentada contempla a su Hijo muerto y coronado de espinas, *error* iconográfico, como el aparecer con perizonia, pues su cuerpo ya ha sido lavado, perfumado y envuelto en un sudario. San Juan sostiene a la Virgen y a su lado se ve una María y las otras dos en pie detrás.

J.A. Flórez Escudero⁴ sugiere la existencia en origen de un Via Crucis completo. Las otras dos escenas pasionales hacen sospecharlo y resulta coherente para oración de las religiosas durante la Cuaresma

³ Descritos por José Antonio Flórez Valero, *Monasterio de San Antonio el Real de Segovia*, 2ª ed., Segovia, 1988, pp. 64-68.

⁴ Op. cit. p. 64.



6.- Retablo con Cristo camino del Calvario, claustro del convento de San Antonio el Real, Segovia.

y Semana Santa. El retablo del Camino del Calvario recoge varias escenas, que encajan en el carácter devocional que preside el Via Crucis: Cristo con la cruz a cuestas, su Encuentro con la Virgen y Consuelo a las mujeres de Jerusalén. La Crucifixión es el momento cumbre de la Pasión, que se recoge también en el Via Crucis, la última estación del cual es precisamente el Santo Entierro. Su disposición en un claustro, una de cuyas finalidades eran precisamente las procesiones, avala dicha propuesta.

Los retablos segovianos han sido atribuidos a la escuela de Utrecht por Leeuwenberg (1962)⁵, estudiados posteriormente por Van Vlijmen (1982)⁶ y

más recientemente por Juliette Levy y Agnès Cascio (1992)⁷, por quienes han sido sometidos a un serio análisis de material y técnica de fabricación. Han desentrañado así multitud de problemas no sólo relativos a los propios retablos, sino también en relación con otros de la misma escuela y de otras recientemente descubiertas, como la de Anvers⁸. Gracias a sus investigaciones en un amplio arco geográfico, contamos con un mapa de localización de retablos de tierra cocida en Europa (fig. 8): la mayoría de

⁵ Een nieuw facet aan de Utrechtse beeldhouwkunst V, *Oud Holland*, LXXVII, n. 2, 1962, pp. 79-100; Id., Die Ausstrahlung Utrechter Tonplastik, *Studien zur Geschichte der europäischen Plastik. Festschrift für Theodor Müller*, Munich, 1965, pp. 151-166.

⁶ Van Vlijmen, P.L.M., *Pijpaarden plastiek, vervaardiging en verspreiding, Vroomheid per dozijn*, catálogo de la exposición, Utrecht, 1982, pp. 14-15.

⁷ Informe sobre el «Retable de la Passion du Christ, couvent San Antonio el Real, Segovie. Terre cuite polychrome, 1470», texto que agradezco a las autoras, que han tenido la generosidad de proporcionarme inédito; Id., *Étude technologique des retables en terre cuite polychromée*, catálogo de la exposición *Retables en terre cuite des Pays-Bas XV^e-XV^e s.*, Université Libre de Bruxelles, Bruselas, 1992, pp. 16-51; Id., *Rapport de synthèse sur l'étude concernant les retables en terre cuite flamands de la fin du XV^e siècle* (inédito); Id., *Étude des retables en terre cuite des Pays-Bas du Nord de la fin du XV^e siècle et du début du XVI^e siècle* (inédito).

⁸ Oost, Tony, La production de statues et reliefs en terre de pipe à Anvers. Une contribution archéologique, *Retables en terre cuite...*, cit., pp. 80-88.



7.- Retablo con el Santo Entierro, claustro del convento de San Antonio el Real, Segovia.

ellos se localizan en puntos cercanos al mar. Este hecho no es sorprendente, pues como sucediera con los alabastros ingleses de York, Nottingham y Londres, existía una industria, con notable índice de exportación a diferentes puntos de Europa. Aunque no es comparable la proporción industrial entre uno y otro material, las modestas obras de Utrech y entorno fueron también apreciadas fuera de su lugar de origen⁹. El tipo de material, poco resistente, ha generado lógicamente más problemas de conservación. Sin embargo, los paulatinos y sucesivos hallazgos arqueológicos obtenidos en excavaciones, dan pie para considerar que se trató de un arte de entidad muy superior a lo reflejado por lo conservado hasta el momento¹⁰.

Aparte de los ejemplares en los Países Bajos del Norte -Utrech, Amsterdam y Rotterdam-, existen algunos en Alemania -Colonia y Berlín- y Dinamarca -Hjvidberg-, pero sobre todo en una

reducida área de Normandía, en el Eure. La circunstancia de hallarse esculturas en varios puntos próximos entre sí en esta región francesa, obliga a considerar no sólo la exportación de obras, de las que se conservan algunas, sino también de artistas, que debieron de montar sus propios talleres. Existe constancia de nombres de artistas llegados de los Países Bajos a trabajar a Rouen. Tal es el caso de Gérard Louf de Utrech, que trabaja para el capítulo de la catedral desde 1466¹¹. Se han hallado retablos completos en: Catelon-Flancourt [hoy en el Musée des Antiquités de Seine-Maritime, Rouen], iglesia de Rôtes, Saint-Lambert [hoy en el Musée National du Moyen Age, París], iglesia de Saint-Aignan-sur-Erre, iglesia de Fours-en-Vexin, en la iglesia de Normanville (Eure). Se han localizado elementos escultóricos en Jaudrais, Touffreville y Evreux. Como obras exportadas de Utrech se conserva una

⁹ Para la industrialización de obras de arte en época medieval vid. Randall Jr., Richard H., The medieval artist and industrialized art, *Apollo*, diciembre, 1966, pp. 434-441.

¹⁰ Oost, op. cit. pp. 80-88.

¹¹ Citado por Guillot de Suduiraut, *Autels*, catálogo de la exposición, Rouen, 1986, p. 4, cfr. De Jaeger, Anne, Les retables en terre cuite moulée: style, origine, mode de production. Quelques hypothèses de travail, *Retables en terre cuite des Pays-Bas...*, cit. p. 73.



8.- Mapa de dispersión de retablos de terracotta en Europa, según A. Cascio y J. Lévy.

Virgen en la iglesia de Hautot-le-Vatois, también en el Eure. Existía otra en Beauvais, no lejos de Rouen y de Fours-en-Vexin, adquirida por el Museo de cerámica de Sèvres, y se conserva un tercer ejemplar en la iglesia de Pervençhères, en el Orne, cerca de Saint-Agnan-sur-Erre¹².

En cuanto a los retablos de Segovia, debieron de importarse desde Utrecht, región que como otras de los Países Bajos, Flandes y Alemania, mantuvo estrechas relaciones artísticas con nuestro país durante gran parte del siglo XV y comienzos del XVI. Avala esta propuesta el hecho de que coincidan con el molde que ha servido para la ejecución de otros retablos. De Utrecht procede una Virgen conservada en la catedral de Burgos¹³. La documentación recoge nombres de escultores procedentes de dichos países, Jusquín, Copín de Holanda, distinto de Diego Copín de Holanda, Cornelis de Holanda y muchos más. No hay constancia, sin embargo, de que ninguno de los artistas asentados en los diversos centros de la geografía española, esculpiera en terracotta, como no sea Lorenzo Mercadante de Bretaña-San Simón en la parroquia de San Andrés, de Sevilla¹⁴, y los hispanos Pedro Millán -Cristo de

Piedad, iglesia de el Garrobo¹⁵, o los Claperós -apostolado, de la portada de la catedral de Gerona, del que sólo se conserva una figura¹⁶.

Es presumible un encargo directo del monasterio, más que una donación de su fundador, el rey Enrique IV o su hermana la Reina Isabel la Católica, enamorada del arte flamenco. De escuela flamenca de Utrecht es el espléndido retablo de madera, en la iglesia del convento, justamente ponderado por el Barón León de Rosmihal en su viaje en 1466¹⁷⁻¹⁸. La hipótesis de una posible donación real, por aventurado que parezca, es justificable por el interés de ambos hermanos por el convento. A este respecto, una inscripción en la pared posterior del coro, dice así: "HIZO ESTE CONVENTO EL REY DON ENRIQUE IV Y DOTOLE LA REINA DOÑA ISABEL. Enrique IV muere el 11 de diciembre de 1474, y dos días más tarde es coronada Isabel como reina de Castilla. El hecho de ser los únicos retablos de este tipo en España, dado que los relieves del M.A.N., se adquirieron por compra, parece excluir el asentamiento de un taller. Por otra parte, como advierte el Marqués de Lozoya, Segovia se había convertido en un centro importante en la ganadería y fabricación de paños, por lo que allí tenían lugar reuniones de mercaderes procedentes de los Países Bajos¹⁹.

Sin embargo, los hallazgos superficiales por parte de Juan Francisco Blanco García, de fragmentos de Crucificados de terracotta rojiza, en torno a la ermita de Coca (Segovia) (fig. 9), en la zona de los Azafranales²⁰ (fig. 10, puede poner en tela de juicio el aserto hasta ahora vigente. El color de la arcilla es local, lo cual no es sorprendente toda vez que Coca es una villa de tradición multisecular en la industria alfarera. Lo que resulta significativo es el estilo, que enlaza con el de las obras que vengo analizando. Se trata de tres esculturas incompletas, que conozco sólo a través de fotografías de la parte anterior. Fueron cocidas a fuego oxidante y no presentan res-

¹² Ibidem, p. 368. En el Museo del Ermitage se conserva otra escultura firmada del artista.

¹³ Llubí, Lluís M., *Cerámica medieval española*, 2ª ed. Barcelona, 1973, fig. 179.

¹⁴ Flórez Valero, op. cit. p. 54.

¹⁵ M^o Jesús Gómez Bárcena y María Moreno han visto inspiración de dicho retablo en los de terracotta, información que les agradezco.

¹⁶ Cfr. Flórez Valero, op. cit. p. 50.

¹⁷ Entre 1980 y 1987. Actualmente en manos privadas. Agradezco las informaciones al descubridor. La ubicación concreta me ha sido facilitada por J. F. Blanco, que publica en el plano reproducido, cfr. Blanco García, *El circuito amurallado de Coca, III congreso de Arqueología Medieval Española, Oviedo 27 Marzo-1 Abril 1989*, Oviedo, Universidad, 1992, pp. 433-439.

¹² Ejemplares citados por Anne de Jaeger, *Les retables en terre cuite moulée...*, cit., *Retables en terre cuite...*, cit. pp. 62-79, sobre todo p. 73.

¹³ Recogida por Leeuwenberg, *Een nieuw facet aan de Utrechtse beeldhouwkunst*, cit. pp. 88-89, *Die Ausstrahlung Utrechter Tonplastik*, cit. p. 156, cfr. De Jaeger, op. cit. p. 73 nota 28.

¹⁴ Ainaud de Lasarte, J. y Durán Sampere, A., *Escultura gótica, Ars Hispaniae*, vol. VIII, Madrid, 1956, pp. 366-367.



9.- Fragmentos de esculturas de terracotta, Coca (Segovia).

tos de pintura, lo cual no es indicativo de que se hallaran así en origen, pues han sufrido durante varios siglos los efectos de la intemperie. Uno de los fragmentos, correspondiente al cuerpo y la cabeza (4), con rostro muy expresivo, tiene corona y peina cabellera, cayendo un mechón por el lado izquierdo. El tórax es delgado, a diferencia de otro, más corpulento (2). El perizoma, como en el tercero, está anudado en el lado derecho (3). Dos de los fragmentos (2, 4) corresponden a sendos Crucificados, mientras el tercero figura un ladrón (3). El perizoma muestra un plegado a base de líneas más o menos paralelas como en los ejemplares de Utrecht. El nudo de aquél delata la misma inspiración. A través de lo expuesto, podemos deducir que o bien un alfarero local imitó el arte extranjero, tal vez lo más probable, o bien que se estableció en la villa un artesano de Utrecht. Por el momento, los datos no son suficientemente elocuentes para formular conclusiones taxativas. No se han hallado moldes, que hubieran desvelado incógnitas hasta ahora planteadas.

Con respecto al convento segoviano, la reina puso especial empeño en su buen funcionamiento. Ella misma pide al papa Inocencio VII el traslado de la Comunidad de Santa Clara a San Antonio [11 de abril de 1488], siendo desalojado por los frailes menores, que venían ocupándolo desde su fundación²¹. En torno a esos años pudieron ser instalados en el claustro los retablos, datables en torno a 1470-1480²².

Desde el punto de vista iconográfico, los temas más frecuentes en retablos conservados pertenecen al ciclo de Navidad -Normanville, Fours-en-Vexin, Catelon, Saint-Lambert- y al de Pasión -Rôtes, Saint-Agnan-sur-Erre, San Antonio el Real de Segovia, Hvidberg-. Elementos de retablos con dicha iconografía -relieves del Museo Arqueológico Nacional, Musée des Beaux-Arts de Chartres, el Pasmó de la Virgen del Rijksmuseum de Amsterdam, el del Central Museum de Utrecht y el del Museum Boymans van Beuningen de Rotterdam, así como el Santo Entierro de Rijksmuseum het Catharijne convent de Utrecht, Staatliche Museum de Berlín y una Santa Mujer de la Walters Art Gallery de Baltimore, contabilizan otros tantos retablos del mismo tema, lo que arroja una mayor proporción. Esto no resulta sorprendente, considerando que la temática pasional llenó el ocaso de la Edad Media, y los retablos en tierra de pipa eran una manera de expresión devocional más económica que la madera.

Finalmente, se conservan elementos de retablos de temática distinta, como los dos grupos dedicados al martirio de San Pablo -Touffreville-, relieve de San Francisco de la citada iglesia de Utrecht, y un Apostolado, en el Museo des Beux-Arts de Chartres, procedente de Jaudrais, amplían el repertorio iconográfico. Todavía en Anvers se detectan más temas, que no desarrollo aquí por exceder de los límites de este artículo.

²¹ En torno a 1470-1520 ó 30 viene siendo datada por Cascio-Lévy la mayoría de los retablos de terracotta contemporáneos de los españoles.

²² Flórez Valero, op. cit. pp. 13-40.



10.- Plano de Coca, según J.F. Blanco García.

No solamente es limitada la variedad temática, sino también los esquemas compositivos, cuya explicación nos viene dada por el tipo de material y sobre todo por la técnica de ejecución. La tierra empleada está formada esencialmente por caolín, generalmente de color blanco, tipo al que pertenece la tierra de los retablos de Segovia y los relieves de Madrid. No existen documentos en cuanto al modo de preparación de la arcilla durante los siglos XV y XVI. Sin embargo, algunas fuentes del siglo XIX proporcionan datos a partir de la descripción de las diferentes etapas que preceden a la cochura, muy similares a las anteriores. La tierra, seca, era partida en trozos, y se eliminaban luego las impurezas, decantándola en agua y agitándola hasta resultar completamente homogénea.

Preparado el material, se procedía a la realización de las obras, que se llevaba a efecto por la técnica del *moldeado*. La observación de las esculturas revela que se utilizaban dos moldes bien ahuecados, es decir, reutilizables. Se han encontrado moldes que sirvieron para la fabricación de estatuillas en excavaciones practicadas en Utrech y en Lieja. Son de

terracotta como las propias esculturas de los retablos. Es probable que se hayan utilizado de yeso, pero actualmente han desaparecido.

Se usaban tres tipos de moldes. Los menos elaborados comportaban una única cochura. Eran utilizados para relieves poco profundos, como es el caso del Pasma de la Virgen y el Grupo de soldados y fariseos del Museo de Bellas Artes de Chartres, y los dos relieves del Museo Arqueológico Nacional, realizados cada uno de ellos en una sola pieza. Para las esculturas de bulto redondo se servían de dos valvas, una para el anverso y otra para el reverso. Finalmente, se usaban moldes con varias piezas para las esculturas que presentaban volúmenes más complejos, así la Adoración de los Magos de Saint-Lambert²³. Los huecos e imperfecciones se rellenaban con yeso, lo que simplificaba la operación. Se colocaban incluso algunos apéndices de otro material; así las orejas del buey y la mula de la Natividad de Catelon se colocaron de papel. Las partes que sobresalen del relieve, como manos, a veces brazos

²³ Étude technologique..., cit. pp. 25-26, 44 esquema 5.

y cabezas, y los atributos de los personajes son macizos y realizados a mano.

Las esculturas de terracotta se ejecutaban de la siguiente manera: las bolitas de tierra fresca, dispuestas unas junto a otras, eran prensadas con el dedo sobre una fina base en el fondo del molde por medio de la técnica del estampado. Cuando no se hallaban suficientemente aplastadas, su contorno aparecía en la superficie de la tierra bajo la forma de una red de líneas. A veces la menuda base de arcilla era prensada luego con una tela para rellenar perfectamente todos los detalles huecos del molde. Sobre esta primera base de tierra bastante fina se aplicaba otra más espesa, con el fin de solidificar el conjunto. Este nuevo espesor se alisaba por medio de espátulas o más sencillamente con el dedo, dejando las huellas digitales claramente visibles en la tierra. El espesor de la base de arcilla debía de ser regular para obtener una cochura de buena calidad, sin fisuras ni deformaciones.

Los reversos de los relieves se fortalecían y hacían rígidos por medio de bandas de tierra modeladas groseramente a mano y dispuestas en una red perpendicular al fondo. Para los relieves de modestas dimensiones precisaban sólo una o dos bandas con el fin de asegurar la solidez del conjunto. Se hacían pequeños agujeros que se atravesaban con cuerdecillas anudadas para colgar la escultura en la caja. Todavía se conservan algunas en la actualidad.

En el reverso de las esculturas estampadas en moldes a doble valva se disponían respiraderos para facilitar la evaporación del agua en el momento del secado y de la cochura. Después las dos mitades de la escultura eran unidas y la juntura enlucida con barbotina ahondada parcialmente y consolidada con tierra fresca más gruesa. Dicha elaboración se aprecia perfectamente en el Crucificado del retablo de Chartres, y así se ha realizado evidentemente en el de Segovia y los ladrones. El secado de las figuras debía de hacerse muy lentamente en el interior de los moldes. Después del vaciado, cuando la arcilla estaba todavía tierna, se efectuaba una serie de operaciones previas a la cochura:

— perforación de los alojamientos de las espigas para mantener elementos añadidos posteriormente como manos y cabezas;

— retoques de imperfecciones de volúmenes y otras protuberancias;

— reunión eventual de varias figuras estampadas separadamente en bajo-relieve para formar la escena completa. Así se ha realizado el Santo Entierro de Utrech, Rijksmuseum het Catharijne-convent, compuesta de tres grupos fijados entre sí por barbotina y tierra fresca, mientras el grupo de Segovia ha sido

realizado con cuatro relieves por separado²⁴. Después de la cochura, se practicaban los últimos detalles, como limar asperezas, añadir elementos de otro material cuando eran demasiado frágiles, etc.

A continuación se llevaba a efecto el acabado por medio de la policromía, consustancial a este grupo de obras artísticas. Todos los retablos y figuras están policromados. La policromía de esta producción se inscribe en la tradición de los retablos de madera en los Países Bajos, y la técnica es similar. Sobre la *terracotta* se aplicaba una preparación a base de carbonato de calcio y cola proteínica. El tratamiento de las carnaciones, unidas con aceite, era muy cuidado. Las de las mujeres se pintaban de color más claro que las de los hombres, y los rasgos faciales están dibujados con gran precisión e interés por el detalle. La mayor parte de los vestidos están dorados sobre un tono anaranjado claro. En los lugares menos visibles el oro se sustituye por plata o ésta mezclada con oro recubierto con laca roja o amarilla. Los reversos de los vestidos se pintaban normalmente en azul azurita unido a la cola colocada o no sobre fondo negro. Los motivos que ornan los vestidos están trazados frecuentemente a pincel sobre fondo coloreado o sobre base de oro. En cuanto al empleo de brocados, aplicados a la cera, se reserva principalmente a las caras internas de las cajas de los retablos de Saint-Lambert, Catelon, Normanville y Segovia. Los brocados no se recubren de oro sino sólo de una hoja de estaño coloreada por un barniz. Es rara la utilización de brocados aplicados para los personajes. Se encuentra sobre el manto de la Virgen de la Natividad del retablo de Catelon y sobre la Santa Mujer de la Subida al Calvario del retablo de Segovia. Son entonces dorados y realzados de color, como un pequeño brocado local que decorara una colgadura.

Todavía hay que aludir a la técnica del *poissonnage*, punteado sobre las hojas de oro o de plata, observado únicamente en los retablos de Saint-Lambert, Catelon, Normanville y Segovia. Es excepcional la superposición de placas de latón formando dibujos, como las flores de lis en el retablo de Rôtes.

La calidad de la policromía difiere de un retablo a otro, y está ligada a la calidad de las esculturas. Sobre obras de factura sumaria se dispone una policromía poco cuidada. Esto se observa comparando el retablo de Chartres con los relieves del M.A.N., lo que proporciona preciosos datos de cara a estudiar una heterogeneidad en la producción y en consecuencia ponen en tela de juicio su proveniencia y génesis.

²⁴ Étude technologique..., cit. pp. 27-29.

Un aspecto de interés es el relativo a las cajas, de similares características que las de los retablos de madera: paneles de encina cortados en cuartos, unidos a espiga y muescas y cola de milano. Las planchas del fondo se clavan así como las pequeñas planchas cóncavas de las mediacañas laterales y de las bóvedas superiores. La mayoría de las cajas muestran todavía hoy huellas de charnelas sobre los montantes laterales, pero ninguno de los retablos del conjunto ha conservado las alas pintadas, a excepción de los de Segovia. Dichas alas han debido de ser pintadas por un artista local, pues su estilo no tiene nada en común con los relieves. Las cajas podrían haber sido realizadas *in situ*, encargándose artesanos locales de proporcionar una caja para las estatuillas y elementos esculpidos llegados de los países Bajos, práctica que se sabe se existía para los retablos de alabastro importados de Inglaterra.

Las cajas tripartitas se presentan de dos formas. En la primera de ellas, llevan un tramo central realzado (Saint-Agnan-sur-Erre, Rôtes). En la segunda, están contruidos sobre un modelo rectangular. Ésta se subdivide a su vez en otros dos tipos: a) caja única dividida en tres compartimientos (Catelon, Normanville, Fours-en-Vexin), b) tres cajones distintos yuxtapuestos (Saint-Lambert, Segovia).

La base de los retablos está provista de una moldura horizontal destinada a recibir una inscripción pintada. De nuevo, Segovia es la excepción, pues sus retablos son los únicos que tienen una moldura de tracería calada y realzada en relieve, a semejanza de los retablos brabantones de madera. Los demás tienen una moldura lisa, y la inscripción, salvo en Catelon y Normanville, ha desaparecido.

Entre los retablos completos conservados hasta hoy, algunos tienen cajas compuestas con decoración arquitectónica en terracotta (Segovia, Saint-Lambert, Saint-Agnan-sur-Erre), mientras en otros las cajas son completamente de madera (Catelon, Normanville, Fours-en-Vexin, Rôtes). Para los primeros, las arcadas, capiteles, basas y pechinas están modelados en arcilla. Los fustes de las columnillas, por el contrario, son en madera, porque la cochura de estos elementos entrañaría fisuras y deformaciones. Los módulos de las arcadas que componen el friso, eran estampados separadamente, y colocados o yuxtapuestos posteriormente de manera que se recubrieran sus bordes. Sobre la superficie de la junta, se grababa la tierra todavía fresca para favorecer el ulterior fijado en yeso.

El montaje de los retablos dentro de las cajas conllevaba un trabajo delicado que debía de realizarse por manos expertas. Se efectuaba en varias etapas, la primera de ellas antes de la policromía. Es un mon-

taje denominado "à blanc", previo a la colocación de la hoja de oro o plata, con el fin de economizar las citadas materias nobles. Después del dorado y la policromía, se colocaba en su lugar. Los personajes en altorrelieve, en primer plano, se fijaban al yeso. Las figurillas del segundo plano se fijaban al fondo por medio de cuerdecillas sujetas a los agujeros practicados a tal efecto. Finalmente se colocaban los elementos anejos. En el caso de Segovia, se han colocado raíces de árboles clavados, integrados en las escenas, para sugerir un paisaje de bosque. A veces, como en Normanville y Catelon, se observa un abigarrado número de personajes, que parecen comprimidos en un marco demasiado estrecho. Esta inadecuación quizá sea debida a la fabricación independiente de las cajas de los retablos, probablemente en talleres específicos²³.

La técnica influye sustancialmente sobre el estilo. Los personajes ejecutados a molde resultan frecuentemente envarados, carentes de movimiento e inexpressivos. No era rentable abusar del altorrelieve por motivos de conservación debido a la fragilidad del material. Otra consecuencia de la técnica del vaciado era repetición de relieves y grupos de personajes varias veces. El molde para el Pasma de la Virgen de Segovia, Madrid y Amsterdam es evidentemente el mismo, y en mi opinión se aprovechó para la misma escena en Chartres, que es más sumaria y de inferior calidad, como el de Saint-Agnan-sur-Erre. Se simplifican los pliegues de los vestidos y los volúmenes son más planos. La composición de esta escena en los retablos mencionados corresponde a la variante más repetida, a diferencia del grupo del Museum Boymans van Beuningen, de Rotterdam, donde la Virgen no está sentada, sino en pie y ligeramente ladeada en el momento del desvanecimiento. El manto cae con plegado más recto, y la toca y velo no se enrollan de forma tan ampulosa y barroca, como en el primer grupo. El Pasma del Central Museum de Utrecht, bastante perdido, se parece más en composición al grupo Segovia-Madrid-Amsterdam, aunque con variantes, y se ha propuesto éste como el modelo. En mi opinión estilísticamente responde a los caracteres del Santo Entierro de los Staatliche Museen, de Berlín, con abigarrados y numerosos pliegues; la desaparición de los rostros de los personajes en la primera escena impide verificarlo completamente. Éstos sin embargo, no sufren muchas variantes. El Santo Entierro del retablo de Segovia es similar al del Rijksmuseum het Catharijneconvent de Utrecht. Hay que observar sin embargo, que la obra segoviana se realizó en cuatro moldes por separado, mientras la obra de Utrecht en uno solo.

²³ Lévy-Cascio, *Étude technologique...*, cit. p. 38.

También responden a un esquema común la Adoración de los Magos de Saint-Lambert, Catelon y Normanville. Pero las sucesivas utilizaciones del mismo molde han dado por resultado una disminución de calidad y tamaño. Puede deberse, asimismo, a la utilización de tierras de diferente composición, susceptible de introducir tiempos de cocción distintos. Quizá pueda ser ésta la explicación para la diferencia de dimensiones entre Saint-Lambert, Catelon y Normanville. La primera es la más grande y mejor cuidada, la más antigua. A continuación estaría el grupo de Catelon, con un personaje detrás de la Virgen sin conexión lógica con la escena, y finalmente Normanville. Estos dos últimos llevan la fecha de 1530 y 1531, alusiva no tanto a la fecha de ejecución cuanto a su colocación en su lugar.

En ocasiones se repiten personajes aislados, posibilidad que existe por el hecho de haberse vaciado separadamente. La Santa Mujer con un bote de perfumes del retablo segoviano del Camino al Calvario se repite con idéntica expresión y gesto en la misma figura de la Walters Art Gallery de Baltimore. Puede proporcionar también otros curiosos resultados, como el intercambio de figuras para escenas ajenas entre sí. Tal es el caso de la Mujer bajo arco en el citado retablo segoviano, que reaparece en la escena de los Esponsales de la Virgen en el retablo de Saint-Lambert, y también el mismo personaje en dos escenas de un mismo retablo, como han indicado las estudiosas Levy-Cascio para el personaje con turbante, en la escena antedicha del matrimonio de la Virgen y en la Epifanía.

Las relaciones consideradas entre unos y otros retablos se observan también en la composición de los materiales. En un análisis físico-químico efectuado por Anne Bouquillon, Guirec Querre y Myriam Eveno²⁶, han sido establecidos tres grupos, el primero de los cuales está constituido por los de Rôtes, Fours, Segovia y Saint-Lambert. Todos tienen tierra blanca con un blanco rosado, desgrasada con granos de cuarzo de talla variable a través de la lupa binocular. Los minerales identificados con difracción de rayos X son poco diversificados; se trata fundamentalmente de cuarzo, no aparece la caolinita, que se destruye cuando la temperatura sobrepasa los 500° C. Aunque los relieves del

M.A.N. no han sido analizados bajo este aspecto, su similitud con los retablos segovianos, hace previsible los mismos resultados. Un segundo grupo está formado por los retablos de Saint-Agnan, Chartres y el relieve hallado en la calle de los Maillots, con caracteres claramente diferenciadores. Se detecta por ejemplo la presencia de cantidades de potasio en un 3%, inexistente en el primer grupo, y todavía mayores son las peculiaridades del tercer grupo formado por Catelon y Touffreville, con tierras de origen verosímilmente normando.

El primer grupo reúne los retablos de ejecución más cuidada, precisión del modelado, limpieza de plegados, finura de detalles, si bien existen diferencias incluso en un mismo retablo, sobre todo en la policromía. Aunque no están resueltos todos los problemas, resulta seductora la idea de considerarlos propiamente de Utrecht. En este sentido Anne de Jaeger²⁷ aporta interesantes datos para dicha atribución, datos que extrae del análisis estilístico comparativo con las esculturas realizadas en madera y piedra, tallados por los años 1470-1480. Coloca como punto de referencia el gran escultor de Utrecht Adrien van Wesel, activo entre 1447 y 1489-90, que desarrolló también el arte de las sillerías de coro. Según la citada investigadora, el estilo de los relieves de terracotta revela una influencia de su órbita estilística. Aduce ejemplos convincentes, indicativos de las fuentes de inspiración en la escultura de los citados materiales, que se concreta en la similitud del atavío, tocados de hombres y mujeres, disposición de los plegados o en la composición general. Lo indicado para el estilo sirve para la iconografía, donde se repiten los temas y la disposición de los mismos, con detalles anecdóticos adicionales. La manta sobre la que se sienta la Virgen en la Epifanía en los retablos de Saint-Lambert, Catelon y Normanville, está presente en la escultura en madera, tal en una Epifanía de Rijksmuseum het Catharijneconvent de Utrecht. El retablo de Touffreville-sur-Eu, en mi opinión, está inspirado directamente en el retablo flamenco del mismo tema, aunque con dos escenas más en los extremos laterales, hoy en la Walter Art Gallery de Baltimore; está tallado en madera de roble y presenta la misma forma, disposición y figuras nerviosas²⁸.

²⁶ Etudes physico-chimiques du matériel argileux constitutif de neuf retables en terre cuite polychromée des XVe et XVIe siècles: premiers résultats, *Retables en terre cuite...*, cit. pp. 54-59.

²⁷ Les retables en terre cuite moulée..., cit. pp. 62-79.

²⁸ Recogido por Randall, op. cit. pp. 434-441.