

# ***Cruce de fronteras artísticas entre Flandes y Castilla: la Leyenda del Monte Gárgano***

VARELA, Silvana A. / FFyL-UBA – silvar12@hotmail.com

---

*Eje: Arte europeo*

*Tipo de trabajo: ponencia*

---

*Palabras clave: Arte – Cultura – Multiculturalidad.*

## ***Presentación***

En este trabajo nos proponemos estudiar la obra *La Leyenda del Monte Gárgano*<sup>1</sup> perteneciente al patrimonio del *Museo Nacional de Arte Decorativo* de la Ciudad de Buenos Aires, lugar donde se exhibe actualmente.

Esta pintura es un claro ejemplo de la multiculturalidad que tiene lugar durante el tránsito de la Edad Media al Renacimiento. En el análisis que desarrollaremos se pondrá de relevancia la complejidad del panorama artístico-pictórico que predominó en España durante ese período, destacándose las relaciones comerciales entre Castilla y Flandes, la circulación e intercambio tanto de productos producidos en una y otra región, como la presencia de artistas dando cuenta de unas fronteras hispánicas que se han hecho particularmente porosas a la llegada de formas artísticas foráneas que, a su vez, se articulan a las ya existentes. Desde el siglo XV el empleo de los sistemas figurativos flamencos basados en la propia realidad, en el momento en que el gótico había tomado un sentido estereotipado, se afirmaban cada vez más, alcanzando un punto culminante durante el reinado de los Reyes Católicos cuando logra Castilla su mayor florecimiento artístico que acompañará el político económico. No solo se importan gran cantidad de obras flamencas, sino que artistas nórdicos llegan a España (Buendía 1997, pp. 16-19, Checa 1983, pp. 21-25) es también, el momento en que una primera corriente italianizante indicaría un cambio de rumbo hacia posiciones más clásicas. Es de apreciar este cruce de corrientes e influencias que conforman esa multiculturalidad del arte español a mediados y fines del siglo XV.

Pensamos que, la obra que nos ocupa, *La leyenda del monte Gárgano*, pudo haber

---

<sup>1</sup> Temple y oro al agua sobre tabla, 118 x 90 cm, 5.Inv. 330.

formado parte de un conjunto mayor, de un retablo (estructura que se encuentra detrás o encima de un altar, armada por tablas, soporte de pinturas, esculturas), forma decorativa-expresiva característica y predominante del arte peninsular en el siglo XV, como en otros centros artísticos de Europa. Cabe recordar que en España estos objetos se conformaban tanto de pinturas como de esculturas. La riqueza cromática de nuestra obra, el sentido narrativo y una clara intención devocional, pueden ser indicios de su pertenencia a una obra de mayor complejidad. En trabajos futuros aspiramos a encontrar huellas de procedimientos técnicos y materiales que determinen con mayor precisión este hecho. Al respecto, estamos a la espera de una respuesta a nuestra consulta al Departamento de Pintura Española 1100-1500 del Museo Nacional del Prado.

El concepto de multiculturalidad también puede ser aplicado entorno a una reflexión sobre la comitencia y la producción por parte de los artistas, tomando en cuenta que esta obra se produjo en el contexto de una sociedad compleja y en transformación. Con el matrimonio de Isabel I de Castilla y Fernando II de Aragón se lleva a cabo la unión entre los dos reinos, momento este a partir del cual la autoridad monárquica se afianza y ejerce un eficaz control sobre las aspiraciones de los nobles. Por otra parte, en 1492 cae Granada, último enclave musulmán, hecho decisivo que sella la unidad y hegemonía de la Corona española sustentada en la unidad territorial y el poder de la religión. Para el presente estudio partimos del análisis estilístico e iconográfico de la obra de la colección del MNAD. Además, establecimos un estudio formal y comparativo con otras obras del período. Del mismo modo se examinarán las demandas de quienes las encargan atendiendo a la peculiar complejidad política y social a fines del siglo XV.

La tabla del MNAD podría ser atribuida a la escuela de Fernando Gallego. Tal atribución fue realizada por el departamento de conservación del museo del Louvre.<sup>2</sup>

Fernando Gallego actuó dentro de la moderna corriente artística del denominado hispano-flamenquismo dominante en España durante la segunda mitad del siglo XV, adoptando el naturalismo de Flandes con la primacía de los valores emotivos y de la expresividad (Checa 1983). Su actividad se encuentra documentada entre 1468 y 1507. Fue un pintor de vasta influencia; oriundo de Salamanca. Organizó un taller a través del cual se propagó su estilo en toda la región castellana.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> MNAD, legajo obra 330.

<sup>3</sup> El primer testimonio documental que se tiene lo sitúa pintando en la catedral de Plasencia en torno a 1468. Luego se lo encuentra trabajando en la catedral de Coria en 1473, obras estas hoy perdidas. De su última etapa cuatro proyectos: el retablo mayor de la catedral de Ciudad Rodrigo (1480-1488), la bóveda astrológica de la biblioteca de la Universidad de Salamanca (1482-1493), el retablo mayor de la catedral de Zamora con

Sobre la atribución de esta obra, el profesor Francisco Corti en el libro *Arte medieval español en la Argentina* (1993, pp. 165-167), niega tal origen relacionando a ésta con un posible prototipo atribuido al maestro de Palanquinos, pintor activo en León hacia 1470-1480. No obstante, más adelante, el autor señala que la escasez de datos hace imposible una clasificación exacta.

Como mencionamos, Fernando Gallego y su escuela como el maestro de Palanquinos se inscriben dentro de la corriente “hispanoflamenca”<sup>4</sup>. Según Lafuente Ferrari, este último estaría bajo la influencia del pintor salmantino (1953, pp. 128-129 y 576). Sin embargo, Fernando Checa señala la ausencia de elementos dramáticos en las obras de Palanquinos indicando el carácter más aristocrático de su pintura (1983, pp. 52 y ss). En lo que respecta a nuestro trabajo, tomaremos en cuenta la pertenencia de la tabla a la escuela “hispanoflamenca” en términos generales. Confiamos en que estudios posteriores podrán precisar la autoría.

La presencia del arte flamenco en España se registra tempranamente. Cabe recordar la estada de Jean van Eyck en la Península Ibérica, hacia fines de la década del 1420, durante la cual recorre, en misión diplomática, Portugal y España, y el viaje de pintores hispanos a Flandes como es el caso de Lluís Dalmau a instancias del rey Alfonso V de Aragón.

Sin embargo, es a partir de la segunda mitad del siglo XV cuando la representación de formas y lenguajes provenientes del Norte se afianza. Las transacciones comerciales desarrolladas entre Flandes y la Corona de Castilla a través de ferias y mercados, sobre todo el mercado de Medina del Campo, famoso por el comercio de la lana, determinan el ingreso a la península de objetos suntuosos como tapices y cuadros. El estilo flamenco comienza a infiltrarse dando lugar al llamado estilo “hispanoflamenco” que aparece como opción frente al gótico dominante. Entendemos por estilo hispanoflamenco al lenguaje característico de España que surge en la segunda mitad del siglo XV sobre todo en el reino de Castilla. Por entonces, la mencionada corona se componía de varias regiones como Galicia, Asturias, el país Vasco, las dos Castillas, entre otras (AA.VV. 2014).

El rasgo particular del arte hispano flamenco es su indeterminación estilística ya que por un lado el empleo de formas góticas, se unen y fusionan con rasgos provenientes de otras tierras. Se puede observar en la tabla del MNAD que, por ejemplo, perdura el fondo de oro de

---

colaboradores (alrededor de 1480, hoy en la iglesia de Arcenillas del Vino-Zamora) y el de la iglesia de Santa María la Mayor de Trujillo, c. 1490. Inmaculada Echeverría Elvira, en: *El trazo oculto. Dibujos subyacentes en las pinturas de los siglos XV y XVI*, edición de Gabriele Finaldi y Carmen Garrido, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2006. p. 174.

<sup>4</sup> Se mantiene el término pintura “hispanoflamenca” aunque investigaciones recientes ponen en discusión lo adecuado de los dos componentes de dicha denominación, según: AA.VV (2014).

herencia medieval pero, por otro lado, aparece un intento de sugerir el paisajes; si se advierte el desajustes en las proporciones entre los primeros y últimos planos, propio del gótico; los paños, telas, transparencias y detalles reciben un tratamiento minucioso, tributario de escuelas del norte. El uso de estos recursos no era excluyente como queda demostrado en nuestra obra, sino que los artistas y comitentes oscilaban libremente de un repertorio a otros según sus gustos y necesidades.

*La Leyenda del Monte Gárgano* se inscribe entonces en un contexto variado y plural en lo que concierne a los lenguajes figurativos vigentes. Asimismo, la corte de los Reyes Católicos busca afianzar su poder y afirmar su mecenazgo evidenciando su predilección por la pintura, productos y artistas provenientes de los Países Bajos. Por otra parte, la iglesia, lejos de conformar una institución unificada en sus gustos, fluctuaba de un estilo a otro convirtiéndose en uno de los principales clientes de los artistas. No solamente encargaban obras los obispos y el alto clero sino también miembros de las órdenes religiosas y párrocos de pequeñas ciudades. Suponemos que nuestra obra fue destinada a una iglesia o parroquia alejada de los centros más aristocráticos del poder. Esto explicaría la vigencia aún de formas y recursos estilísticos propios de fines de la Edad Media, donde el uso del oro denota ostentación pero también es metáfora de la luz divina.

El tema, extraído de la *Leyenda áurea* de Jacobo de la Vorágine, representa la aparición del Arcángel San Miguel en el monte Gárgano, cerca de Manfredonia, Apulia. El episodio narra la historia de un hombre llamado Garganus, quien al advertir que uno de los toros de su propiedad se había apartado de la manada y no obedecía a su llamado, le lanza una flecha envenenada. El animal se resistía a abandonar la cueva que había encontrado. Extrañamente, la flecha desvía su recorrido y hiere al hacendado. Ante este hecho milagroso, el obispo ordena un ayuno de tres días tras lo cual aparece el Arcángel indicando que la caverna donde estaba el toro era el sitio donde debía erigirse un santuario en su honor. Luego, el obispo y demás pobladores inician una procesión a la gruta señalada<sup>5</sup>.

En el contexto del arte español de la segunda mitad del siglo XV es ostensible la predilección por la representación del arcángel San Miguel. Se lo suele caracterizar como caballero que lucha contra el mal, donde se exalta el perfil heroico de su figura<sup>6</sup> o bien, como el protagonista en representaciones donde su poder espiritual se revela a través de apariciones. Así se presenta en la obra del MNAD. Dentro de este tipo iconográfico se puede

---

<sup>5</sup> Cfr. J. De Vorágine, *La leyenda dorada*, tomo segundo, París, Garnier Hermanos, pp193-199.

<sup>6</sup> Bartolomé Bermejo, *San Miguel vence al diablo con el donante Antonio Juan*, 1468. Óleo y oro sobre tabla, 180 x 82cm, Londres, The National Gallery.

mencionar la pintura atribuida al taller del Maestro de Villalonguejar, *Milagro de San Miguel en el Monte Gargano*, hacia 1485-1500, procedente de la Iglesia de San Miguel en Hontoria de la Cantera, actualmente en el Museo de Burgos<sup>7</sup>. En ambas pinturas, el dramatismo deja lugar a episodios que motivan la reflexión sobre la presencia milagrosa del Arcángel. En este sentido, el lenguaje de la pintura flamenca resulta apropiado ya que reviste lo sobrenatural con el aspecto de la realidad visual.

Ante la pregunta sobre la función que cumplían este tipo de imágenes, es la que nos induce a pensar que nuestra obra pudo formar parte de un retablo. Sus colores contrastantes, el uso del oro y la manera clara de exponer el relato parecerían dar cuenta de la pertenencia a esta tipología característica del mundo hispano. Si bien existían tablas independientes, el retablo era el sistema dominante de presentar la historia de santos, de la vida de Cristo y las historias evangélicas. Estudios recientes revelan que, de acuerdo a las obras conservadas, sobresale la cantidad de retablos que se construyeron en la época (AA.VV. 2014). Dentro de las iglesias y capillas, este objeto era el organismo formal e iconográfico donde la pintura y la escultura podían aunarse bajo un mismo discurso devocional que buscaba conmover al fiel.

En nuestra obra la finalidad piadosa parecería evidenciarse a partir de la elección de determinados recursos expresivos. El relato se desarrolla en una disposición compositiva vertical y frontal garantizando la claridad expositiva. En el registro inferior los religiosos elevan sus miradas, unos conversan y otros entonan cantos de alabanza. Algunos dejan ver las imágenes de santos, bordados en las cenefas de las capas pluviales e incluso, el canónigo que está a la derecha expone en su atuendo la imagen de la Virgen con Niño. En la parte superior de la tabla, vemos la consumación del milagro que justifica la presencia de los hombres de fe. El ángel se recorta sobre el fondo, muy cerca de él está el toro. Aunque son más pequeños, a fin de mostrar la distancia con respecto al primer plano, sin embargo, están jerarquizados por su aislamiento.

Desde el punto de vista formal la tabla del museo se caracteriza por una linealidad predominante que restringe los campos de color y define claramente las figuras. Los cuidadosos detalles en los bordados de los trajes, la riqueza de las texturas de los paños y transparencias están logrados con una gradación de luces y sombras muy precisa. Podemos advertir, además, que la caída de los pliegues se define por formas angulosas y tubulares, esta resolución aparta la obra de la pintura del gótico internacional donde filacterias y pliegues marcaban movimientos ondulantes y gráciles. Sin duda, estos rasgos formales derivan de los

---

<sup>7</sup> Óleo sobre tabla, 85x64 cm.

modelos escultóricos góticos mas que de la pintura directamente, pues a pesar de la adopción del nuevo sistema de representación formulado por los Hermanos Van Eyck y sus contemporáneos y la aproximación del artista al lenguaje de la 'modernidad' que estos ofrecían, como destaca Fernando Checa, hay que tener presente que la lectura se hace en clave gótica. Junto a las características mencionadas persisten rasgos medievales notables en la construcción del espacio y las relaciones proporcionales de las figuras. El empleo del fondo dorado, muchas veces requerido por el cliente, el uso, aún, de la técnica al temple, la superposición de planos y el brusco cambio de escala entre el registro superior y el inferior resultan tributarias de un estilo tardomedieval.

*La Leyenda del Monte Gárgano* aparece así en el cruce de diferentes opciones estilísticas que se van superponiendo y determinan el carácter particular del estilo "hispanoflamenco", tan alejado de las soluciones formales del resto de Europa. Su especificidad se fundamenta en la coexistencia de diversos repertorios a los cuales los artistas y, sobre todo, los comitentes recurren según los gustos y las conveniencias, excluyendo la posibilidad de un modelo único. De esta manera, ciertos rasgos del gótico internacional se unen a formas elaboradas en los Países Bajos que, a su vez, son transformadas y adaptadas a los requerimientos de una sociedad que asiste al paso de la Edad Media al Renacimiento.

## **Bibliografía**

AA.VV. (2014). Las prácticas artísticas de los pintores 'hispanoflamencos' en la corona de castilla en el siglo XV". *Boletín del Museo del Prado*, 32 (50), 122-147.

Buendía, J. R. (1977). *El Prado básico*. Madrid, España: Silex. también

Checa, F. (1983). *Pintura y escultura del Renacimiento en España, 1450-1600*. Madrid, España: Cátedra.

Corti, F. (1993). *Arte Medieval Español en la Argentina. Catálogo descriptivo y razonado de obras de colecciones públicas y privada*. Buenos Aires, Argentina: UBA- Facultad de Filosofía y Letras.

Lafuente Ferrari, E. (1953). *Breve historia de la pintura española*. Madrid, España: Tecnos.

## Figuras



*Figura 1. La Leyenda del Monte Gárgano [Procesión en el Monte Gárgano /La Procesión al Monte Gárgano] siglo XV (temple y oro al agua sobre tabla, 118 x 90, 5. Museo Nacional de Arte Decorativo)*



*Figura 2. Milagro de San Miguel en el Monte Gargano, atribuida al taller del Maestro de Villalonquejar, óleo sobre tabla, 0,85 x 0,64. Museo de Burgos.*