

La cultura es el resultado de una tensión entre tendencias antagónicas, un equilibrio siempre inestable entre las fuerzas que tienden a la conservación de las formas y las que tienden a la renovación. Es el proceso estructurador interno de la cultura, un *drama* perpetuo, que no se resuelve necesariamente en tragedia. Cassirer se aproxima así a la concepción nietzscheana de la cultura de Warburg.

«La obra (artística, cultural) no es, en el fondo, otra cosa que un hecho humano condensado, cristalizado como ser, pero que tampoco en esta cristalización reniega de su origen. La voluntad creadora y la fuerza creadora de que emanó perviven y perduran en ella, inspirando nuevas y nuevas creaciones.»¹⁶

JUAN M.^a DÍEZ SANZ

NUEVA OBRA DEL MAESTRO DE ASTORGA

Se encuentra en comercio¹, procedente de una colección italiana, una tabla cuyo tema es *Jesús entre los doctores*; figura en catálogo como perteneciente a la escuela de Juan de Borgoña, pero ha de incluirse entre la obra del Maestro de Astorga. La personalidad artística de este pintor anónimo de la primera mitad del siglo XVI fue trazada por Angulo² y Post³, y en los últimos años, el catálogo de su obra se ha visto incrementado sobre todo por las atribuciones hechas por Díaz Padrón⁴.

El Maestro de Astorga trabajó principalmente por tierras leonesas, de ahí su denominación, aunque su radio de acción se extiende por otras provincias castellano-leonesas, sobre todo por Zamora y Palencia; en esta última sitúa Angulo su formación⁵, lo que se evidencia en la dependencia que tiene de las obras de Juan de Flandes y Pedro Berruguete, aunque a partir de los tipos y composiciones de estos dos pintores, el Maestro de Astorga presenta un lenguaje más evolucionado e italianizante, que Post⁶ atribuye a la influencia de Juan de Borgoña. Pese a que sí se observa cierta dependencia de Borgoña, nuestro pintor se encuentra más próximo a la Escuela Umbra del *Quattrocento*, en especial es deudor de los delicados paisajes y de la diafanidad espacial de Perugino.

El conjunto de la obra atribuida a este maestro a partir del *retablo de la Pasión* de la catedral de Astorga, fechado en 1530, es una amalgama en la que de momento no es posible determinar los límites entre la obra personal del maestro y la de sus colaboradores. Uno de los asuntos más problemáticos es su actuación en Zamora, donde destaca un pintor de su círculo denominado Maestro de Zamora que algunos identifican con Juan Rodríguez de Solís; en la tabla del *Cristo entronizado* en el trascoro de la catedral zamorana, atribuida a este artista, ha-

¹⁶ *Op. cit.*, p. 191.

¹ Finarte. Milán. 28-abril-1998. Galería Asta, n.º 1039.

² Angulo Íñiguez, Diego: «El Maestro de Astorga», *Archivo Español de Arte*, t. 16, 1943, pp. 404-409; «Varios pintores de Palencia. El Maestro de Astorga», *Archivo Español de Arte*, t. 18, 1945, pp. 229-232; *La pintura del Renacimiento, Ars Hispaniae*, t. XII, Madrid, 1953, pp. 106-109.

³ Post, R. Ch.: *A history of Spanish Painting*, t. IX, 2, Cambridge, Mass., 1947, pp. 550-570.

⁴ Díaz Padrón, M. y Padrón Mérida, A.: «Miscelánea de pintura espagnola del siglo XVI», *Archivo Español de Arte*, t. 56, 1983, pp. 193-219; Díaz Padrón, M. y Seguí, M.: «El Maestro de Astorga: nuevas tablas inéditas o poco conocidas en colecciones españolas y extranjeras», *Archivo Español de Arte*, t. 62, 1989, pp. 345-354.

⁵ Angulo, D.: «Varios pintores de Palencia. El Maestro de Astorga», *Archivo Español de Arte*, t. 18, 1945, p. 231.

⁶ Post, R. Ch., *Op. cit.*, pp. 550-551.

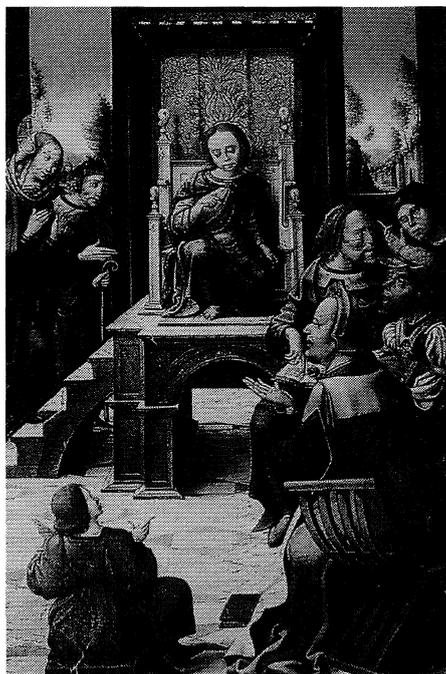


Figura 1. Maestro de Astorga, *Jesús entre los Doctores*, Madrid, Colección particular.

lamos el estilo del propio Maestro de Astorga, sobre todo en los santos que ocupan la parte derecha del trono. Otro ejemplo de su problemática lo tenemos en el retablo mayor de la iglesia de San Facundo y San Primitivo en Cisneros, villa palentina pero perteneciente a la diócesis de León; Angulo y Post no dudan en atribuir la totalidad del retablo al Maestro de Astorga ⁷, aunque en los últimos años se ha llegado a la conclusión de que las tablas que ocupan el lado del evangelio fueron hechas por uno o varios pintores de recursos más limitados que el Maestro de Astorga ⁸. Entre las pinturas no realizadas por éste se encuentra una que representa a *Jesús entre los doctores*, cuya tosquedad es notable al compararla con la tabla del mismo tema que es motivo de este escrito.

La obra que nos ocupa combina, como es propio de todos estos maestros de transición, elementos hispano-flamencos, como los pliegues acartonados de los ropajes, y rasgos italianos ⁹. La adscripción entre la obra de este maestro se basa en la reiteración de tipos, con

⁷ Angulo, D., *Op. cit.*, p. 231; Post, R. Ch.: *A history of Spanish Painting*, t. X, Cambridge, Mass., 1950, p. 449. La única tabla que ambos ven ajena al conjunto es la del extremo izquierdo del banco, que es de fecha posterior.

⁸ Díaz Padrón, M. y Seguí, M.: «El Maestro de Astorga: nuevas tablas inéditas o poco conocidas en colecciones españolas y extranjeras», *Archivo Español de Arte*, t. 62, 1989, p. 346. Fernández del Hoyo, M.^a Antonia: *Cisneros. Iglesia de San Facundo y San Primitivo*. Palencia, 1993, p. 32. Brasas Egido, J. C.: «Pintura», en VV.AA.: *Renacimiento y Clasicismo. Historia del Arte de Castilla y León*, t. V, Valladolid, 1996, p. 282. Este último autor distingue entre los colaboradores del retablo de Cisneros al mencionado Maestro de Zamora y al llamado Maestro de Fuentelcarnero, recogiendo el estudio hecho por Díaz Padrón en: «El tríptico de la torre de Luzea y la Escuela del maestro de Astorga», *Renacimiento y Barroco. Colección Grupo Banco Hispano Americano*, Toledo, 1987. Nosotros no nos decidimos a compartir esta opinión, que por su complejidad, se sale de los límites de este artículo.

⁹ A este respecto, nos parece sugerente señalar el gran parecido del rostro en perfil del doctor en primer plano con el de Federico de Montefeltro pintado por Piero della Francesca (Uffizi, Florencia) y por Pedro Beruguete para el palacio de Urbino, (Galeria delle Marche, Urbino) donde aparece acompañado por su hijo Guido-

un peculiar gusto por los rostros oblicuos, como San José, que repite con pocas variantes el mismo personaje en la tabla de la *Natividad* en colección privada alemana, igual fisonomía podemos contemplar en el apóstol que aparece en último plano entre los que acompañan el cadáver de Santiago en *El milagro de los toros de la reina Lupo*, en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid; la Virgen imita el tocado y el rostro de la *Santa Bárbara* del banco del retablo que se hallaba en la antigua colección Coray.

Otro punto en el que fundamentamos esta atribución es el característico modo de resolver las composiciones y el tratamiento del paisaje; la composición denota un gusto por la espacialidad, con un uso bastante correcto de la perspectiva¹⁰, por las atmósferas diáfanas, de luz matizada y arquitecturas renacientes desornamentadas; el amor al paisaje es manifiesto, ya que no existe ninguna pintura del Maestro de Astorga en la que no haga alarde del tratamiento *peruginesco* de la naturaleza, y así, en esta obra, a ambos lados del trono en el que se sienta Jesús, se abren dos vanos que nos muestran los delicados árboles tan típicos de su estilo.

IRUNE FIZ FUERTES
Universidad de Valladolid

EL COLEGIO DE NUESTRA SEÑORA DE LORETO: SU IGLESIA Y RETABLO (MADRID)

El Colegio de Nuestra Señora de Loreto se encontró entre la plaza de Matute y la calle de Atocha, cercano a la plazuela de Antón Martín. Hoy no queda nada de él, a pesar de que debió de resultar uno de los edificios más emblemáticos de nuestra ciudad. Fundado por Felipe II en 1581 para criar a niñas huérfanas de funcionarios de la Corte, Felipe IV le transformó en un más amplio edificio «por la necesidad de que padecían muchas niñas huérfanas». A continuación fue levantada su iglesia en la que se entronizó la imagen que trajera de Italia fray Juan García, de la orden de la observancia, «que hizo copiar de el propio original que hizo San Lucas» y que bendijo el papa Sixto V. A comienzos del siglo XIX mermaron de tal forma los ingresos de la institución, que se encontraba en plena decadencia. Primero Fernando VII y después Isabel II se preocuparían de restaurarla en todos los aspectos.

Este colegio fue siempre de patronato real, aunque no su iglesia. Desde 1640 el templo será levantado por la Congregación de Nuestra Señora de Loreto. Efectivamente, la documentación refleja con todo detalle el gran esfuerzo económico, interés y acertada administración que los congregantes desarrollaron durante la construcción y posterior dotación del edificio. El hecho de que Felipe IV destinara cierta cantidad de dinero como ayuda y el que doña Mariana de Austria tomara bajo su protección a dicha Congregación, indujo a pensar en lo sucesivo que la mitad del templo era de patronato real y su otra mitad (la izquierda) pertenecía a la Congregación. El colegio siempre fue cosa independiente, administrado por un sujeto nombrado personalmente por el monarca. Proyectada la iglesia de Nuestra Señora de Loreto por Juan Gómez de Mora, se vería completada a fines del siglo XVII con aportacio-

baldo. Curiosamente aquí aparece también un niño, de espaldas en primer plano, lo cual es una peculiaridad iconográfica nada frecuente en este tema. Recuérdese además que el cuadro se encontraba en colección italiana.

¹⁰ Jesús es de mayor tamaño, todavía en función de la perspectiva jerárquica.