

## PRIMITIVOS CASTELLANOS

### EL MAESTRO DE CURIEL Y SU OBRA EN EL MUSEO DE VALLADOLID

Estamos muy lejos todavía del conocimiento sistemático de los Primitivos castellanos, pese a las valiosas aportaciones que en obras monumentales y en trabajos monográficos se han venido haciendo en los últimos años. Muchas obras permanecen todavía inéditas, otras, aunque conocidas, esperan el estudio definitivo; otras están estudiadas un poco a la ligera y su clasificación, un tanto empírica, contribuye todavía más a aumentar el confucionismo que hay en torno a estas pinturas tan llenas de sugerencias.

Una de las necesidades que más hondamente se deja sentir en nuestra bibliografía artística, es el sistemático estudio de la producción pictórica primitiva castellana, empresa llena de dificultades, pero no imposible de realizar. Para ello se necesita dar a conocer y divulgar las obras principales que se produjeron, a fin de contar con elementos de juicio suficientes que permitan hacer, al especialista, el definitivo trabajo de conjunto, y esto es lo que nos incita a ocuparnos aquí de la personalidad del llamado por Post, (1) *Maestro de Curiel*, en torno al cual ha agrupado el ilustre historiador de nuestra pintura una serie de obras, y entre ellas seis tablas de la iglesia de Curiel de Duero que se encuentran actualmente depositadas en el Museo Arqueológico Provincial de Valladolid, las cuales constituyen el objeto principal de nuestro estudio.

Anota Post en su obra (2) que a finales del XV había en torno a Palencia un interesante y bien fecundo foco de pintura en el cual, siguiendo las tendencias hispano-flamencas que por entonces privaban, y bajo el influjo de la vigorosa personalidad de Fernando Gallego, se produjeron una serie de obras que gracias a los esfuerzos del

(1) Chandler Rathfon Post, *A History of Spanish Painting*. Vol. VII, pág. 843.

(2) Id. Vol. IV, pág. 177; Vol. VI, pág. 626, y Vol. VII, pág. 843.

propio Post, principalmente, se van agrupando hoy en torno a una serie de maestros bautizados convencionalmente con el nombre geográfico del lugar en donde dejaron alguna obra, descollando entre los que florecieron en la región palentina el *Maestro de Frómista*, que es el que ejerció un influjo más poderoso en esta región y al que Post atribuye, además del magnífico retablo de Santa María del Castillo, del pueblo del que toma nombre, los fragmentos de un retablo que se conserva en la iglesia de Corrales de Duero; la tabla de la iglesia de Torre de los Molinos, que representa al Salvador, y cuatro tablas que pertenecieron a la Colección Rojo y Sojo de Cádiz, conservadas actualmente en Barcelona, que representan la Huida a Egipto, la Matanza de los Inocentes, la Flagelación y la Resurrección.

Con el *Maestro de Frómista*, relaciona Post al autor de las tablas que forman el tríptico de la Colección Mateu Perelada, en las que se representa a Santa Ana, la Virgen y el Niño en la central, y en las laterales, el Abrazo ante la Puerta Dorada y la Natividad, obra a la que, como veremos más adelante, se referirá Leandro de Saralegui en el estudio que hace de la Visitación de la Colección Lázaro de Madrid (1); y también hace referencia al *Maestro de Frómista*, aunque no la atribuye a la misma mano, al estudiar la Visitación de la Colección Milá de Barcelona (2), con cuyo autor identifica luego las tablas de Curiel (3) y la Presentación de la Virgen en el Templo del Instituto de Arte de Chicago (4); y al referirse a esta última obra es cuando Post se decide por agrupar las citadas tablas de Curiel, objeto de nuestro estudio, la Visitación de la Colección Milá y la Presentación de la Virgen en el Templo en torno al artista que él llama *Maestro de Curiel*, nombre que hace fortuna y cuya personalidad artística cobra vigor con la reciente atribución de la Visitación de la Colección Lázaro Galdeano, hecha por Leandro de Saralegui en el estudio que hemos citado.

Este repertorio de obras atribuidas al *Maestro de Curiel*, y la íntima relación que Post señala existe entre este artista y el *Maestro de Frómista*, que es el principal pintor de la región en el momento que nos ocupa, relación que según Post es tan estrecha que a veces es difícil distinguirlos, nos hicieron pensar, en que si el *Maestro de Frómista* ejerció un poderoso influjo en toda la región palentina, no debió ejercerla pequeña el *Maestro de Curiel* con él relacionado; y animados con esta primera impresión, creímos conveniente hacer un

(1) Leandro de Saralegui, *Para el estudio de algunas tablas españolas*. «Archivo Español de Arte. Núm. 67, Madrid, 1945, pág. 17.

(2) Post, *History...* Vol. IV, pág. 184.

(3) Id. Vol. VI, pág. 633.

(4) Id. Vol. VII, pág. 843.

estudio de la obra de este artista tomando como eje las tablas que se conservan en nuestro Museo Arqueológico, las cuales «constituyen los restos de uno de los mejores retablos pintados en la región de Palencia» (1).

Desgraciadamente, al terminar el estudio que nos propusimos hacer para agrupar toda la producción del *Maestro de Curiel*, hemos llegado a una serie de conclusiones que, si no desvirtúan nuestra finalidad, no responden, sin embargo, al afán que las motivó, pues lejos de poder demostrar la paternidad única de la serie de obras atribuidas a este artista, tenemos que afirmar, *a priori*, que no solamente no son de la misma mano la Visitación de la Colección Milá, la Visitación de la Colección Lázaro y la Visitación del Instituto de Arte de Chicago y las tablas de Curiel, sino, además, que aun dentro de la serie que se conserva en el Museo de Valladolid, puede reconocerse la obra de dos artistas de un modo evidente. Las observaciones que en torno a ellas vamos a hacer y la comparación de las reproducciones que publicamos estimamos que son pruebas suficiente elocuentes en favor de nuestro aserto.

#### LAS TABLAS DE CUIEL

Las tablas de Curiel de Duero, depositadas actualmente en el Museo de Valladolid para su restauración y estudio, son seis. Una es un fragmento, muy mutilado, en el que parece se efigia una escena en la que la Virgen es el personaje principal; las otras representan el Entierro de Cristo, la Presentación de la Virgen en el Templo, la Anunciación, la Visitación y la Piedad.

Las dos primeras habían sido aprovechadas, desgraciadamente, para formar la mesa del altar que hay junto a la torre de la iglesia, por debajo de la cual hay que pasar, gateando, para subir a ella. Así pudimos verlas, y esta circunstancia debió impedir a Post el examinarlas, pues dice, refiriéndose a la primera, que es la única de la que pudo ver algo, que «es un fragmento del que ni su asunto ni su específica filiación pueden distinguirse, aunque podría decirse que fueron parte del mismo conjunto» que las restantes.

Al levantar la tabla a la que pudo referirse Post, nos encontramos conque junto a ella existía otra, mejor conservada, en la que se efigiaba el Entierro de Cristo, perteneciente al mismo arte que el fragmento anterior y ante cuyas analogías estilísticas no dudamos en catalogar como de la misma mano y desde luego distinta de las otras

(1) Post, *History...* Vol. VI, pág. 633.

cuatro tablas que se conservaban en la sacristía, pertenecientes según Post, al retablo primitivo de la iglesia.

Con este descubrimiento la obra del *Maestro de Curiel* empezaba a cercenarse.

Sucintamente vamos a estudiar los caracteres que cada una de las tablas presenta para poner de relieve las diferencias que las separan, y luego estudiaremos las otras obras atribuidas a este artista.

*Tabla de la Virgen* (?) (Láms. I, a y I, b). Mide este fragmento 0,80 por 0,32 m. En él, sobre un fondo de brocado, aparece la Virgen (?) apoyada en un escaño, en posición difícil de explicar por lo mutilada que está la pintura, dirigiendo la palabra a un grupo de mujeres que hay junto a ella.

Está vestida con una túnica de brocado con bocamangas de armiño; sobre ella cae un manto rojo y un nimbo radial, limitado por un contario de perlas, rodea su cabeza, que queda enmarcada por las largas crenchas de pelo que caen a ambos lados. Tanto en la decoración y plegado de las telas como en la expresión de las figuras, hay fuertes dejos de goticismo, los cuales se acusan todavía más en la otra tabla, que debió pertenecer al mismo conjunto.

*El Entierro de Cristo* (Lám. II). Mide 0,80 por 0,47. No se ven en esta tabla los fondos de oro que en la primera, pero apenas se establece comparación entre una y otra no se puede dudar el asignar las dos a la misma paternidad. El nimbo en la primera tabla le encontramos repetido en las figuras que componen la escena del Entierro; las bocamangas de la túnica de la Virgen que está junto al sepulcro (Lámina III, a) son idénticas a las que adornan la túnica de la Virgen de la otra tabla; el mismo modo de hacer el brocado se observa en las dos; el goticismo está latente en ambas; en una y otra está tratado el pelo de la misma manera, y, por si no fuera esto suficiente para hermanarlas, podemos encontrar nuevos motivos para hacerlo al considerar la manera que utilizó el artista, quien aun no estando en plena posesión de la técnica pictórica, sí lo está de la del dibujo, y a ello se debe el que nos dejara dos obras que encajan plenamente dentro de lo que Wolfflin llama *estilo lineal*.

Nuestro artista desconocía el modelado pictórico, el valor de la gradación armónica de masas de color, y en sustitución de ello consigue la expresión y las formas mediante el dibujo lo que da a estas obras una especial característica que las hace inconfundibles y las separa fundamentalmente de las otras tablas de Curiel, que ahora examinaremos, sin que por ello pierdan las cabezas de los personajes que en ellas se ven ni en nobleza ni en fuerza expresiva (Lám. III, b).

## LAS TABLAS DEL MAESTRO DE CURIEL

Descartada la identidad de mano de las tablas que hemos estudiado con referencia a las otras cuatro que se conservaban en la sacristia de la iglesia de Curiel, vamos ahora a estudiar estas cuya paternidad, siguiendo a Post, atribuimos al *Maestro de Curiel*, por llamarle de alguna manera.

Las tablas efigian la Piedad, la Presentación de la Virgen, la Anunciación y la Visitación, como hemos indicado.

Post, considera a las cuatro como pertenecientes al mismo retablo (1); de ser así, hemos de admitir que la que efigia la Piedad debió ocupar un sitio preferente, probablemente en el ático, pues aparte de que sus dimensiones y disposición son diferentes a las de las otras tres, está enmarcada con una orla de cardinas y tallos serpeantes que no tienen las otras, cuyos temas pudieron estar directamente enmarcados por la arquitectura del retablo.

*La Piedad* (Láms. IV a VIII). Mide 0,93 por 0,80. Esta tabla está relativamente bien conservada y en ella se efigia una escena bien compuesta. Sobre un fondo de paisaje, dividido en dos mitades por el madero de la cruz, se desarrolla la escena. No faltan en ella ni el especial sentido que de la Naturaleza tenían los artistas hispano-flamencos, ni el gusto por la minucia y por lo narrativo, y, sobre todo, en la tabla que nos ocupa, hay un valor plenamente logrado: es la sensación de lejanía que plasmó nuestro pintor de un modo acabado con unos elementos muy simples, como puede apreciarse en el ángulo superior derecho de la tabla, en donde una casa de líneas góticas parece señalar el límite de un camino serpeante que viene del infinito, por el que transitan un caballero, y un hombre a pie, detrás de él. El lirismo de este pequeño rincón del cuadro es extraordinario, y la colocación junto al camino de dos árboles cimbreantes, de fino tronco y pocas hojas, en contraposición con la espesura que tienen los que hay al otro lado, contribuye a aumentarle más todavía.

El paisaje del lado izquierdo es más simple, pero a pesar de ello, esa sensación de profundidad que antes señalábamos, está también plenamente lograda mediante la representación de una bandada de pájaros que vuelan y que van perdiéndose en la lejanía; junto a ellos, una masa de árboles, y por fondo general de toda la tabla un cielo de un azul muy trasparente.

Sobre este fondo sencillo, pero bien logrado, se desarrolla la escena, en la que al propio valor de la composición se une una combi-

---

(1) Post, *History...* Vol. VI, pág. 635.

nación de colores sumamente hábil en la que juegan un papel preponderante los rojos y los verdes, valorados con el tono más caliente del oro que se ve en los brocados, que fué utilizado por el artista con gran discreción.

El más leve análisis de esta tabla y su comparación con las que hemos estudiado antes, no resiste ni por un instante, el que se hable del mismo Maestro para las dos.

El artista que pintó las dos tablas que hemos estudiado en primer lugar, no poseía las cualidades que el de la Piedad, por lo que se refiere a la composición del paisaje. Antes señalamos que su pintura entra de lleno en el *estilo lineal*, mientras que la tabla de la Piedad podemos clasificarla dentro del *estilo pictórico*; no encontramos en ella la dureza ni las angulosidades que en la tabla del Entierro (compárense las tocas de la Virgen en las dos tablas) (Láms. III, a y VII); el modelado de las figuras es mucho más completo; lo lineal ha cedido ante lo pictórico de un modo evidente.

Aparte de esto, elocuente de por sí para impedirnos identificar estas tablas con un único Maestro, hay otros pequeños detalles en los que las diferencias aparecen también acusadas; compárese, si no, la manera de hacer la orla del manto de la Virgen en la tabla del Entierro y en la de la Piedad; en la primera, está esgrafiada en oro, en la segunda se ve una orla dorada con sencilla decoración en negro en la que se repite monótonamente una *m*. Mayor complicación presentan las orlas del manto de San Juan y de la Magdalena, en las que los motivos decorativos parece que son, a primera vista, caracteres árabes, pero dentro, como los de la Virgen, de la gama oro y negro. Mayores diferencias acusan todavía los nimbos que llevan algunas figuras. En el Entierro la decoración de éstos es radial, mientras que en la Piedad y en las otras tres tablas de esta serie está conseguida mediante círculos concéntricos. Post anotó esta diferencia, aunque no la concedió demasiada importancia; a pesar de ello, creemos de interés tenerla en cuenta.

*La Presentación de la Virgen en el Templo* (Lám. IX-XI). Mide 1,00 por 0,65. Enmarcada en un fondo arquitectural en el que se observan dejos goticistas, se desarrolla la escena dispuesta según los cánones clásicos, aunque en ella no se cumplan todos los pormenores que los Apócrifos señalan. La Virgen niña, ricamente ataviada, asciende por una escalinata en cuyo final está Zacarías tendiendo las manos hacia la casta Doncella. Zacarías está también vestido con lujo, y ostenta, sin corresponderle, la tiara del Sumo Sacerdote (1).

(1) Interian de Ayala, *El pintor cristiano y erudito*. T. II, pág. 196. Barcelona, 1833.

Están presentes, como es usual en esta representación, San Joaquín y Santa Ana, y la actitud de las manos de ésta, es en extremo elocuente del papel que desempeñó en la escena.

La identidad de esta tabla con el Maestro que pintó la Piedad es indudable. No sólo la gama cromática es análoga, sino además los tipos y la manera de hacer; compárese si no la toca de Santa Ana (Lám. XI) con la de la Virgen de la Piedad (Lám. VII); el pelo de San Joaquín con sus característicos reflejos, repite el que se ve en el San Juan de la Piedad; la misma ausencia de línea, excepción hecha de las manos y cara de la Virgen, y el hábil manejo del modelado por medio del color, están presentes en una y en otra tabla, y lo estarán también en las restantes; y sobre todo esto hay otro detalle que las hermana: la manera de hacer el nimbo por medio de círculos concéntricos a que antes nos hemos referido, huyendo con ello del tradicional esgrafiado, sobre el que suele destacarse el nombre del Santo, cosa muy del gusto de la época y repetida insistentemente en la mayor parte de nuestros primitivos y también de la decoración radial que señalamos en las dos tablas estudiadas en primer lugar.

*La Anunciación* (Láms. XII-XIV). Mide 1,00 por 0,65. Como en la anterior, se destaca la escena sobre un fondo arquitectónico en el que el artista hizo importantes concesiones a las tendencias renacentistas. Detrás del arco de medio punto que enmarca la escena, se ve la cámara con el lecho de la Virgen, con lo que quedaba el relato perfectamente ambientado.

A pesar de lo muy estropeada que está esta tabla, no por eso desmerece de las otras. Artísticamente su valor se nos alcanza superior, pues manejando en ella el artista muy pocos medios consiguió componer una escena llena de atractivo y encanto. La Virgen, vestida con rica túnica de brocado y manto verde, arrodillada delante de un reclinatorio sobre el que hay un libro en el que descansa la mano izquierda, vuelve ligeramente la cabeza al par que levanta su mano derecha en actitud de aceptación.

Detrás de ella, arrodillado, vestido con una túnica blanca y manto de brocado, está el Arcángel San Gabriel saludando con su mano derecha, mientras que con la izquierda sostiene un báculo rematado con una flor de lis.

En uno de los óculos que hay en las enjutas del arco se ve al Padre Eterno, y de su boca sale el soplo sobrenatural que por obra del Espíritu Santo, que también aparece en la escena, va a producir el prodigio que el Arcángel anuncia.

La sencillez de la composición y la elegancia con que están movidos los personajes principales de la escena comunican a la tabla

un atractivo especial, a lo que contribuye el profundo sentido narrativo que hay en ella, como puede apreciarse en la estantería que hay delante de la Virgen, en donde se ven diferentes vasijas, un libro y un *conta pecats*, hecho todo con mucha minucia.

Por lo demás, cae esta obra dentro del campo de acción del autor de las dos tablas anteriores y del que hizo la Visitación a que nos vamos a referir a continuación.

*La Visitación* (Láms. XV-XVIII). Mide 1,00 por 0,68. Se desarrolla la escena ante un fondo de arquitectura complicada en el que todavía se pueden apreciar reminiscencias góticas; tienen, sin embargo, menos importancia que las renacentes que aparecen por doquier y con una gran pujanza; no son sólo los arcos de medio punto o escarzanos que en algunos sitios se ven los que anuncian lo renaciente, sino además otros valores que responden totalmente a las tendencias nuevas, como puede observarse en la fuente que aparece en el lado izquierdo de la tabla (Lám. XVII), en la que se ven mascarones, arco de medio punto y además, en la hornacina que la remata, una escultura desnuda, lo que es muestra elocuente de lo pujantes que eran ya en Castilla las nuevas tendencias de arte en el momento en que se pintó esta tabla.

Quiso el artista representar la escena a la entrada de la casa de Santa Isabel, en cuya puerta, que se abre al fondo, aparece Zacarías.

Santa Isabel, aparece vestida con un gran manto rojo y blanca toca, mientras que la Virgen, lo está con túnica de brocado y manto verde, lleva la cabeza descubierta y su pelo cae en suaves guedejas a ambos lados de la cara. A su lado, una sirvienta, portadora de una cesta, observa atentamente lo que ante ella sucede. La filiación artística de esta tabla no dudamos en afirmar que es la misma que las tres estudiadas anteriormente.

Veamos ahora, comparándola con otras tablas que efigian el mismo tema, que han sido atribuidas al Maestro de Curiel, si es posible mantener las relaciones que entre éstas y aquéllas se ha hecho.

#### OBRAS ATRIBUIDAS AL MAESTRO DE CURIEL

*La Visitación de la Colección Milá* (Láms. XVIII-XXI). La publicó Post (1) y la clasificó en la Escuela de Palencia, descartando el atribuirle al autor del retablo de dicha Catedral y al que pintó las tablas del Mueso de Cádiz, a tiempo que afirmaba que sus tipos no

(1) Post, *History...* Vol. IV, pág. 184.



están muy alejados de los de la Visitación que se ve en el altar mayor de la iglesia de Santa María del Castillo de Frómista.

Más adelante (1), volvió a referirse a ella al tratar de las tablas de Curiel, e identificó ambas obras con el mismo Maestro; más tarde insistió en esta afirmación al estudiar la Presentación de la Virgen del Instituto de Arte de Chicago (2).

*La Visitación de la Colección Lázaro Galdeano de Madrid* (Lámina XXI). Publicó esta tabla Leandro de Saralegui (3) y no dudó en clasificarla como del *Maestro de Curiel*. Comparó los tipos que se ven en ella con los de la Presentación de la Virgen en el Templo del Instituto de Arte de Chicago; con la figuras que se ven en un tríptico de la Colección Mateu en Perelada, en una de cuyas tablas se efigia la Anunciación, y por último, con la Visitación de la Colección Milá a que antes nos hemos referido, afirmando categóricamente que todo es de la misma mano.

*La Presentación de la Virgen del Instituto de Arte de Chicago* (Lám. XXIII). Post (4) publicó esta obra, y al tratar de ella fué cuando creó el nombre de *Maestro de Curiel*, identificando como suyas las tablas del Museo Arqueológico de Valladolid, que han motivado estas líneas, la Visitación de la Colección Milá y la Presentación del Instituto de Arte de Chicago a que nos estamos refiriendo.

Hecho este resumen del estado actual de la cuestión, vamos a analizar brevemente cada una de las obras que acabamos de anotar para deducir de este análisis algunas conclusiones.

Post, ve analogías entre la compañera de Santa Ana y el criado de San Joaquín de la Visitación de Chicago (Lám. XXIII), con la doncella que aparece en la Visitación de la Colección Milá (Lám. XXI), con la Virgen de la Visitación de Curiel (Lám. XVI) y con el Angel de la Anunciación (Lám. XIV). Hemos ido en busca de estas analogías, hemos analizado y comparado detenidamente los personajes citados y no sólo no hemos encontrado aquéllas, sino que se nos han puesto de manifiesto una serie de caracteres diferentes; así, por ejemplo, la escena en la tabla de la Colección Milá, aunque enmarcada con un fondo más pobre por lo que se refiere a lo arquitectónico, se nos presenta sin embargo con mayor amplitud. Es verdad que en la composición juegan los mismos personajes, que están dispuestos en forma

(1) Post, *History...* Vol. VI, pág. 635.

(2) Id. Vol. VII, pág. 843.

(3) Leandro de Saralegui, *Arch. Esp. de Arte*, núm. 67, pág. 17.

(4) Post, *History...* Vol. VII, pág. 846.

parecida, pero tienen mucho más relieve en la tabla de la Colección Milá que en la de Curiel. En las dos la Virgen viste túnica de brocado, pero el manto con que se cubre se pliega de forma mucho más amplia y angulosa en la primera que en la segunda; otro tanto podríamos decir de los ropajes con que se viste Santa Isabel; el contraste del manto que lleva la prima de la Virgen en la tabla de Curiel, en donde cae sencillamente sobre su túnica, no puede ser mayor con el que lleva Santa Isabel en la tabla de la Colección Milá, que cae en ampulosos pliegues así como su vestido.

Pero hay más aún; compárese la manera de hacer el pelo de la Virgen en una y otra tabla. El artista que hizo el sencillo peinado que lleva la Virgen en la Visitación de Curiel, no creemos fuera el mismo que hizo el más complicado valorado con toques de luz que se ve en la Virgen de la Colección Milá. Llamamos también la atención sobre la distinta manera con que están hechos los nimbos en una y otra tabla, cosa en la que también reparó Post, anotándolo como la única variación que existía entre ambas y diciendo que los de Curiel constituyen una rareza en la pintura hispano-flamenca de Castilla, pero creemos tienen más significación que la de ser una simple rareza; para terminar, hemos de anotar también que debieron utilizarse diferentes materiales para pintar estas obras, o que se prepararon de manera distinta, pues el craquelado horizontal que se aprecia en la tabla de la Colección Milá (Lám. XIX) no se ve por ningún sitio en las tablas de Curiel en las que la pintura se desconcha pero no se cuarteja.

Por lo que se refiere a la Visitación de la Colección Lázaro, creemos que guarda más afinidad con la tabla de la Colección Milá que con las de Curiel y hasta nos atrevemos a afirmar que el artista que la hizo vió aquella, aunque al ejecutar la suya lo hiciera con más modestia y simplificando los plegados de las telas que tanto carácter dan a la tabla que pudo ser su modelo; el amplio manto de la Virgen recogido en suntuosos pliegues que se ve en la tabla de la Colección Milá está sustituido en la de la Colección Lázaro por un manto que cae sencillamente sobre la túnica el cual está únicamente valorado por unos rombos de distinta tonalidad. La misma sencillez se observa en el manto de Santa Isabel y hasta la manera de tocarse los tres personajes que componen la escena, es análoga, poniéndose de manifiesto estas analogías sobre todo en la manera de recogerse el pelo la sirvienta de la Virgen (Láms. XII y XXI). Por lo que se refiere a la Presentación de la Virgen del Instituto de Arte de Chicago que publica Post (1) no creemos tampoco que ande tan cerca de las

---

(1) Post, *History...* T. VII, pág. 846.

tablas de Curiel como para suponerlas obra de la misma mano. Efectivamente, en ambas tablas se ha dado gran importancia a la arquitectura de los fondos, pero tienen distinto carácter en una y otra; mientras en la de Curiel se ve todavía reminiscencias de un gótico aplicado al templo; en la de Chicago, está todo hecho según las normas de un gótico militar donde se preludia lo renaciente. La misma ordenación de la escena es también distinta. La de Chicago es más ambiciosa no solamente por el número de los personajes que intervienen en ella sino también por la manera de disponerles; mientras en la de Curiel se desarrolla en un espacio pequeño, en la de Chicago hay mucho más ambiente logrado con la colocación de la Virgen en lo alto de una escalinata que tiene los quince escalones a que alude Josefo (1) y arrodillada delante de un ángel en sustitución de Zacarías que es quien realmente la recibió a juzgar por las referencias de los Santos Padres. Contemplando la escena están Santa Ana, San Joaquín y dos servidores de pie, junto al arranque de la escalera.

Por lo que se refiere a la identidad de tipos entre los criados de San Joaquín y de Santa Ana de esta tabla, con la Virgen de la Presentación de Curiel y con la doncella de la Visitación Milá, encontramos cierto parecido con esta última, pero ninguno con la Virgen de la Presentación de Curiel como puede comprobarse comparando las láminas.

## CONCLUSION

El análisis que hemos hecho de las obras que se han atribuido hasta ahora al *Maestro de Curiel* nos llevan a las siguientes conclusiones:

- 1.<sup>a</sup> Que si bien es verdad que el *Maestro de Curiel* ocupa un lugar destacado en la pintura hispano-flamenca de la provincia de Palencia, hasta el punto de poderle situar al lado del Maestro Frómista, sin embargo no se le pueden atribuir todas las obras que hasta ahora se han considerado como suyas.
- 2.<sup>a</sup> La Visitación de la Colección Milá parece haber influido en la de la Colección Lázaro, y ciertos caracteres que se dan en ella se encuentran también en la tabla de la Presentación de la Virgen en el Templo, del Instituto de Arte de Chicago, debiendo hacerse con estas tres obras un grupo aparte de lo de Curiel.
- 3.<sup>a</sup> En las tablas de Curiel que se conservan en el Museo Arqueo-

---

(1) Interián de Ayala, Op. cit., t. II, pág. 194.

lógico de Valladolid, podemos distinguir claramente dos artistas. Al más antiguo atribuimos la Virgen (?) y el Entierro de Cristo, las cuales están fuertemente impregnadas de goticismo; a otro más moderno, al que siguiendo a Post denominamos *Maestro de Curiel*, se debe la Piedad, la Presentación de la Virgen en el Templo, la Anunciación y la Visitación de la Virgen a Santa Isabel.

4.<sup>a</sup> Por lo que se refiere a la fecha en que pudieron pintarse estas tablas, creemos poder afirmar que las dos primeras lo fueron en las últimas décadas del siglo XV, cuando nuestra pintura se esforzaba por emanciparse de los modelos flamencos con su característico gusto por los fondos de oro y la abundancia de brocado en los vestidos. Al pintor de la Virgen (?) y del Entierro, se le ve vacilante, pues mientras en la primera tabla el fondo está dorado, en la segunda está constituido con un paisaje de pocas pretensiones.

Las tablas que hemos atribuido al *Maestro de Curiel* las consideramos más modernas, aunque no muy entrado el siglo XVI; en ellas las notas flamencas no están tan acusadas, y las italianas se hacen patentes; el gusto de la pintura castellana de esta época por las grandes masas de color, en contraposición con los ricos brocados flamencos es manifiesto en ellas. Por lo que se refiere a su cronología, insistimos en que no se las puede llevar mucho más allá de los comienzos del siglo, sobre todo si tenemos en cuenta la fecha de 1480 que Mayer (1), a quien luego sigue Post, ha dado para el retablo de Santa María del Castillo de Frómista, con cuyo *Maestro*, ya hemos indicado, que relaciona Post al de Curiel, lo que aducimos aquí como punto de referencia.

5.<sup>a</sup> Podría identificarse el *Maestro de Curiel* con alguno de los pintores palentinos cuyos nombres conocemos por el Censo de Población de Palencia que publicó García Crico (2), ya que la fecha en que trabajaron García Ruiz, Solórzano, los Texerina y Maestre Benito, puede muy bien convenir con la fecha que asignamos a las tablas de Curiel (3); pero a pesar de esta identidad de fechas, los cuatro reales, el real y medio, el real y los tres reales que pagaban por alcabalas los artistas citados en un censo en que hay cordoneros que pagaban

(1) A. L. Mayer, *Historia de la pintura española*. 2.<sup>a</sup> ed., pág. 168. Madrid, 1942.

(2) Esteban García Chico. *Artistas palentinos*. BOLETÍN DEL SEMINARIO DE ESTUDIOS DE ARTE Y ARQUEOLOGÍA de la Universidad de Valladolid. T. XI, pág. 197. Valladolid, 1945. El mismo autor recoge este interesante documento también en su obra *Documentos para el estudio del Arte en Castilla*. Tomo III, Pintores, I, pág. 11. Valladolid, 1946.

(3) El censo en que aparecen estos nombres data de 1533, y muy bien podría darse el caso de que los pintores citados fuesen ya en esta fecha de edad avanzada, y por lo tanto puede perfectamente admitirse el sincronismo que señalamos.

cuatro y yeseros que pagaban ocho, nos hacen pensar en que no debieron ser artistas de demasiado relieve, y por ello no nos inclinamos a identificar al autor de las tablas que se conservan en el Museo Arqueológico de Valladolid con ninguno de ellos mientras no tengamos datos más firmes en que apoyar esta identificación. ¿Estos pintores a que acabamos de aludir serían preparadores de tablas?

Así, pues, del *Maestro de Curiel* sólo podemos decir, por ahora, que fué un pintor de comienzos del siglo XVI, de especial importancia, relacionado posiblemente con el Maestro de Frómista, sin que podamos hasta la fecha asignarle otras obras que las cuatro tablas que se conservan en Valladolid.

El estudio que acabamos de hacer nos ha llevado, más lejos de lo que en un principio pensamos, y los problemas que en torno a él surgen, se complican más, al comparar las tablas que hemos atribuido al Maestro de Curiel con las del Maestro de Frómista, cuya significación, dentro de la escuela hispanoflamenca de Palencia trataremos de precisar en un próximo trabajo, en el que deseamos hacer un estudio del retablo de Santa María del Castillo y de las tablas atribuidas al Maestro que le pintó. En él trataremos de poner de manifiesto las diferencias que existen entre el *Maestro de Curiel* y el de *Frómista*. Aquí únicamente queremos adelantar nuestra impresión de que el primero es superior al autor del retablo de Santa María del Castillo, compone con más habilidad y modela con mayor soltura.

No queremos tampoco dejar de adelantar que, posiblemente, en Frómista, y en el número importante de tablas del altar de Santa María del Castillo, se puede reconocer la mano de artistas distintos, lo que procuraremos poner en claro en próximas notas.

GRATINIANO NIETO GALLO.



a)



b)

Lám. I.—a) La Virgen? Tabla hispano-flamenca del siglo XV conservada en el Museo Arqueológico de Valladolid.—b) Pormenor de la misma tabla.



Lám. II.—El Entierro de Cristo. Tabla del siglo XV conservada en el Museo Arqueológico de Valladolid.

b)

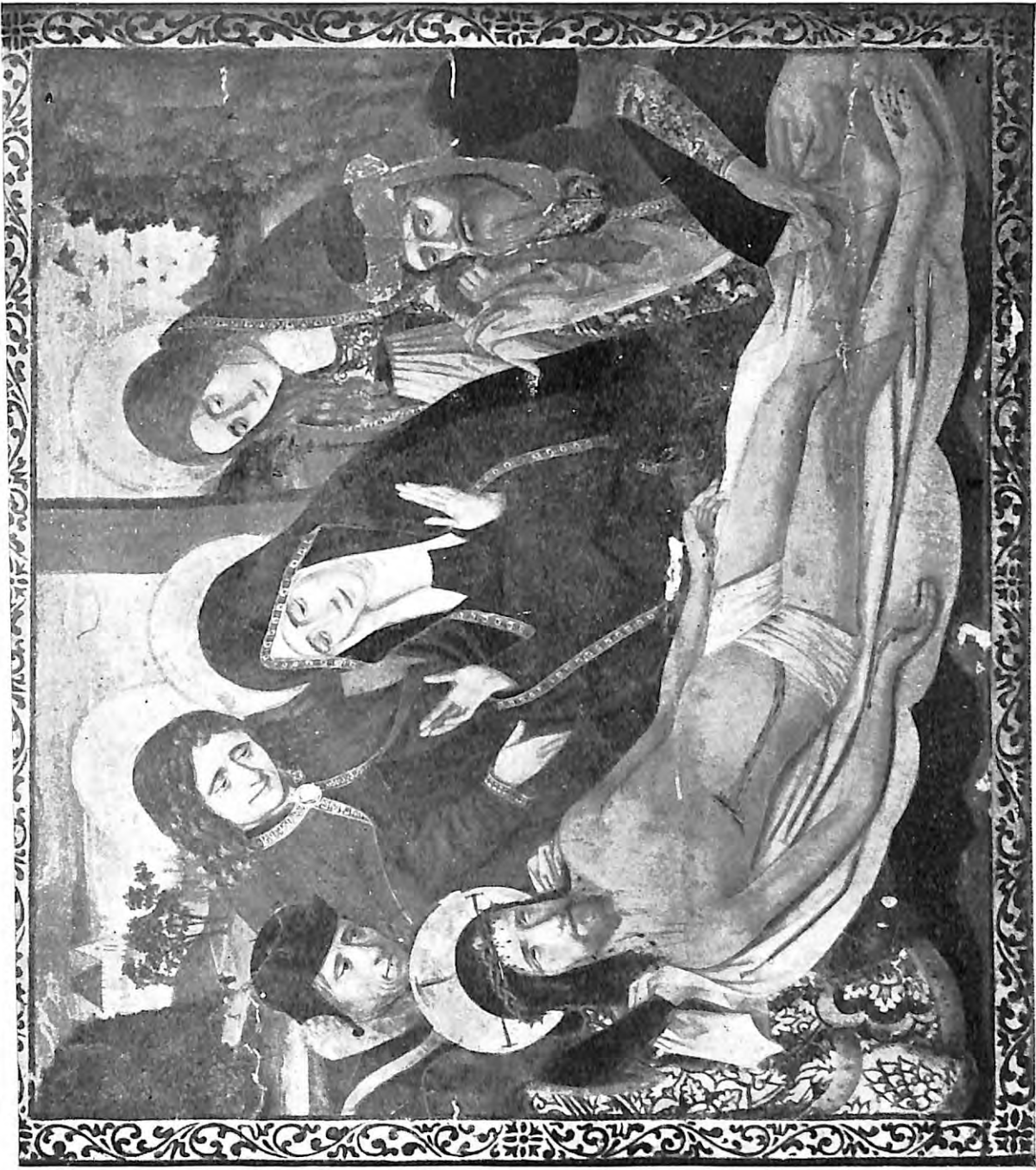


a)



Lám. III.—Pormenores de la tabla reproducida en la lámina anterior.





Lám. IV.—Maestro de Curiel. La Piedad. Museo Arqueológico de Valladolid.



Lám. V.—Maestro de Curiel. La Piedad, pormenor.



Lám. VI.—*Maestro de Curiel*. La Piedad, pormenor.



Lám. VII.—Maestro de Curiel. La Piedad, pormenor.



Lám. IX.—*Maestro de Curiel*. La Presentación de la Virgen en el Templo.  
Museo Arqueológico de Valladolid.



Lám. X.—*Maestro de Curiel*. La Presentación de la Virgen en el Templo.  
pormenor.



Lám. XI.—*Maestro de Curiel*. La Presentación de la Virgen en el Templo, pormenor.



Lám. XII.—*Maestro de Curiel*. La Anunciación. Museo Arqueológico de Valladolid.





Lám. XIII.—*Maestro de Curiel*. La Anunciación. pormenor.



Lám. XIV.—*Maestro de Curiel*. La Anunciación, pormenor.



Lám. XV.—*Maestro de Curiel*. La Visitación. Museo Arqueológico de Valladolid.



Lám. XVI.—Maestro de Curjel. La Visitación, pormenor.



Lám. XVII.—*Maestro de Curiel*. Pormenor de la tabla de la Visitación.



Lám. XVIII.—Escuela de Palencia. La Visitación. Colección Milá.  
(Foto Más).



Lám. XIX.—La Visitación de la Colección Milá, pormenor. (Foto Más).



Lám. XX.—La Visitación de la Coiección Milá, pormenor (Foto Más).



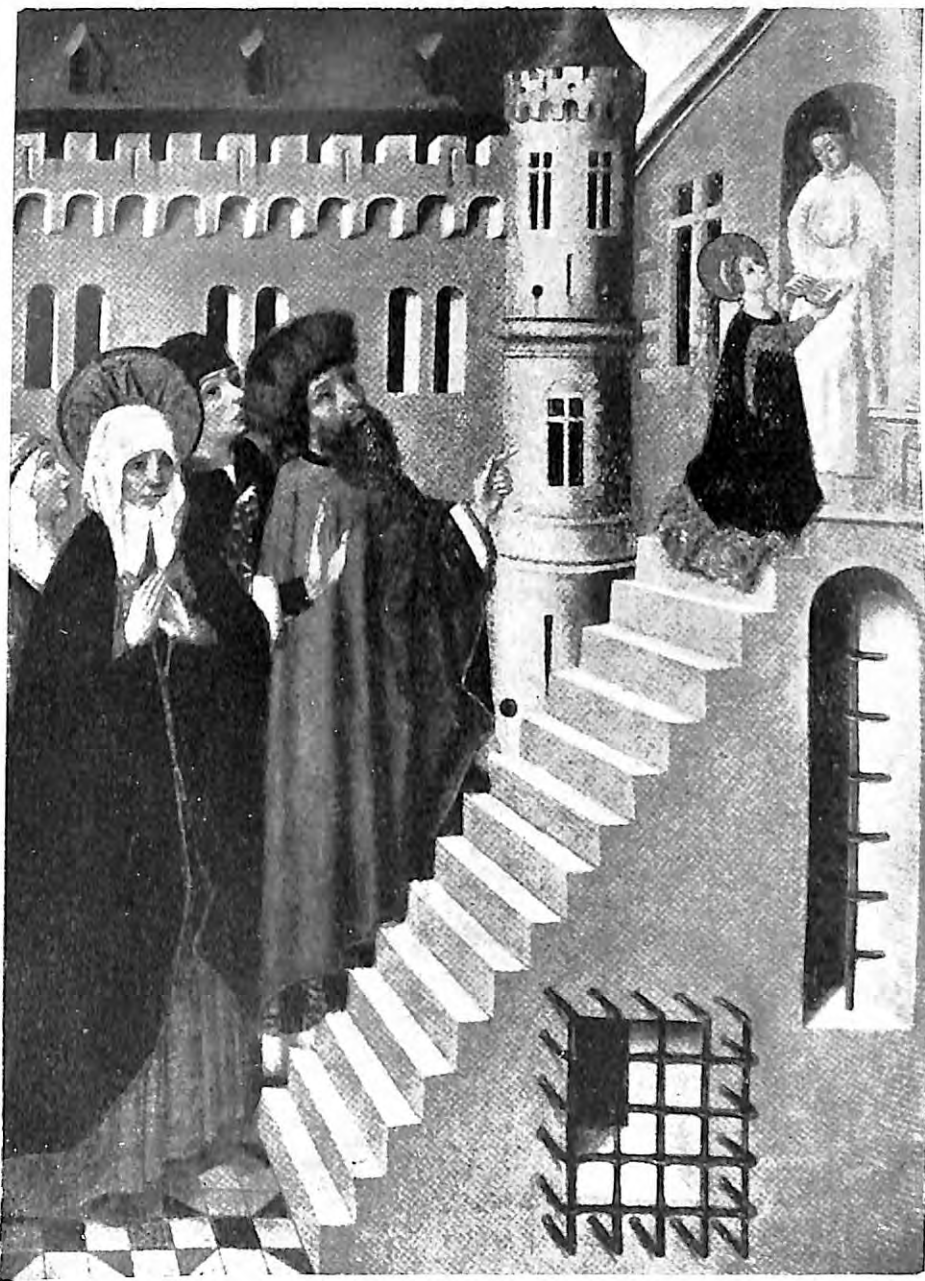


Lám. XXI.—La Visitación de la Colección Milá, pormenor (Foto Más).

(La Visitación de la Col. Lázaro que se cita en la página 103 como reproducida en la Lám. XXI, se reproduce en la Lam. XXII).



Lám. XXII.—Escuela de Palencia. La Visitación. Colección Lázaro. (Reproducción de Arch. Esp. de Arte, núm. 67).



Lám. XXIII.—Escuela de Palencia. La Visitación. Instituto de Arte de Chicago. (Reproducción de Post. «The History of Spanish Painting», t. VII, página 846.