

mismo año¹⁶. Cuando el cuadro fue desplazado a su actual ubicación, una capilla de mayor anchura, se le añadió al lienzo una orla y en los extremos del banco se pintó el escudo de los Guzmán.

FERNANDO CRUZ ISIDORO
Universidad de Sevilla

UN SAN JERÓNIMO PENITENTE DEL MAESTRO DEL PAPAGAYO EN COLECCIÓN PRIVADA MADRILEÑA

El Maestro del Papagayo es pintor vinculado por su estilo y personalidad a la escuela de Brujas. Fue dado a conocer por Friedländer, quien lo denominó así por el pájaro exótico que sostiene Jesús en algunas tablas con la *Virgen y el Niño*¹. Como numerosos pintores de Brujas de principios del siglo XVI, debió partir a Amberes, llamado por su floreciente comercio, dedicando buena parte de su producción a la exportación, a juzgar por las pinturas de su mano localizadas en España². Un retrato fechado en 1524 permite situarlo cronológicamente³, pero se desconoce cualquier dato sobre su biografía.

La tabla con *San Jerónimo penitente* que damos hoy a conocer [48.7 × 38.1 cm; Fig. 1] fue adquirida en el coleccionismo madrileño con atribución al Maestro de las Medias Figuras⁴, con quien comparte modelos y fuentes de inspiración. Pero nos es factible reconocer caracteres diferenciadores de su estilo que justifican su restitución al Maestro del Papagayo. De su mano son conocidas varias tablas con *La Virgen y el Niño*, numerosas *Madonnas*, *Santas Familias* y *Lucrecias*, además de retratos de jóvenes leyendo o *Magdalenas*, una de las cuales identificamos recientemente y publicamos en estas páginas⁵. La pintura es interesante, no sólo

¹⁶ Pallares Moreno, José: «Iriarte y Sanlúcar. Guzmán el Bueno». *Sanlúcar de Barrameda* n.º 30. Sanlúcar de Barrameda, 1994, s./p.

¹ *Virgen con Niño* de la colección Pannwitz, colección Feist y mercado de arte en Viena (1938, 110 × 70 cm); véase Friedländer, M., *Early Netherlandish painting*, XII, 1975, p. 20, figs. 210A y 210B.

² Friedländer, M., «Der Meister mit dem Papagei», *Phoebus*, II, 1949, p. 49; Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, vol. XII, p. 20; Díaz Padrón, M., «Nuevas pinturas del Maestro del Papagayo identificadas en colecciones españolas y extranjeras», *Archivo Español de Arte*, LVII, 1984, 257; Díaz Padrón, M., «Una tabla del Maestro del Papagayo atribuida a Henrich Aldegrever en el Museo del Prado», *Boletín del Museo del Prado*, IV, n.º 10, enero-abril 1983, pp. 96-103; Díaz Padrón, M., «Una tabla del Maestro del Papagayo desconocida del Museo de bellas Artes de Bilbao», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, No. 62, 1986, pp. 157-160; Díaz Padrón, M., «Tres nuevas tablas de la Magdalena del Maestro del Papagayo identificadas» (en prensa).

³ *Retrato femenino* (55 × 39,5cm) fechado en el marco, [Venta Fischer, Lucerna, 2-5-1937, No. 2228; Friedländer, *Op. cit.*, 1975, fig. 210c].

⁴ A propósito del Maestro de las Medias Figuras véase: Justi, K., «Altfländische Bilden in Spanien und Portugal», *Zeitschrift für Bild. Kunst*, XXI, pp. 93-98, 133-140; Wichkhoff, F., «Die weiblichen Halbfiguren aus der Zeit und Umgebung von Frankreich», *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaisehauses*, XXII, 1901, p. 190; Benesch, O., «The name of the Master of Half Lengths», *Gazette des Beaux-Arts*, 1943, I, pp. 269-282; Rostworowski, M., «Le Maître des femmes a mi-corps», *Bulletyn Historii Sztuki*, 22, 1960, p. 371-377; Hernández Perera, J., «Museo español del Maestro de las Medias Figuras», *Goya*, 49, Madrid, 1962, pp. 2-11; Bergmans, S., «Le Maître des demi-figures de femmes», *Le siècle de Brueghel*, Cat. Exp. Bruselas, 1953, pp. 170-172; Marlier, G., «Wer ist der Meister der weiblichen Halbfiguren?», *Gemälde bedeutender Niederländischer Meister des 17. Jahrhunderts*, Galería Friedeicke Palamar, Viena, 1966, p. 15-20; Kokh, *Joachim Patenir*, Princeton, 1968, pp. 56-65; Friedländer, M., *Early Netherlandish Painting*, XII, Leiden-Bruselas, 1975, pp. 18-21; Díaz Padrón, M., «Nuevas Pinturas del Maestro de las Medias Figuras», *Archivo español de Arte*, 1980, pp. 169 y ss; Díaz Padrón, M., «Pintores flamencos del XVI: Tablas del Maestro de las Medias Figuras identificadas en España, Caracas y Santiago de Chile», *Archivo Español de Arte*, 1982, pp. 273 y ss; Génaille, R., «A propos du Maître des demi-figures féminines», *Koninklijk Museum voor Schone Kunsten-Antwerpen Jaarboek*, 1985, pp. 137-176.

⁵ Sanzsalazar, J., «Una pintura del Maestro del Papagayo en el Museo Mayer van den Bergh de Amberes», *Archivo Español de Arte*, 2003, 304, pp. 446-449.

por el asunto, inusitado en la producción del maestro, sino también por su excelente calidad y estado de conservación.

El santo es conocido como uno de los cuatro Doctores de la Iglesia y autor de la *Vulgata*. Nació en el año 347 en Stridón, en la frontera de Dalmacia. Muy joven marchó a Roma, donde estudió gramática y retórica, consiguiendo el dominio del latín, el griego y el hebreo. Partió en peregrinaje a Tierra Santa, retirándose posteriormente en Siria, donde llevó vida de anacoreta y se consagró a la escritura de la *Vida de San Pablo eremita*, y a la traducción de la Biblia, que terminó en Palestina, donde murió en 420. También escribió *De viris illustribus*, una serie de biografías de escritores clásicos, y la *Vida de San Marcos* y de *San Hilarión*. La fuente principal para su iconografía es el *Hieronymianus* de Giovanni d'Andrea (Basilea, 1516)⁶; pero también la narración autobiográfica del santo, relatada en cartas a su joven discípula Eustoquia, así como *La leyenda áurea* de Santiago de Vorágine.

Con el torso desnudo y parcialmente cubierto por jirones, San Jerónimo está sentado de tres cuartos de perfil, la cabeza ligeramente inclinada, el rostro afligido y la mirada fija en la imagen de Cristo crucificado. En la mano derecha empuña una piedra con la que se golpea el pecho, y con la izquierda sostiene delicadamente el libro sagrado. Sirve de fondo un mueble dintelado de madera noble y oscura, en cuya parte superior, sobre un soporte de bronce ornamentado con grotescos, luce un corazón ardiente. En un vano abierto a la izquierda se ve un paisaje montañoso de tonalidades azuladas y un generoso cielo en el que vuelan algunos pájaros.

Sorprende la ausencia de los atributos habituales de San Jerónimo; esto es, el sombrero de cardenal y el león amaestrado, o el cráneo y el reloj comunes en las representaciones de santos penitentes. San Jerónimo figura aquí con el crucifijo y el libro, combinando la imagen del penitente, con la del humanista y erudito. La piedra con la que se golpea el pecho hace referencia a la mortificación que se inflingía día y noche durante sus meditaciones en el desierto de Siria, en que se le aparecían jóvenes lascivas para tentarlo. Para aniquilar los ímpetus de la carne y reprimir su imaginación recurría no sólo a la penitencia, sino también al estudio.

Llama la atención la presencia del corazón ardiente, atributo habitual de San Agustín, también presente en la representación de otros santos, como San Antonio de Padua, Santa Catalina o San Bernardino de Siena⁷. Pero no lo hemos visto asociado a San Jerónimo y, teniendo en cuenta su ubicación en un lugar destacado y central en la parte superior de la tabla, cabe interrogarse sobre su significado. Habitualmente el corazón es atributo del amor, del entendimiento, el valor, la devoción y la penitencia, y símbolo de piedad. Su sentido religioso profundo se expresa en el libro de Samuel (I, 16: 7): «*No ve Dios como el hombre; el hombre ve la figura, pero Dios mira al corazón*». El corazón ardiente es símbolo de ardor extremo, y su presencia junto a San Jerónimo se explica por sus palabras en cartas a Eustoquia, donde relata las tentaciones de las que era víctima en la soledad del desierto, y el ardor que lo acuciaba: «*(...) a pesar de que no tenía más compañía que la de escorpiones y fieras, mi imaginación frecuentemente se me escapaba y forjaba en mi fantasía escenas de bailes de jóvenes hermosas. (...) El ayuno empalidecía mi rostro, pero mi corazón ardía de deseo. Yo me tiraba a los pies del crucifijo, lloraba constantemente, y me sometía durante semanas enteras a constantes y rigurosos ayunos; para mí no había ni días ni noches, pues procuraba permanecer constantemente en vela, golpeando mi pecho o flagelándome sin cesar, hasta que el señor devolvía la tranquilidad a mi cuerpo y a mi alma*»⁸.

La composición es única en la producción conocida del maestro, y diferente a las representaciones análogas de sus contemporáneos. El asunto responde al clima de humanismo cris-

⁶ Réau, L., *Iconographie de l'Art chrétien*, Paris, 1958, tome III, Saints, II, p. 742.

⁷ Ferguson, G., *Signs & Symbols in Christian Art*, Nueva York, s.a., p. 67.

⁸ Vorágine, S., *La Leyenda dorada*, traducción de F. J. Manuel Macías, Madrid, 1982, II, p. 632.

tiano en boga en la época, y fue tratado con asiduidad desde Hans Memling a Gerard David, el Maestro de la Leyenda de Santa Lucía, el Maestro del Hijo Pródigo, Joos van Cleve, Jan Provost, e Isebrandt entre otros⁹. Poco tiene que ver la tabla que estudiamos con las composiciones apuntadas, donde a menudo el asunto religioso se convierte en pretexto para desarrollar con generosidad el paisaje del fondo, pues suelen situar al santo en un paraje natural en compañía del león, o en el interior de su estudio. Cabría si acaso mencionar cierta semejanza compositiva con Jan van Hemessen¹⁰ o con el *Tríptico de San Jerónimo* de Ambrosius Benson¹¹, con el que podría compararse el modelo del rostro.

En las páginas abiertas de la Biblia que el santo sostiene entre los dedos, se ve una escena miniada con el Juicio Final [Fig. 2], como es habitual en otras representaciones de San Jerónimo. Así lo vemos, por ejemplo, en la tabla de Jan Massys del Kunsthistorisches Museum de Viena¹² o en la de Marinus van Reymerswaele del Museo del Prado¹³. Cristo juez aparece sobre las nubes, acompañado de la Virgen y un santo, y en el registro inferior donde resucitan los muertos, se produce la separación de los elegidos y los réprobos. La escena está inspirada por la Apocalipsis de San Juan y el Evangelio de San Mateo (25: 31); pero la presencia del grupo trinitario de la *Deisis*; esto es, de la Virgen María y San Juan Bautista intercediendo por los pecadores al lado de Cristo, corresponde con la representación bizantina, muy influenciada por la visión de Efrén el Sirio (306-379). En ocasiones es San Nicolás, que reconocemos por su tiara, el que figura en el lugar de San Juan Bautista, siguiendo la tradición de los iconos rusos, que privilegiaba la intersección de este santo, de devoción más popular¹⁴.

Nos preguntamos si, como supuso Marlier, la pintura se concebiría como *pendant* masculino de una *Magdalena*, si decoraban los despachos de clérigos y eruditos¹⁵, o se colocaban encima de las chimeneas en interiores y tabernas, como pensó Friedländer¹⁶. Vistos juntos, la cortesana y el estudioso formarían una pareja de contrapunto. Conocemos composiciones con la *Magdalena* de idénticas dimensiones; no obstante es extraño que, a diferencia de la proliferación de éstas en su producción conocida, ningún otro San Jerónimo de su mano haya llegado a nosotros. En cualquier caso, es interesante reproducir una de ellas aquí [Fig. 3], pues no sirve de apoyo comparativo para fundamentar nuestra atribución.

A pesar de tratarse de un modelo femenino, la estructura compositiva es la misma, salvo el delicado paisaje del fondo [Fig. 4], que denota la influencia de Patinir¹⁷. Ambas tablas comparten la pasividad y reserva en los sentimientos, la complacencia en el dibujo y en las calidades de las cosas. Las siluetas de ambos se recortan de manera muy similar sobre el fondo oscuro, con igual diseño de los hombros. Las carnaciones del santo, cuyo cuerpo parece desprovisto de osamenta, tienen un aspecto esmaltado. Observamos ciertas dificultades en las proporciones de la anatomía: los hombros tienden a ser demasiado anchos, por lo que resuelve con dificultad la transición de los brazos, que resultan en cambio demasiado cortos. Esto es típico de sus mode-

⁹ Véanse los siguientes San Jerónimo de los maestros citados: Hans Memling [Friedländer, M., *Early Netherlandish Painting*, vol. VI, part I, 1971, fig. 43]; Gerard David [*Ibidem*, figs. 220-221]; el Maestro de la Leyenda de Santa Lucía [*Ibidem*, figs. 241-243]; del Maestro del Hijo Pródigo [Díaz Padrón, M., «Nuevas pinturas identificadas del Maestro del Hijo Pródigo», *Goya* 159, Noviembre-diciembre 1980, pp. 138-139]; Joos van Cleve [Friedländer, *Op. cit.* 1972, figs. 39-42]; Jan Provost [*Idem.*, vol. IX, 1973, fig. 162] e Isebrandt [*Idem.*, Vol. XI, 1974, figs. 137, 203-204].

¹⁰ Friedländer, *Op. cit.*, vol XII, 1975, figs. 210-215, 410.

¹¹ Friedländer, *Op. cit.*, vol XI, 1974, fig. 238.

¹² Friedländer, *Op. cit.*, vol VII, 1971, fig. 70.

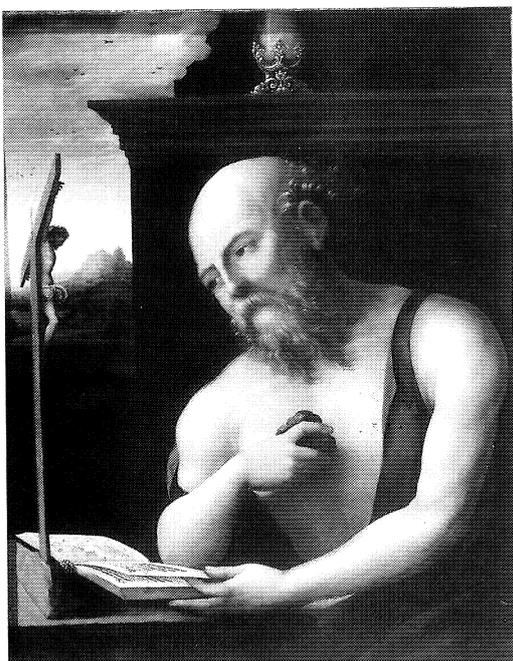
¹³ Y réplicas de colección privada de Lovaina, Academia de San Fernando de Madrid, y Museo de Douai.

¹⁴ Réau, *Op. cit.*, 1957, II, II, p. 732.

¹⁵ Marlier, G., «Ambrosius Benson et le thème de la Sybille», *Bulletin du Musée de Varsovie*, 1963, n° 2, p. 200.

¹⁶ Friedländer, *Op. cit.* vol XII, 1975, p. 19.

¹⁷ Véase, por ejemplo, sus San Jerónimo del Metropolitan Museum of Art, Louvre y Museo del Prado [Friedländer, *Op. cit.*, 1973, figs. 266, 245, 240].



1



3

2

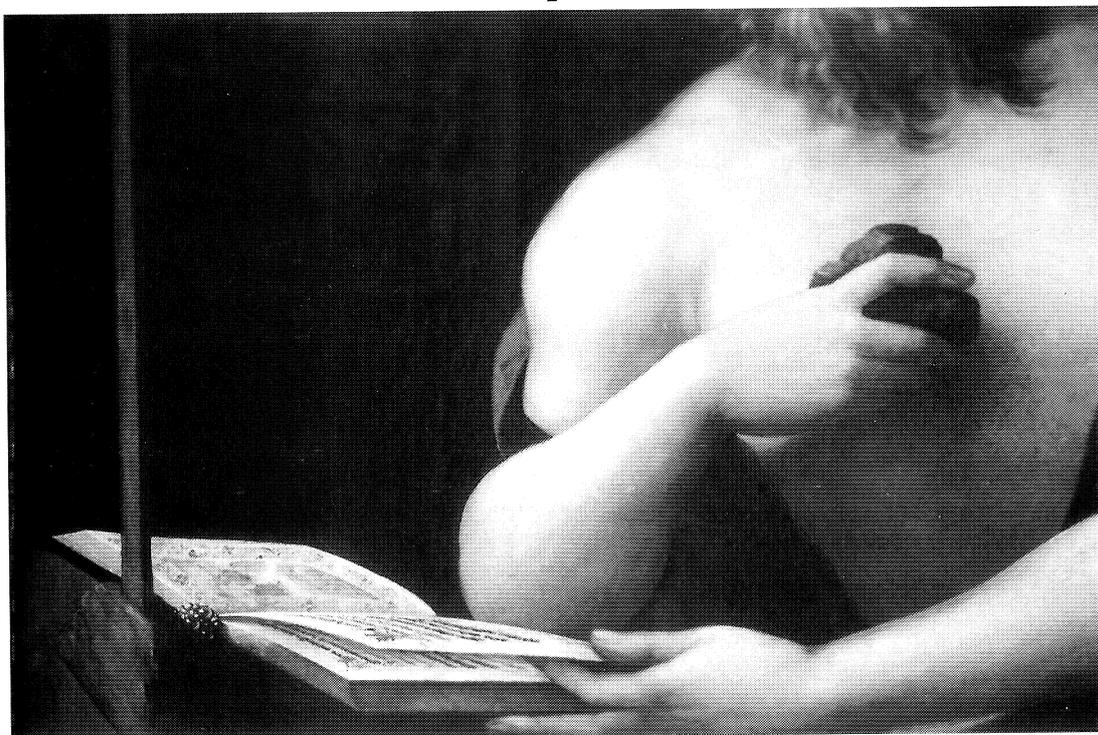


Fig. 1. Maestro del Papagayo. *San Jerónimo penitente*. Madrid, colección particular.
 Fig. 2. Detalle de la fig. 1.
 Fig. 3. Maestro del Papagayo. *Magdalena leyendo*. Madrid, colección particular.

AEA, LXXVIII, 2005, 312, pp. 413 a 438



Fig. 4. Maestro del Papagayo. *San Jerónimo penitente*. Detalle.

los. La cabeza suele ser voluminosa y demasiado grande con respecto al cuerpo; el rostro ovalado, y la nariz pequeña y estrecha. Los ojos rasgados, con la línea del párpado marcada y cortante, y cierta tendencia al estrabismo en el ojo derecho; así como el particular diseño de la oreja, que tiene un aspecto carnoso, son para nosotros rasgos diferenciadores de su estilo. Las cejas están finamente moduladas y dibujadas. La manera de iluminar el rostro es también muy característica, incidiendo en el tabique nasal, y dejando la parte izquierda en una sombra que se prolonga ininterrumpidamente hasta el nacimiento de la ceja, donde se vuelve más intensa. La mejilla izquierda queda también matizada por una sombra aplicada de manera muy sutil para configurar la estructura del rostro. Los cabellos que pueblan el cráneo del santo y su barba canosa están tratados de la misma manera que los de la Magdalena, deteniéndose en la elaboración de graciosos bucles. Por último, son características las manos, con dedos carnosos de conformación casi triangular, matizados en su anatomía por luces y sombras, y terminados por uñas grandes y ovaladas.

A pesar de la humildad del tema, el maestro no puede evitar detenerse en los ricos detalles ornamentales, pues gusta de la belleza exquisita y el preciosismo. Así, orna con grotescos el soporte de bronce que alberga el corazón inflamado, y la Biblia con una rica miniatura, cantos dorados y perlas. Su cuidada técnica y esmerada factura le permiten representar con veracidad estos objetos, así como la Cruz y el cuerpo de Cristo. Sería interesante estudiar el dibujo subyacente, y compararlo con el de la *Lucrecia* del Museo del Prado que publicó Díaz Padrón, donde se ve que el maestro permaneció sustancialmente fiel al dibujo, en el

que fijó con trazos delicados el acento medido de la composición final, matizando solamente algunas zonas de sombra en la espalda y en los pliegues del manto¹⁸. Desde el punto de vista técnico, esta tabla con *San Jerónimo* destaca por la perfección de su ejecución, su aspecto liso y esmaltado y su riqueza en veladuras. La calidad y los matices de insuperable belleza de esta tabla del Maestro del Papagayo compiten dignamente con pinturas de sus contemporáneos de mayor fama.

JAHIEL SANZSALAZAR

¹⁸ Díaz Padrón, *Op. cit.* 1983, p. 102.