

EL MAESTRO DEL TRÍPTICO DEL ZARZOSO “MAESTRO FELIPE, PINTOR”^{*}

MIREIA CASTAÑO¹

Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)

El *Tríptico de la Natividad* del Museo Nacional del Prado, procedente del convento del Zarzoso en Salamanca, constituye uno de los más refinados ejemplos de la pintura del gótico internacional castellano. Sin embargo, siempre se ha considerado una obra aislada. El presente estudio, a través del análisis de un conjunto de pinturas poco conocidas, propone sacar a este artista tanto de su aislamiento como de su largo anonimato. Gracias a la existencia de una obra firmada “*Artifex philippus*” podemos establecer que Maestro Felipe (alias Maestro del Tríptico del Zarzoso), tuvo una larga y brillante carrera, que se desarrolló entre Toledo y el Monasterio de Guadalupe entre 1440 y 1475 aproximadamente. Asimismo, este estudio traza estilística e iconográficamente el origen del lenguaje del artista en tierras germánicas, en el espacio entre el Medio y Alto Rin.

Palabras clave: Museo Nacional del Prado; gótico internacional; siglo XV; Toledo; Guadalupe; itinerancia artística; bordado; Concilio de Basilea.

THE MASTER OF THE ZARZOSO TRIPTYCH “MAESTRO FELIPE, PINTOR”

The *Nativity Triptych* in the Museo Nacional del Prado, formerly in the convent of El Zarzoso in Salamanca, is one of the finest examples of international Gothic Castilian painting. However, it has always been considered as an isolated work. The present study, through the analysis of a group of little-known paintings, aims to bring this interesting artist out of both his isolation and his long anonymity. Thanks to the existence of a work signed “*Artifex philippus*”, we can establish that Maestro Felipe (alias the Master of the Zarzoso Triptych) had a long and brilliant career, which he pursued between Toledo and the Monastery of Guadalupe between approximately 1440 and 1475. This study also traces stylistically and iconographically the origin of the artist’s language in Germanic lands, in the space between the Middle and Upper Rhine.

Key words: Museo Nacional del Prado; International Gothic; 15th century; Toledo; Guadalupe; artistic itinerancy; embroidery; Council of Basel.

Cómo citar este artículo / Citation: Castaño, Mireia (2023) “El Maestro del Tríptico del Zarzoso ‘Maestro Felipe, pintor’”. En: *Archivo Español de Arte*, vol. 96, núm. 383, Madrid, pp. 237-254. <https://doi.org/10.3989/aearte.2023.33>

^{*} Este estudio se enmarca en una beca del Banco de España - Museo Nacional del Prado de formación e investigación en el área de Conservación de Pintura Gótica Española. Agradezco primeramente a Joan Molina por haber nutrido y acompañado toda la investigación que aquí se presenta durante mi estancia en el Museo del Prado. Los resultados obtenidos están sin duda en deuda con los enriquecedores intercambios con Estefanía Piñol, Simone Bonicatto, Constantin Favre y, en especial, con los valiosos consejos de Frédéric Elsig. Los primeros resultados de este estudio fueron sucintamente presentados en la revista *Ars Magazine*. Castaño 2022: 110-119.

¹ Mireia.castano@gmail.com / ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-3290-5480>

Una de las obras más interesantes de la Sala Várez Fisa del Museo del Prado, el *Tríptico de la Natividad*, es también una de las menos estudiadas (P008184) [fig. 1]. Adquirida en el año 2014 por el Museo del Prado tras la donación Várez Fisa, la obra había sido dada a conocer por Josep Gudiol en 1970, que descubrió el Tríptico veinte años antes en el convento de Porta Coeli, en El Zarzoso (Salamanca). El autor insistió en la calidad del Tríptico, que describía como “una de las mejores pinturas españolas de autor nacional o extranjero de estilo gótico internacional evolucionado”, y proponía que su anónimo maestro, aislado en el panorama artístico peninsular, proviniera de Francia.² El estado de conservación de la obra, prácticamente intacto, permite apreciar la maestría técnica y compositiva de su autor: tanto en las escenas de la vida de la Virgen que despliega el tríptico abierto como en la *Natividad* que las preside en el centro, hallamos una inteligente composición cromática, un dibujo refinado y un marcado interés por lo anecdótico. El virtuosismo con el que se representan algunos de los más pequeños detalles del tríptico, como las piezas de orfebrería que ofrecen los Reyes Magos en la *Epifanía*, el hierro forjado del brasero en el *Nacimiento de la Virgen* o el rebosante plato de cerezas en la misma escena, contrastan con el limitado repertorio de personajes y los arcaísmos en la construcción del espacio. Enraizado aún en el gótico internacional, el pintor hace gala de un cierto interés por el naturalismo nórdico, visible en la representación de las transparencias, las sombras proyectadas o la calidad aérea del paisaje de la escena central.

La cuestión de la datación de la obra puede ser resuelta de forma satisfactoria gracias a la identificación del escudo de armas representado en las portezuelas exteriores del tríptico. Junto a *Santiago el Mayor*, *San Juan Bautista*, *San Antonio de Padua* y *Santo Domingo de Guzmán* aparece representado dos veces un escudo cuartelado con las armas de la familia Zúñiga y las de los Osorio, es decir, *de plata, una banda de sable y puesta en orla, brochante sobre el todo, una cadena de oro* (Zúñiga, cuarteles 1 y 4) y *de oro, dos lobos pasantes de gules* (Osorio, cuarteles 2 y 3). La única persona que podía poseer tal escudo en tiempos de la realización del retablo es Elvira de Zúñiga, hija de Pedro de Zúñiga e Isabel de Guzmán, casada en segundas nupcias con Pedro Álvarez de Osorio, conde de Trastámara y señor de Villalobos.³ Aunque no hayamos conservado otras obras donde se represente el escudo de Elvira, es interesante apuntar que Fernando de Zúñiga (muerto en 1497), único hijo nacido de este segundo matrimonio y que adoptó el apellido materno, portaba el mismo escudo que se representa en el tríptico, como podemos aún admirar en el panteón familiar que hizo construir en San Benito el Real de Valladolid y en el que pidió también que enterraran a su madre. El mismo blasón se encuentra en el *Libro de Bienhechores* del monasterio vallisoletano (Cambridge, Fitzwilliam Museum, Ms CFM 28, fol. 32v), cubierto por *capelo de sinople* que corresponde al cargo de arcediano que Fernando de Zúñiga ocupó en la Catedral de Sevilla.⁴ Considerar a Elvira de Zúñiga como primera destinataria del tríptico permite fecharlo con bastante precisión. Aunque no conozcamos la fecha exacta del casamiento de Elvira con el conde de Trastámara, sabemos que fue poco después de octubre de 1443 gracias a un documento en el que aparece aún denominada como condesa de Mayorga —título de su primer marido, Juan Alonso Pimentel— y en el que otorga a sus padres, los duques de Plasencia, la tutela de su hija Leonor Pimentel, primogénita de Elvira. Así, la obra debió de ser realizada después de esta fecha y antes de 1448, año de su muerte.⁵

² El tríptico fue vendido por las monjas franciscanas en 1965 al anticuario Ángel Lucas Villar, llamado “el Cojo” y poco después fue adquirido por José Luis Várez Fisa. Gudiol, 1970: 208-217.

³ Silva, 2015: 16-19. Díez Sánchez, 2019: 21-45.

⁴ Rodríguez Martínez, 1981: 260-261. Olivera Serrano, 2021: 180-182.

⁵ *Carta de tutoría del 16 de octubre de 1443, insertada en una carta de poder de Pedro [López] de Zúñiga*, 10 de setiembre de 1448, Archivo Histórico de la Nobleza (AHN), Toledo, Osuna, Caja 215, doc. 16. *Testamento de Elvira de Zúñiga*, 12 de agosto de 1448, Archivo Histórico de la Nobleza (AHN), Toledo, Osuna, Caja 215, doc. 15. El *Tríptico de la Natividad* podría haber sido concebido con motivo del fastuoso casamiento de Elvira con el conde de Trastámara, financiado por Pedro de Zúñiga y citado en su testamento; también podemos imaginar que fuera encargado para celebrar el nacimiento de su hijo Fernando (entre 1444 y 1447). *Copias del testamento y codicilo de Pedro López de Zúñiga*, 11 de marzo de 1450, AHN, Toledo, Osuna, Caja 380, doc. 16.



Fig. 1. Maestro Felipe, *Tríptico de la Natividad*, h. 1443-1448. Madrid: Museo Nacional del Prado (Fot. MNP).

¿Cómo y cuando llegó el tríptico a la dehesa del Zarzoso? El convento femenino franciscano, fundado en 1444 por el señor de Frómista Gómez de Benavides, recibió de este mismo personaje las primeras donaciones de rentas y bienes en el año 1455, entre los que podría encontrarse la obra que aquí nos interesa.⁶ Aunque aparentemente no exista ninguna conexión entre Elvira de Zúñiga y Gómez de Benavides, un importante detalle contenido en el último testamento de Pedro de Zúñiga, que en 1448 heredó gran parte de los bienes de su hija Elvira y gestionaba además la herencia de sus descendientes, nos parece explicar el curioso itinerario del tríptico. En 1453, Pedro de Zúñiga decidió nombrar, junto a su heredero Álvaro de Zúñiga, a Gómez de Benavides como testamento, rol de gran importancia que le permitía recuperar *todos los bienes muebles y semimovientes* del difunto para gestionarlos y venderlos de la manera que a él le pareciese conveniente⁷.

Más ardua resulta la tarea de definir la cultura artística del Maestro del Tríptico del Zarzoso. Aunque nos concentraremos en ello de forma detallada más adelante, resulta esencial apuntar aquí que los rasgos estilísticos del autor no nos parecen orientados hacia la cultura artística francesa. Si tomamos el ejemplo de la escuela provenzal, que indicaba Gudiol por su comparación del *Tríptico*

⁶ Martín Martín, 1998: 321-342.

⁷ *Copias de los codicilos añadidos al testamento de Pedro López de Zúñiga*, 15 de julio de 1453, AHN, Toledo, Osuna, Caja 380, doc. 17.

de la *Natividad* con la *Anunciación* de Aix-en-Provence (Musée du Vieil-Aix), no encontramos ningún vínculo definitivo entre el autor de nuestra pintura y los dos artistas fundadores de la estética propia de la escuela provenzal: Barthélemy d'Eyck y Enquerrand Quarton.⁸ Están ausentes, en la obra del Prado, tanto la maestría en la representación de los efectos lumínicos y la calidad escultórica de los personajes del primero como la severidad monumental y la gama cromática, “marcada por el sol de Provenza”,⁹ del segundo. Las desmesuradas manos de alargados dedos, la paleta acidulada y la languidez en la expresión de los personajes parecen, a nuestro juicio, hablar con acento germánico. Sin embargo, la única forma de afrontar precisamente el lenguaje del pintor y comprender holísticamente el contexto de creación del *Tríptico de la Natividad* es sacándolo de su largo aislamiento.

El Maestro del Tríptico del Zarzoso

En un estudio publicado en 2022, tratamos de esbozar la personalidad artística del Maestro del Tríptico del Zarzoso atribuyéndole, a través de un estudio histórico y estilístico, un notable conjunto de pinturas.¹⁰ De origen nórdico, probablemente germánico, el anónimo Maestro nos parecía activo entre 1440 y 1475 aproximadamente, primero en Castilla, donde realizaría su obra epónima hacia 1445, y más tarde en el Monasterio de Santa María de Guadalupe, de donde procedían con seguridad al menos cuatro de las obras que pudimos adscribir al pintor. El objetivo principal de dicho estudio era el de demostrar que el *Tríptico de la Natividad*, lejos de ser una obra misteriosamente aislada, formaba parte de un coherente corpus de pintura que podía ayudarnos a situar geográfica y cronológicamente a su autor. Hoy, gracias al descubrimiento de nuevas obras, podemos precisar su desarrollo estilístico y asentar de manera más definitiva tanto la filiación artística de su obra temprana como el impacto que su actividad en Guadalupe ejerció sobre sus coetáneos.

Respecto a la primera fase de actividad del pintor en torno a 1440-1445, ligeramente anterior al *Tríptico del Zarzoso*, pudimos señalar una *Virgen con el Niño y orante* desaparecida, que formaba parte al menos hasta 1936 de la colección del famoso anticuario madrileño Raimundo Ruiz.¹¹ Por su gran afinidad con dicha tabla, debemos añadir aquí dos pinturas que nos parecen realizadas por el Maestro del Tríptico del Zarzoso de manera estrictamente contemporánea: la primera, atribuida hasta el momento a Nicolás Francés, representa *San Jerónimo y San Lorenzo* de cuerpo entero, ante un muro almenado (Estocolmo, Nationalmuseum, NM6194) [fig. 2];¹² la segunda, conservada en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid, representa la escena del *Noli me tangere*, que se desarrolla en un paisaje en plano inclinado y una elevada línea de horizonte (N. 51701) [fig. 3].¹³ Esta pintura está coronada por una vista de ciudad con las arquitecturas típicas del Maestro, de forma muy parecida a una pequeña *Lamentación* vendida en Bruselas en el año 2019.¹⁴ De entre este grupo, el *Noli me tangere* del Museo Arqueológico Nacional es quizás la obra más cercana al tríptico del Prado: la Magdalena arrodillada ante el Resucitado es idéntica en rostro y vestimenta a las parteras que asisten el *Nacimiento de la Virgen* en el tríptico, y su amplio manto bermellón se pliega en el bajo de forma análoga al de la Virgen de la *Natividad* del Zarzoso. No faltan en la

⁸ Laclotte/Thiébaud, 1983: 72.

⁹ Parafraseamos la bella descripción de Nicole Reynaud, que describe la gama cromática de Quarton como *ensoileillée*. Reynaud, 1982: 61-66.

¹⁰ Castaño, 2022: 108-119.

¹¹ *Virgen con el Niño y orante*, anterior a 1936, Archivo Junta del Tesoro Artístico, Madrid, AJP-0762. Sobre la figura de Raimundo Ruiz véase: Martínez Ruiz, 2011: 49-87.

¹² La pintura procede de la colección Franz Haniel (Múnich), vendida en Christie's Londres el 1 de Julio de 1966. Díaz Padrón, 1987: 270-272; Maurer, 2001: 115-118.

¹³ La pintura fue donada al Museo Arqueológico Nacional por Manuel García, Marqués de Barzanallana, el 25 de junio de 1868. Cienfuegos-Jovellanos Fernández, 1999: 242-244.

¹⁴ Bruselas, Pierre Bergé & Associés, miércoles 19 de junio de 2019, lotes 32 y 32a. Castaño, 2022: 115.

pintura del Museo Arqueológico los minúsculos detalles anecdóticos que parecen difuminarse en la obra tardía del Maestro, como el zorro persiguiendo a una gallina, representado en el segundo plano de la escena, a la derecha.¹⁵

Por su particular iconografía, en la que San Jerónimo se presenta con su hábito monacal en lugar de portar sus galas cardenalicias habituales, es posible que una de las primeras realizaciones del pintor tras su llegada a Guadalupe fuera la *Virgen entronizada entre santa Catalina y San Jerónimo* del Metropolitan Museum de Nueva York, que fechamos en torno a 1450 (inv. 32.100.105) [fig. 4]. La tabla de Nueva York, esencial para comprender el desarrollo estilístico del Maestro del Tríptico del Zarzoso, combina graciosamente la dulzura que caracteriza sus obras precoces, como puede observarse en la representación aniñada de Santa Catalina, con la rigidez y el carácter escultórico que encontramos en las obras realizadas en la década de 1460: la monumental figura de la Virgen que preside la composición es muy parecida a la que llora sobre el cuerpo de su hijo en una *Lamentación* conservada en el Museo del Prado (P007860) [fig. 5], realizada esta sin duda durante la estancia del pintor en Guadalupe. De hecho, es la compleja superposición de modelos que presenta la pequeña tabla neoyorquina la que ha conducido a los expertos en distintas direcciones: la realización de la obra ha sido localizada en Flandes, Francia, Valencia, Sicilia y Sevilla.¹⁶ En realidad, se trata de una de las pinturas del Maestro en la que podemos observar con mayor claridad el proceso de aclimatación de un artista extranjero para con la pintura local.

Como ya pudimos establecer, el Maestro del Tríptico del Zarzoso realizó en Guadalupe un retablo, hoy desmembrado, presidido por la *Lamentación* (Madrid, Museo del Prado, P7860) ya citada y acompañada en ambos lados por - al menos - una *Natividad* y una escena de la visita de las *Marias en el Sepulcro* (colección particular).¹⁷ En 1926, las tres aparecían reproducidas en un breve texto de José Peñuelas, que durante su visita al palacio madrileño de los marqueses de la Romana las describía como “tres magníficas tablas de primitivos flamencos (?), procedentes de Guadalupe”.¹⁸ Ciertamente, las pinturas debieron de llegar al palacio madrileño con las colecciones de Pedro Caro y Sureda, III Marqués de la Romana, uno de los principales bienhechores del Monasterio de Guadalupe tras la desamortización, que facilitó la instalación de los franciscanos en 1908 y recuperó para ellos el Claustro Gótico, entonces en manos privadas.¹⁹ El 2 de noviembre de 1937, las tres tablas fueron incautadas por la Agrupación Socialista Madrileña y depositadas en el Museo del Prado; entre 1939 y 1940, tras la victoria franquista, fueron devueltas a María Falcó de la Gándara, viuda del marqués.²⁰ En 2003 las tres escenas reaparecieron en el mercado del arte madrileño y se separaron definitivamente: ²¹ la *Lamentación* central fue adquirida por el Estado para el Museo del Prado y las escenas laterales quedaron en manos privadas.

Seguramente, uno de los elementos más llamativos de la *Lamentación* que presidía este retablo sea su considerable deuda con el modelo de Roger van der Weyden, prácticamente ausente en las obras del Maestro del Tríptico del Zarzoso hasta aquí citadas. La asimilación por parte del pintor de este modelo, observable por ejemplo en la concepción escultórica de las vestimentas y en la dureza de los contornos, resulta mucho más fácil de comprender en el contexto de creación de las tablas guadalupenas: durante los años 1450-1460, uno de los artistas más deudores de Van der Weyden activos en la península, el escultor bruselense Egas

¹⁵ De manera más hipotética, podemos relacionar con el corpus de obra precoz del Maestro del Zarzoso una *Crucifixión* vendida en el mercado del arte americano en 2015. Nueva York, Sotheby's, 29 de enero de 2015, lote 7.

¹⁶ Berg Sobré/Bosch, 1996: 39-40. Castaño, 2022: 116.

¹⁷ Publicamos las tablas por primera vez en 2022, agradecemos a su propietaria actual y a Fernando Rayón por habernos facilitado el acceso a ellas.

¹⁸ Peñuelas, 1926: 274-276.

¹⁹ Ortega, 1916: 12-14.

²⁰ *Acta de incautación de la Agrupación socialista madrileña*, 2 de noviembre de 1937, Archivo de la Guerra, Madrid, JTA 12 / 6, n.º 8 (‘tabla tríptico’). *Expediente de devolución de María Falcó y de la Gándara, marquesa viuda de la Romana*, del 27 de diciembre de 1939 al 23 de julio de 1941, Archivo de la Guerra, Madrid, SDPAN 288 / 38. Las dos tablas laterales se devuelven el 27 de diciembre de 1937 (n.ºs 15 y 16) y la tabla central el 22 de enero de 1940 (n.º 3).

²¹ Madrid, Alcalá Subastas, 8 de mayo 2003, lotes 29-30-30ª.



Fig. 2. Maestro Felipe, *San Jerónimo y San Lorenzo*, h. 1440. Estocolmo: Nationalmuseum (Fot. Frick Reference Library).



Fig. 3. Maestro Felipe, *Noli me Tangere*, h. 1440-1450. Madrid: Museo Arqueológico Nacional (Fot. MAN).



Fig. 4. Maestro Felipe, *Virgen entronizada entre santa Catalina y San Jerónimo*, h. 1450. Nueva York: Metropolitan Museum (Fot. MET).



Fig. 5. Maestro Felipe, *Lamentación*, h. 1460-1470. Madrid: Museo Nacional del Prado (Fot. MNP).

Cueman trabajaba recurrentemente en Guadalupe.²² En el mismo sentido, podemos observar una idéntica asimilación del modelo de Tournai en la cuarta de las obras con procedencia guadalupeña que atribuimos al Maestro. Se trata de un *Crucifijo pintado* perteneciente a los Museos del Real Monasterio, expuesto actualmente bajo una atribución a Nicolás Francés²³ [fig. 6]: el rostro del crucificado, con su espesa cabellera ondulada y la concepción del drapado de su perizoma, son idénticos al Cristo de la *Lamentación* del Prado.²⁴ Aunque desgraciadamente no podamos identificar con precisión ni el retablo de la *Lamentación* ni el *Crucifijo* en ninguna de las sucesivas descripciones históricas de Guadalupe, nos preguntamos si podrían encontrarse entre las obras que ornaban el llamado “claustro de los milagros”. En efecto, sabemos gracias a fray Gabriel de Talavera que el claustro de Guadalupe estaba decorado con *muchas imagines de pincel y talla* dedicadas a las estaciones litúrgicas, que se han identificado con fragmentos escultóricos atribuidos tradicionalmente a Egas Cueman.²⁵ La iconografía del retablo que nos interesa representa precisamente tres de las cuatro estaciones litúrgicas (*Nacimiento*, *Piedad* y *Resurrección*) y podría encontrar en el claustro de los milagros un posible marco para su localización original.²⁶ Sin embargo, en la ausencia de documentos, debemos plantear que las obras podrían proceder de otros espacios del monasterio y constituir un conjunto mayor: es tentador imaginar que formaban originalmente un conjunto completo presentado en forma de ‘tau’ invertida, aunque el remate en forma de arco de las tablas de colección particular, distinto al de la *Lamentación*, podrían indicar otro tipo de montaje para la estructura original del retablo.

El trabajo del Maestro para los jerónimos de Guadalupe puede ser ilustrado con una última obra de gran importancia que, pese a su evidente calidad pictórica, no ha recibido aún la atención que merece de parte de la historiografía artística. El Museo de los Bordados de Santa María de Guadalupe conserva un frontal de altar llamado “el Rico” compuesto por siete paneles rematados en la parte superior por una franja, que representan la *Asunción* en el centro, el *Nacimiento* [fig. 7] y la *Epifanía* a la izquierda y la *Resurrección* y el *Pentecostés* a la derecha, enmarcadas las escenas en cada extremo por las dos figuras de la *Anunciación*.²⁷ Esta pieza, que se encuentra entre los mejores ejemplares de bordado castellano del siglo XV llegados a nuestros días, ha sido sin embargo rebordada, retocada y enjoyada con multitud de perlas y piedras preciosas durante el siglo XVII.²⁸ Analizando las partes menos recosidas, podemos estimar que se trata de un bordado realizado de la forma habitual para los tejidos de lujo a mediados del siglo XV,²⁹ es decir, sobre un lienzo de lino que alterna hilos de seda policromos con hilos metalizados y que utiliza principalmente tres distintos tipos de punto: el punto partido vertical para ropajes y carnaciones, un punto de cadena en ligero relieve para contornear los personajes y la arquitectura y el *or nué*, tipo de punto particularmente costoso que aún podemos observar en los cabellos de algunos de los personajes.

Aunque estas intervenciones posteriores dificulten considerablemente su análisis técnico, el conjunto ha conservado el dibujo original de sus figuras, en la que es evidente la mediación de un pintor acreditado. Enmarcados en espacios someramente dibujados, los personajes de las escenas bordadas tienen una importante presencia física, subrayada por el vigor de sus

²² La bibliografía sobre Egas Cueman es extensa, para un estado de la cuestión véase: Campbell/Pérez Preciado, 2015: 160-165. El estudio más extenso y actualizado en este respecto se encuentra en: Fuentes Ortiz, 2021: 232-252.

²³ Ramiro Chico, 2010: 782-783. Castaño, 2022: 119.

²⁴ El *Crucifijo* de Guadalupe es, además, prácticamente idéntico al Crucificado que corona el *Retablo de la Epifanía* de Toledo, del que nos ocuparemos extensamente a continuación.

²⁵ Gabriel de Talavera, *Historia de Nuestra Señora de Guadalupe*, 1597, Libro IV, Cap. III, fol. 192. Acemel/Rubio, 1912. Rubio, 1926: 385-387.

²⁶ Agradecemos a Ángel Fuentes Ortiz sus comentarios respecto a las fuentes antiguas de Guadalupe.

²⁷ García Rodríguez, 2006.

²⁸ Según Floriano Cumbreño, la pieza aparece en los Inventarios de la Sacristía de Guadalupe a partir de los primeros inventarios del siglo XVI; nos informa también que las labores de enjoyado y rezurcido fechan entre 1679 y 1689. Floriano Cumbreño, 1942: 95-96.

²⁹ Wetter, 2012: 307-314.

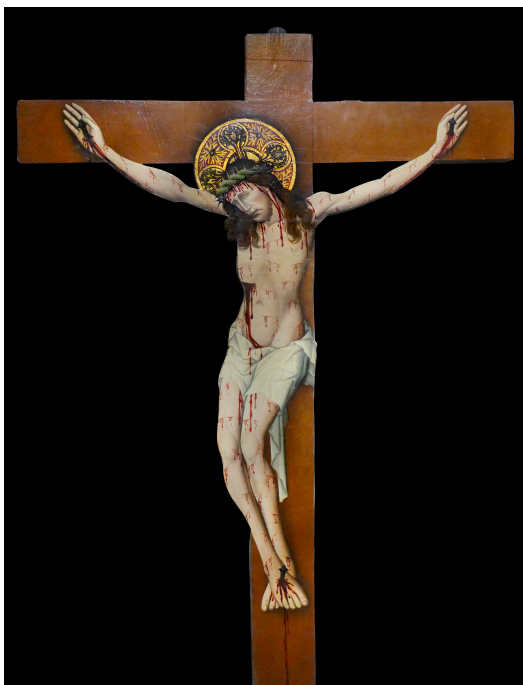


Fig. 6. Maestro Felipe, *Crucifijo*. Museo de Pinturas del Monasterio de Guadalupe, Guadalupe (Fot. Imagen M.A.S / Ars Magazine)



Fig. 7. Bordador de Guadalupe bajo el modelo de Maestro Felipe, *Frontal 'Rico', escena de la Natividad*, h. 1450. Museo de Bordados del Monasterio de Guadalupe, Guadalupe (Fot. Archivos del autor).



Fig. 8. Bordador de Guadalupe bajo el modelo de Maestro Felipe, *Frontal 'Rico', escena de la Asunción*, h. 1450. Museo de Bordados del Monasterio de Guadalupe, Guadalupe (Fot. Archivos del autor).

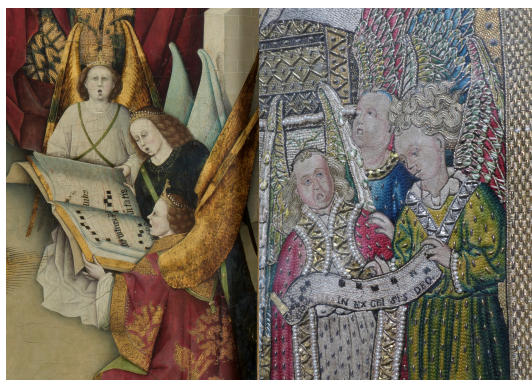


Fig. 9. Detalle de las figuras 1 y 7.

gestos y por sus expresiones individualizadas. Fechables hacia 1450—por su estilo a medio camino entre el gótico internacional y el naturalismo flamenco, creemos poder atribuir la autoría de los patrones del frontal al Maestro del Tríptico del Zarzoso [figs. 8 y 9]. Aunque no vamos a listar de nuevo las características que nos permiten reconocer el trabajo del pintor, es pertinente mencionar ciertos elementos del frontal, que reproducen al detalle algunas de las obras del Maestro. Fijémonos por ejemplo en la *Epifanía*, donde la ofrenda del primer rey está colocada sobre un tronco de madera como en el Tríptico del Zarzoso; veamos también los graciosos ángeles arrodillados en la *Natividad*, entonando el *Gloria in excelsis* con tal brío que elevan la rizada cabellera de uno de ellos, como pasa en la misma escena del retablo procedente de Guadalupe; asimismo, la composición de la *Asunción* reproduce minuciosamente la escena análoga en el Tríptico del Prado. Igualmente característico del artista es su recreación en lo anecdótico, hecho que se aprecia de forma jocosa en la marca de fierro en forma de “M” sobre la pata trasera del buey de la *Natividad*.

La procedencia guadalupeña del hipotético *Retablo de la Lamentación* (hoy desmembrado), el magnífico *Crucifijo pintado* conservado *in situ* y la intervención del pintor en los patrones del rico frontal bordado, fijan la actividad del Maestro del Tríptico del Zarzoso en Guadalupe durante un período de tiempo considerable. Si planteáramos para el pintor una primera fase de actividad durante la década de 1440, caracterizada en parte por una particular atención a lo anecdótico y una concepción un tanto cándida de sus personajes, las obras realizadas en Guadalupe presentan una creciente monumentalidad, que culmina con la *Lamentación* del Museo Nacional del Prado.

Su implantación en una región limítrofe entre Extremadura y Andalucía aclara considerablemente además la proximidad de sus obras de madurez con las de la escuela sevillana de pintura, sobre la que han insistido diversos historiadores del arte: algunas de las obras que atribuimos al maestro, en particular la *Virgen con Niño* del Metropolitán, han sido comparadas tanto con la producción de Juan Sánchez de Castro como a la de Juan Núñez, dos pintores activos en Sevilla.³⁰ Aunque el estudio de la escuela sevillana de pintura escapa sin duda de los límites del presente estudio, merece la pena mencionar que algunos de los maestros más importantes del foco hispanense, como Pedro Sánchez, que deja su firma en un *Entierro de Cristo* conservado en Budapest,³¹ o Juan Sánchez, autor de una *Crucifixión* firmada en la Catedral de Sevilla,³² presentan ciertas analogías con las obras más tardías del Maestro del Zarzoso. De forma aún más evidente, encontramos una reinterpretación somera del modelo de nuestro pintor en un *Calvario* conservado en Santa María de Trujillo, a pocos kilómetros de Guadalupe.³³

La confrontación de todas las obras presentadas, desde el *Noli me tangere* del Museo Arqueológico de Madrid hasta la *Lamentación* del Museo del Prado, ofrece una visión más definida de la individualidad artística del Maestro del Tríptico del Zarzoso, cuya reconstitución se convierte en un valioso testimonio de la variedad estilística y de la polivalencia técnica en el arte castellano del Cuatrocientos. Así pues, ¿quién era este excelente pintor, activo durante casi treinta años, que supo combinar su lenguaje de matriz germánica con las lecciones de los maestros flamencos y que trabajó para tan notables promotores como los Zúñiga o los Jerónimos de Guadalupe? De forma excepcional, una obra firmada conservada en Toledo nos ofrece la respuesta a esta pregunta.

³⁰ Meyer, 1933: 304-305. Post, 1935: 650.

³¹ Nyerges, 2008: 52-53.

³² Gestoso y Pérez, 1909: 9-16. Rojas-Marcos González, 2015: 117-137.

³³ Ramos Rubio, 2009: 81-83.

“Artifex philippus ora pro eo”

En 2016, Rocío Bruquetas Galán y Marta Presa Cuesta dieron a conocer un retablo de gran importancia dedicado a *La Epifanía*, conservado en el monasterio de las jerónimas de san Pablo de Toledo, que había pasado prácticamente inadvertido hasta entonces por los historiadores del arte castellano, posiblemente porque permaneció en el interior de la clausura hasta la Guerra Civil.³⁴ El retablo es de dimensiones considerables (301 x 305) y presenta hoy una disposición un tanto desconcertante: se compone de seis tablas repartidas en tres calles de dos cuerpos con un remate superior que presenta —recortados— elementos de la original predela con figuras de santos, acompañados de medallones y esculturas posteriores, de estilos heterogéneos. De forma casi cuadrada, el retablo está enmarcado con elementos de mazonería reaprovechados de distintas épocas y conserva tan solo la separación original de los dos cuerpos de la calle central. Con la *Epifanía* [fig. 10] y la *Crucifixión* ocupando el centro, el retablo despliega cuatro escenas de la vida de Cristo: a la izquierda, la *Anunciación* y la *Presentación en el Templo*; a la derecha, el *Noli me Tangere* y el *Nacimiento*.

A partir de un detallado análisis técnico, las autoras establecieron en el citado estudio la intervención de tres artistas: el pintor principal, de estilo franco-flamenco y que dejaba su firma en letra gótica con el texto *Artifex philippus ora pro eo*, sería el encargado de realizar la *Epifanía* y la *Crucifixión* de la calle central, así como las figuras de santos de la antigua predela; las cuatro escenas restantes serían realizadas por dos artistas locales de influjo italiano.³⁵ Además de eliminar el repinte que cubría la firma del artista en la parte inferior de la tabla, la limpieza y restauración de la obra permitieron comprobar que la monja jerónima representada como donante, identificada en una inscripción posterior con Santa Paula, era en realidad un monje jerónimo, transformado en santa en el momento en que el retablo llegó al cenobio femenino. Este descubrimiento llevó a las investigadoras a proponer el monasterio de Santa María de la Sisle, importante monasterio jerónimo masculino del que dependían las Madres jerónimas de san Pablo desde 1464, como lugar de origen del retablo.³⁶ El estudio de 2016 planteaba también una datación perfectamente verosímil durante el segundo cuarto del siglo xv y apuntaba sucintamente la vinculación del maestro principal del retablo tanto con las realizaciones del maestro Nicolás Francés como con el Tríptico del Zarzoso. Como colofón, las autoras indicaron con clarividencia que “la única referencia a un pintor llamado Felipe en la documentación del siglo xv que pudiera asociarse a nuestro artista es la recogida por fray Germán Rubio del archivo del monasterio de Guadalupe, que menciona a un Maestro Felipe, el pintor”.³⁷

Si la comparación con Nicolás Francés es un poco más forzada, la escena de la *Epifanía* del retablo de Toledo presenta en efecto numerosas analogías con el Tríptico del Zarzoso: la proximidad entre las dos obras puede observarse inicialmente en la concepción abigarrada del espacio y la monumentalidad de las figuras, de canon muy alargado, así como en la paleta fría y acidulada, donde predomina el verde lima; la narración repleta de detalles anecdóticos o la atención por la *varietas* de las indumentarias y tocados se encuentra de forma análoga en las dos obras, en que distintos

³⁴ Bruquetas Galán/Presa Cuesta, 2016: 210-234. El primer estudio monográfico de la obra, mucho más breve que el citado artículo, lo publicaron las mismas autoras en 1998, a raíz de la restauración del retablo, asumida por la Real Fundación de Toledo entre diciembre de 1993 y abril de 1994: Bruquetas Galán/Presa Cuesta/Connor, 1998: 77-81. En 2004, fue publicado un estudio iconográfico del retablo: Rodríguez Luna, 2004: 1393-1414.

³⁵ Estamos perfectamente de acuerdo con la identificación del maestro principal del retablo en la calle central y la predela; sin embargo, no creemos necesario operar una distinción de manos entre las cuatro tablas restantes, realizadas a nuestro juicio por un mismo pintor. El estudio de este interesante colaborador toledano escapa de los límites del presente estudio, aunque su lenguaje artístico nos parece comparable (no idéntico) al de Juan de Burgos, pintor tan solo conocido gracias a un díptico firmado con la escena de la *Anunciación* conservado en Harvard (Fogg Museum).

³⁶ La incorporación jurídica del monasterio femenino a Santa María de la Sisle no se realizó hasta el mes de abril de 1510. *Actas de los Capítulos generales y privados de la Orden de san Jerónimo*. Archivo General de Palacio, Madrid, legajo 1790, fol. 233r. Véase: Pastor Gómez-Cornejo, 2020: 631-652. Para la historia de la Orden de San Jerónimo véase: Revuelta, 1982.

³⁷ Bruquetas Galán/Presa Cuesta, 2016: 214.



Fig. 10. Maestro Felipe, *Retablo de la Epifanía, escena central*, c. 1440. Convento de las jerónimas de San Pablo, Toledo (Fot. Archivos del Autor)



Fig. 11. Maestro Felipe, *Tríptico de la Natividad. Escena de la Epifanía*, h. 1443-1448. Madrid: Museo Nacional del Prado (Fot. MNP).



Fig. 12. Detalles de las figuras 1 y 10

tipos de brocados y cenefas ornan cada una de las vestimentas. Algunos detalles más sutiles, como la construcción de un suelo blanco roto imitando un efecto de piedra resquebrajada, se encuentran de forma idéntica en las dos obras. En lo que respecta al análisis *morelliano* de las figuras, los paralelismos son también muy acusados: los rostros femeninos presentan iguales fisonomías de boca pequeña, mentón pronunciado y nariz alargada, con ojos entrecerrados y adormilada mirada [figs. 11 y 12]; los personajes masculinos presentan facciones más marcadas, en las que destacan miradas marcadas por arrugas laterales y oscuras ojeras o las expresivas y delgadas manos de largos dedos. Nos parece evocadora, por ejemplo, la comparación entre las figuras de santos de la antigua predela de Toledo con los cuatro santos pintados en el reverso de las portezuelas del tríptico del Zarzoso.

El *Retablo de la Epifanía* de Toledo puede además integrarse perfectamente en la cronología y el desarrollo estilístico que proponemos para el Maestro del Tríptico del Zarzoso; por su proximidad con el tríptico del Prado, no parece que pueda alejarse demasiado de 1445. Asimismo, parece evidente que se trata de una obra temprana, mucho más cerca de la candidez de la *Virgen con niño* de la colección Raimundo Ruiz, del *Noli me Tangere* del Museo Arqueológico Nacional y en especial de los *San Lorenzo* y *San Andrés* del Museo de Estocolmo [fig. 14] que del aspecto más bien áspero y severo de las pinturas que el pintor realiza durante su estancia en Guadalupe.³⁸ Asimismo, la *Epifanía* toledana es la obra más marcada por la cultura germánica, en particular del espacio renano, de entre todas las aquí citadas: esta se pone de manifiesto en el gusto pronunciado por la riqueza de los materiales y tejidos preciosos, en el aspecto esmaltado y fresco de la gama cromática, en la desmesurada escala de los personajes respecto al espacio que habitan, en sus manos de interminables dedos o incluso en la ancha y abombada frente de la Virgen.³⁹ A modo de referencia cultural, podemos citar el célebre *Jardín del Paraíso* (*Paradiesgärtlein*) del museo de Fráncfort, realizado en Estrasburgo hacia 1420, o incluso un anónimo tríptico conservado en Colonia (Wallraf-Richartz-Museum, 354) [fig. 13] que, producido en la región del Medio Rin, presenta algunas afinidades estilísticas y compositivas con la *Epifanía* de Maestro Felipe.⁴⁰

A nuestro parecer, existen argumentos de peso, estilísticos, documentales e iconográficos para afirmar que el Maestro del Tríptico del Zarzoso, anónimo pintor del que hemos podido trazar el itinerario de Castilla a Guadalupe entre 1440 y 1475 debe ser identificado con Maestro Felipe, que firma hacia 1440 el retablo de Toledo y reaparece en múltiples ocasiones en la documentación guadalupense, entre 1447 y finales de la década de 1470 según fray Germán Rubio, como “Maestro Felipe, el pintor”.⁴¹ La escena central del *Retablo de La Epifanía* de Toledo, que podría ser la obra más precoz conocida del pintor y que nos permite sacarlo de su largo anonimato, contiene además dos detalles iconográficos indisociables con los que creemos poder confirmar su origen germánico, que ya hemos tenido la ocasión de formular en base a criterios de orden estilístico.

El primero y más evidente es la representación del rey Baltasar negro en una cronología extremadamente precoz; el segundo, mucho más sutil, es la inclusión en la escena de la “heráldica

³⁸ Un pequeño *San Nicolás*, conservado en las reservas de la Catedral de Toledo, nos parece estilísticamente muy afín a este grupo de obras. Por desgracia, no hemos podido tener acceso a la pieza más allá de una fotografía antigua. Post, 1930: 233.

³⁹ Estas mismas características se observan en artistas activos entre Fráncfort y Basilea durante los años 1430. Véase, por ejemplo, la magnífica *Epifanía* de la Galería Sabauda de Torino (inv. 181). Elsig, 2006: 328-329.

⁴⁰ Hiller/Vey, 1969: 139-141. Agradecemos a Frédéric Elsig que nos haya señalado esta pintura.

⁴¹ Rubio, 1926: 398. En su monografía sobre el monasterio de Santa María de Guadalupe, fray Germán Rubio no indica por desgracia las referencias documentales de donde ha extraído esta información. Después de haber consultado el archivo de Santa María de Guadalupe, hemos podido comprobar que “Maestro Felipe” no aparece en ninguno de los documentos internos del monasterio, pues las actas capitulares del siglo xv han desaparecido. La única información que tenemos sobre Maestro Felipe es su oficio, pues sus referencias documentales se limitan a su presencia como testigo en diversos testamentos y transacciones de La Puebla de Guadalupe entre los años 1447 y los años 1470. Una lectura sistemática de este tipo de documentos, muy abundantes, podría dar nuevas pistas sobre los años de actividad del pintor en Guadalupe.



Fig. 13. Anónimo del Alto Rin, *Retablo de la Epifanía*, c. 1420. Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Colonia (Fot. Rheinisches Bildarchiv Cologne)

imaginaria” de los tres Reyes Magos,⁴² codificada a finales del siglo XIV en la región de Colonia y prácticamente inexistente en el arte producido fuera de la geografía renana hasta 1460-1470.⁴³ La primera representación conocida de los escudos de armas de los Reyes Magos se encuentra en el armorial del heraldo Gelre, un compendio de heráldica escrito en Colonia hacia 1370-1395 (Bruselas, Bibliothèque royale, ms. 15652-65) [fig. 15].⁴⁴ En el folio 28 del manuscrito de Bruselas están pintados los blasones siguientes, prácticamente idénticos a los que representa Maestro Felipe en el retablo de Toledo: para Gaspar, *De azur, un creciente tornado de oro adiestrado de una estrella de lo mismo*; para Melchor, *De azur, estrellado de oro*; para Baltasar, *De oro, un hombre de sable vestido de gules*.

Según Hans Horstmann, los escudos de los Reyes Magos encontraron una cierta difusión en el arte de la región meridional del Rin en torno a 1420, probablemente gracias a una pieza teatral sobre la historia de los Reyes que se representó en 1417, durante el Concilio de Constanza: lo demuestran, por ejemplo, algunas de las copias más precoces de la *Crónica del Concilio de Constanza* de Ulrich Richental (Karlsruhe, Landesbibliothek, cod. Georgen 63, fol. 70; Constanza, Rosengarten-Museum, Hs. I, fol. 69v), que no solo documenta dicha pieza de teatro sino que contiene también la ilustración de los escudos imaginarios de los Reyes; incluso más interesante para nosotros es un grabado realizado entre 1417 y 1420 en la región de Constanza, en el que la heráldica de los Reyes se incluye en el marco de una Epifanía (San Gall, Stiftsbibliothek).⁴⁵ Probablemente, la representación más conocida de la *Adoración de los Reyes* con sus escudos de armas es el panel central del retablo de la Catedral de Colonia, realizado por Stefan Lochner hacia 1440 y destinado originalmente a la capilla del Ayuntamiento de la misma ciudad. En los ejemplos que acabamos de citar y en otros que hemos podido compilar, la inclusión de este elemento iconográfico para la identificación de los Reyes con su heráldica se representa con estandartes o banderolas, portadas por los pajes o acompañantes del cortejo real. En cambio, en una interesante demostración de pericia compositiva, Maestro Felipe representa los tres escudos imaginarios de los Reyes en las testeras de los tres caballos del cortejo; el blasón de Gaspar (*De azur, un creciente tornado de oro adiestrado de una estrella de lo mismo*) aparece también en el primer plano de la

⁴² Traducimos literalmente el término del francés *héraldique imaginaire*, sujeto tratado principalmente por la historiografía francesa y alemana, que lo denomina *Phantasiewappen*. Pastoureaux 1987: 19-25.

⁴³ Horstmann, 1969: 49-66. A modo de contraejemplo, podemos citar la *Epifanía* de Antonio Vivarini realizada hacia 1445 (Berlín, Gemäldegalerie); sin embargo, en esta pintura el rey Baltasar es un hombre blanco y su escudo imaginario es el único no representado de los tres.

⁴⁴ Adam-Even, 1961: 48-60. Horstmann, 1969: 49-66. Feger, 1964: 218.

⁴⁵ Horstmann, 1969: 49-66. Roche, 1997: 52-53.



Fig. 14. Maestro Felipe, *Retablo de la Epifanía, detalle de la predela*, c. 1440. Convento de las jerónimas de San Pablo, Toledo (Fot. Archivos del autor)



Fig. 15. Miniaturista heráldico, *Heráldica imaginaria de los reyes Magos*. Biblioteca Real, Bruselas (Fot. Biblioteca Real de Bruselas).

composición, insertado en el centro de la pieza de orfebrería en forma de ostensorio que el rey mago da en obsequio al Niño.

Nos parecía importante insistir en esto último, pues la representación del rey Baltasar negro fue codificada y popularizada desde Colonia en buena medida a través de los armoriales ilustrados (en su blasón imaginario, Baltasar porta un *hombre de sable*),⁴⁶ aunque también por la popularidad de la *Historia Trium Regum* de Juan de Hildesheim, compuesta en Colonia hacia 1380, texto que especifica por primera vez que uno de los reyes es “negro de Etiopia”.⁴⁷ En las regiones del Alto y Medio Rin, el rey Baltasar negro y coronado emerge en las artes visuales de manera precoz, como atestiguan por ejemplo el retablo de la iglesia de Friedberg (hacia 1410; Utrecht, Rijksmuseum Het Catharijneconvent), el *Retablo de Tennenbach* (hacia 1420; Freiburg im Brisgau, Agustiner Museum) o en el Castillo de Braunfels (c. 1420).⁴⁸ Sin embargo, debemos esperar hasta 1435-1445 para encontrarlo de manera sistemática en tierras de habla germánica y prácticamente hasta las últimas décadas del siglo xv para encontrarlo en el resto de la Europa Occidental.⁴⁹ Así, la representación del rey Baltasar negro acompañado de su escudo de armas imaginario en una pintura producida en Toledo hacia 1440 es del todo excepcional y constituye un argumento de peso en favor del origen germánico, verosímilmente renano, de Maestro Felipe; al mismo tiempo, el retablo de la *Epifanía* de Toledo nos ofrece la que es posiblemente la representación más precoz del rey negro en el arte peninsular. Vale la pena recordar aquí que la escena de la *Epifanía* del Tríptico del Zarzoso, realizado con pocos años de diferencia, presenta también al rey Baltasar negro, tocado además con una versión moderada de la espectacular corona de plumas de oro que porta el mismo personaje en el retablo de Toledo. Este paralelismo iconográfico, por su singularidad, nos parece asentar la proposición de atribución de las dos obras a un mismo pintor: efectivamente, todo parece indicar que Maestro Felipe y el Maestro del Tríptico del Zarzoso son en realidad la misma persona.

Tras los pasos de Maestro Felipe. Reflexiones en torno a la itinerancia artística

La escena elegida para presidir el retablo de San Pablo de Toledo es de particular interés para nuestras reflexiones finales. Es inevitable, si consideramos que un artista de origen rena-

⁴⁶ Kaplan, 1985. Devisse/Mollat, 2010 : 36-37.

⁴⁷ Christern, 1963.

⁴⁸ Devisse/Mollat, 2010: 62-63.

⁴⁹ Avkiran, 2018: 40-74.

no pudiera trabajar en la ciudad de Toledo hacia 1440, mencionar la reunión político-religiosa más importante de la época: el Concilio de Basilea, inaugurado en el año 1431. La *Adoración de los Magos*, que evoca tanto el viaje de gobernantes y monarcas como su contribución pecuniaria a la Iglesia, es especialmente propicia para la iconografía conciliar. Acontecimiento determinante para la difusión de los modelos nórdicos en Europa, el Concilio de Basilea reunió durante unos años a multitud de artistas de distintos horizontes, atraídos por una rica clientela eclesiástica.⁵⁰ En este contexto príncipes y prelados de toda Europa compran y encargan obras, pero también reclutan artistas que se llevan consigo a sus lugares de origen: los ejemplos más claros de ello son el encargo a Konrad Witz del retablo mayor de la Catedral de Ginebra por parte del obispo François de Metz, o el pintor alemán Giovanni da Ulm, que acompaña al obispo Pietro Donato hacia Padua en 1436.⁵¹

El impacto del Concilio de Basilea en las artes castellanas ha sido aún poco explorado, incluso si la renovación artística del siglo xv en Castilla ha sido relacionada a menudo con los viajes y misiones diplomáticas de diversos prelados en la Europa septentrional y la llegada de artistas y obras extranjeros.⁵² Un ejemplo muy evocador de ello es la figura del obispo de Burgos, Alonso de Cartagena, cuyo rol tanto durante su estancia en Basilea como tras su retorno sí ha sido estudiado en múltiples ocasiones: así, se ha asociado la llegada a Castilla del arquitecto Juan de Colonia con la estancia conciliar del prelado y se ha propuesto, recientemente, que fuera el mismo personaje que encargara la *Fuente de Gracia* del Museo del Prado durante su viaje de regreso tras el concilio;⁵³ debemos citar también las famosas “capas de Basilea” de la Catedral de Burgos, así llamadas tradicionalmente por creerse que Alonso de Cartagena las llevó consigo tras el concilio, aunque fueron en su mayoría encargadas en Burgos para su uso por los canónigos del cabildo burgalés bajo el modelo de bordados anteriores, posiblemente importados.⁵⁴

En la gran embajada que Juan II envió a Basilea en 1434, perfectamente documentada, contó con la presencia de otros notables personajes, como Juan de Cervantes (futuro cardenal), el obispo de Cuenca Álvaro de Isorna, el protonotario apostólico Alfonso Carrillo de Albornoz, el deán de Compostela Alfonso García o el alférez mayor del rey y notario mayor del Reino de Toledo Juan de Silva, entre otros. También acudió, tras la muerte de su tío en Basilea en 1434, Alonso Carrillo de Acuña, miembro del Consejo Real de Juan II, obispo de Sigüenza y arzobispo de Toledo a partir de 1446.⁵⁵ La importante presencia toledana en distintas legaciones castellanas a Basilea constituye una de las posibles explicaciones de la llegada del pintor renano a Toledo en torno a 1440, e ilustraría de forma ejemplar la importancia de la geografía política en la difusión de los modelos septentrionales en los distintos reinos de Castilla.⁵⁶ Mucho más fácil de explicar que su largo periplo desde el alto Rin hasta Toledo, es el traslado de Maestro Felipe hacia Guadalupe en torno a 1447, pues el centro jerónimo dependía entonces de la Sede toledana; al mismo tiempo, se trata de un movimiento análogo al del escultor Egas Cueman, que trabajó entre los dos centros, ambos de máxima importancia en el panorama artístico de la corona de Castilla, a partir de la década de 1450.

De esta manera, podemos trazar los pasos y perfilar el lenguaje de Maestro Felipe, neófito en la escena artística castellana de mediados del siglo xv. Su redescubrimiento nos parece abrir múltiples pistas de investigación, tanto en lo que respecta a su original itinerario como en los vínculos que pudo establecer con los pintores y mecenas coetáneos. Sin duda, quedan muchas preguntas por resolver: nos gustaría comprender mejor cómo llegó el pintor hasta Toledo, si tuvo la ocasión en su juventud de conocer a Nicolás Francés o si podríamos encontrarlo trabajando en otro centro

⁵⁰ Berchtold, 1990: 122-130. Elsig, 2005:117-128. Lucas, 2017: 179-251.

⁵¹ Elsig/Schätti, 2013: 172-193. Elsig, 2005:119.

⁵² Alonso Ruiz, 2021: 101-133.

⁵³ Menéndez González, 2009: 145-160; 2014: 385-402. Payo/Martín, 2018: 121-162. Parada López de Corselas/Folgado García, 2017: 16-31.

⁵⁴ Martínez Burgos, 1957: 81-110; Hernández Pérez, 2016: 75-82.

⁵⁵ Álvarez Palenzuela, 1992.

⁵⁶ Molina Figueras, 2022.

artístico cerca de Plasencia, base de los Zúñiga. Queda también por medir pormenorizadamente el impacto que la llegada del artista pudo tener en Toledo y en Guadalupe, dos centros dominados durante la primera mitad del siglo xv por fórmulas italianizantes, heredadas de la pintura de finales del siglo xiv.⁵⁷ Además, gracias al estudio de los bordados de Guadalupe y la atribución de sus patrones a Maestro Felipe, debemos también ampliar en campo de investigación y buscarlo quizás en otros soportes: sería tentador, por la pericia que demuestra constantemente en la representación de lo minúsculo, buscarlo en los manuscritos miniados. Lejos de querer acotar la producción este fascinante artista, esperemos que estas líneas hayan servido para darle una nueva vida, que esclarezca y enriquezca el panorama artístico castellano antes de la llegada de Jorge Inglés.

BIBLIOGRAFÍA

- Acemel, Isidoro/Rubio, Germán (1912): *El maestro Egas en Guadalupe*. Madrid: Hauser y Menet.
- Adam-Even, Paul (1961): “L’Armorial universel du Heraut Gelre”. En: *Archives héraldiques suisses*, 75, pp. 48-86.
- Alonso Ruiz, Begoña (2021): “Europa en Castilla: obispos diplomáticos y arquitectura del tardogótico”. En: *Anuario de Estudios Medievales*, 51, 1, pp. 101-133.
- Álvarez Palenzuela, Vivente Ángel (1992): *La situación europea en época del Concilio de Basilea. Informe de la delegación del Reino de Castilla*. León: Archivo Histórico Diocesano.
- Avkiran, Melis (2018): “Das rassifizierte Fremde im Bild. Zur Genese differenzbildender Konzepte in der Kunst des 15. Jahrhunderts am Beispiel des Malers Hans Memling”. En: *Image*, 28, pp. 40-74.
- Berchtold, Jacques (1990): *Bâle et l’Europe: une histoire culturelle*. Lausana: Payot.
- Berg Sobré, Judith/Bosch, Lynette (1996): *The artistic Splendor of the Spanish Kingdoms: The Art of Fifteenth Century Spain*. Boston: Isabella Stewart Gardner Museum.
- Bruquetas Galán, Rocío/Presa Cuesta, Marta (2016): “Confluencias técnicas y estilísticas en Toledo a mediados del siglo XV. El retablo de la Epifanía del Maestro Felipe”. En: Miquel Juan, Matilde/Pérez Monzón, Olga/Bueso Manzananas, Miriam (eds.), *Ver y crear: obradores y mercados pictóricos en la España gótica (1350-1500)*, Madrid: La Ergástula, pp. 209-234.
- Bruquetas Galán, Rocío/Presa Cuesta, Marta/Connor, Marco (1998): “Oil painting in the late Middle Ages in Spain: the relationship of style to technique in the Epiphany Altarpiece of Saint Paul’s Convent in Toledo”. En: *Studies in Conservation*, 43, pp. 77-81.
- Cienfuegos-Jovellanos Fernández, Teresa (1999): “La pintura del siglo XV en el Museo Arqueológico Nacional. II”. En: *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 17, pp. 227-252.
- Campbell, Lorne/Pérez Preciado, Juan José (2015): “Dibujos para el sepulcro de Alfonso de Velasco y para la capilla de Santa Ana de la iglesia del monasterio de Guadalupe, Egas Cueman”. En: Campbell, Lorne (ed.), *Rogier van der Weyden y los reinos de la Península Ibérica* (cat. exp.), Madrid: Museo Nacional del Prado, pp. 160-165.
- Castano, Mireia (2022): “El Maestro del Tríptico del Zarzoso”. En: *Ars magazine: revista de arte y coleccionismo*, 55, pp. 108-119.
- Christern, Elisabeth (éd.) (1963): *Historia trium regum. Johannes, von Hildesheim, 1315-1375*, Múnich: Deutschen Taschenbuch.
- Devisse, Jean/Mollat, Michel (2010): “The Shield and the Crown”. En: Bindman, David/Gates, Henry Louis (eds.), *The Image of the Black in Western Art. II.2. From the early Christian Era to the “Age of discovery”: Africans in the Christian ordinance of the world*, Cambridge: Harvard University Press, pp. 31-83.
- Díez Sánchez, Cristina (2019): *Pintura tardogótica salmantina. Retablos periféricos en las sierras de Francia y Béjar*. Salamanca: Diputación de Salamanca.
- Díaz Padrón, Matías (1987): “Tres tablas restituidas a importantes maestros de tierra de campos: Nicolás Francés, Fernando Gallego y Juan Sureda”. En: *Goya: Revista de arte*, 197, pp. 270-272.
- Elsig, Frédéric (2005): “La peinture à Bâle au temps du Concile”. En: Terzoli, Maria Antonietta (éd.), *Enea Silvio Piccolomini. Uomo di lettere e mediatore di culture*. Basilea: Schwabe.
- Elsig, Frédéric (2006): “L’Impatto del concilio di Basilea e la corrente renana”. En: Pagella, Enrica / Rossetti Brezzi, Elena / Castelnuovo, Enrico (eds.), *Corti e Città. Arte del Quattrocento nelle Alpi occidentali*. Milán: Skira, pp. 314-329.
- Elsig, Frédéric/Schätti, Nicolas (2013): “Le contexte artistique”. En: Elsig, Frédéric/Menz, César (eds.), *Konrad Witz. Le maître-autel de la cathédrale de Genève. Histoire, conservation et restauration*. Ginebra: Slatkine, pp. 172-193.
- Molina Figueras, Joan (2022), “Adiós al hispanoflamenco. El marqués de Santillana, Jorge Inglés y el retablo de los Gozos de Santa María”. En: Molina Figueras, Joan (ed.), *El Marqués de Santillana. Imágenes y letras*. Madrid: Museo del Prado.
- Feger, Otto (1964): *Ulrich Richental, Das Konzil zu Konstanz 1414-1418. Kommentar und Text*. Constanza: Starnberg.

⁵⁷ Piquero López, 1984. Fuentes Ortiz, 2017: 187-201.

- Floriano Cumbreño, Antonio (1942): *El Bordado. Artes decorativas españolas*. Barcelona: Alberto Martín.
- Fuentes Ortiz, Ángel (2017): “Fernando Yáñez de Figueroa, el arzobispo Pedro Tenorio y las pinturas trecentistas de la Granja de Mirabel en Guadalupe”. En: *Goya*, 360, pp. 187-201.
- Fuentes Ortiz, Ángel (2021): *Nuevos espacios de memoria en la Castilla Trastámara*. Madrid: La Ergástula.
- García, Sebastián (2006): *Los bordados de Guadalupe*. Guadalupe: Comunidad Franciscana - Editorial Guadalupe.
- Gestoso y Pérez, José (1909): “Juan Sánchez, pintor sevillano desconocido”. En: *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 17, 1, pp. 9-16.
- Gudiol Ricart, Josep (1970): “El Tríptico del Zarzoso”. En: *Archivo español de Arte*, 43, 171, pp. 321-328.
- Hiller, Irmgard/Vey, Horst (1969): *Katalog der Deutschen und Niederländischen Gemälde bis 1550 im Wallraf-Richartz-Museum und im Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln*. Colonia: Hang Druck KG.
- Hernández Pérez, Azucena (2016): “Moda litúrgica importada a mediados del siglo XV: las capas de Basilea en la Catedral de Burgos y don Alonso de Cartagena”. En: *Diseño de moda*, 2, 75-82.
- Horstmann, Hans (1969): “Die Wappen der Heiligen drei Könige”. En: *Kölner Domblatt Jahrbuch des Zentral-Dombauvereins*, 30, pp. 49-66.
- Kaplan, Paul (1985): *The rise of the black Magus in Western art*. Michigan: Ann Arbor.
- Lacotte, Michel/Thiébaud, Dominique (1983): *L'École d'Avignon*. París: Flammarion.
- Lucas, Jana (2017): *Europa in Basel - Das Konzil von Basel (1431-1449) als Laboratorium der Kunst*. Basilea: Schwabe.
- Martínez Burgos, Matías (1957): “Don Alonso de Cartagena, obispo de Burgos. Su testamento”. En: *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 63, pp. 81-110.
- Martínez Ruiz, María José (2011): “Raimundo y Luis Ruiz, pioneros del mercado de antigüedades españolas en EEUU”. En: *Berceo*, 161, pp. 49-87.
- Martín Martín, José (1998): “Ordenanzas para un señorío de franciscanas: El Zarzoso (Salamanca), 1477-1480”. En: Elida García García, María (hom.): *Scripta: estudios en homenaje a Elida García García*. Oviedo: Universidad de Oviedo, vol. 1, pp. 321-342.
- Maurer, Gudrun (2001): *Spanish Paintings*. Estocolmo: Nationalmuseum.
- Menéndez González, Nicolás (2009): “Juan de Colonia en los inicios del tardogótico burgalés”. En: *Hortus Artium Medievalium*, 16, pp. 333-340.
- Menéndez González, Nicolás (2014): “Ecclesia ecclesiarum et civitas civitarum Castelle: la instrumentalización retórica de la arquitectura en la política de Alonso García de Santa María”. En: Teijeira Pablos, María Dolores/Herráez Ortega, María Victoria/Cosmen, María (coords.), *Reyes y prelados. La creación artística en los reinos de León y Castilla (1050-1500)*, pp. 385-402.
- Meyer, August (1933): “Miscelánea”. En: *Revista española de arte*, 2, p. 304-305.
- Olivera Serrano, César (dir.) (2021): *El libro de los bienhechores del monasterio de San Benito el Real de Valladolid: Estudio y edición*. Madrid: Dykinson.
- Parada López de Corselas/Folgado García 2017: “Jan van Eyck, Alonso de Cartagena y la ‘Fuente de la Gracia’”. En: *Boletín del Museo del Prado*, 35, 53, pp. 16-31.
- Pastor Gómez-Cornejo, Fernando (2020): “Las monjas jerónimas de san Pablo de Toledo: más de 500 años de fidelidad monástica”. En: Campos y Fernández de Sevilla, Francisco Javier (ed.), *La Clausura femenina en España e Hispanoamérica*, San Lorenzo de El Escorial: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, pp. 631-652.
- Payo Hernánz, René Jesús/Martín Martínez de Simón, Elena (2018): “Alonso de Cartagena: política, religión y mecenazgo en la Castilla de mediados del siglo XV”. En: Herráez, M.V./Cosmen, M.C./Teijeira, M.D./Moráis Morám, J.A., Bern/ Lang, Peter (eds.), *Obispos y Catedrales. Arte en la Castilla bajomedieval*. pp. 121-162.
- Piquero López, Blanca (1984): *La pintura gótica toledana anterior a 1450 (2 vols.)*. Toledo: Caja de Ahorro de Toledo.
- Post, Chandler (1930): *A History of Spanish Painting II*. Cambridge: Harvard University Press.
- Pastoureau, Michel (1978): “Introduction à l'héraldique imaginaire”. En: *Revue française d'héraldique et de sigillographie*, 48, pp. 19-25.
- Post, Chandler (1935): *A History of Spanish Painting VI*. Cambridge: Harvard University Press.
- Ramos Rubio, José Antonio (2009): *Inventario de pintura medieval en la diócesis de Plasencia*. Cáceres: Institución cultural El Bocense.
- Ramiro Chico, Antonio (2010): “Los Crucificados, su arte y religiosidad en el Real Monasterio de Guadalupe”. En: Campos y Fernández de Sevilla, Francisco Javier (ed.), *Los crucificados, religiosidad, cofradías y arte*, San Lorenzo de El Escorial: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, pp. 771-796.
- Revuelta, Jose María (1982): *Los Jerónimos. I. La fundación (1373-1414)*. Guadalajara: Institución provincial de cultura “Marqués de Santillana”.
- Reynaud, Nicole (1982): “Un nouveau manuscrit attribué à Enguerrand Quarton”. En: *Revue de l'art*, 57, pp. 61-66.
- Roche, Nicolas (1997): *Les armoiries des personnages de l'Antiquité, de l'Orient et de la Bible (XIIe-XVIIe siècle)*, París: Ecole Nationale des Chartes (tesis de doctorado dactilografiada).
- Rodríguez Luna, David (2004): “El retablo de la Epifanía del Monasterio de San Pablo de Toledo de Monjas Jerónimas”. En: *La clausura femenina en España, Actas del simposio*. Madrid: Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, pp. 1393-1414.
- Rodríguez Martínez, Luis (1981): *Historia del Monasterio de San Benito el Real de Valladolid*. Valladolid: Ateneo de Valladolid.

- Rojas-Marcos González, Jesús (2015): “La pintura y las artes ornamentales en la Sevilla medieval”. En: *Temas de estética y arte*, 29, pp. 117-137.
- Rubio, Germán (1926): *Historia de Nuestra Señora de Guadalupe*, Barcelona: Thomas.
- Silva Maroto, Pilar (2015): “Maestro del Tríptico del Zarzoso, ‘Tríptico del Nacimiento de Jesús’”. En: *Memoria de actividades 2014*. Madrid: Museo Nacional del Prado, pp. 16-19.
- Wetter, Evelin (2012): *Die Textilsammlung der Abegg-Stiftung 6: Mittelalterliche Textilien 3: Stickerei bis um 1500 und figürlich gewebte Borten*. Riggisberg: Abegg Stiftung.

Fecha de recepción: 14-VII-2022

Fecha de aceptación: 05-XII-2022