

Influencias del grabador alemán Martin Schongauer en la pintura tardogótica de Pedro Díaz de Oviedo en el retablo mayor de la Catedral de Tudela (1487 – 1494)

Alberto Aceldegui Apesteuguía
Doctor en Historia del Arte

Resumen

El artículo trata de establecer la relación de las pinturas el Retablo Mayor de la Catedral de Tudela (1487 – 1494), obra de Pedro Díaz de Oviedo, y las estampas grabadas de Martin Schongauer. El pintor navarro se basó para la realización de tales pinturas en dos ciclos de la vida de la Virgen María y uno sobre la Pasión de Cristo, obra los tres del grabador alemán. Por último se establece las pertinentes aclaraciones sobre la influencia del grabador en el pintor, estudiadas ya por la profesora María del Carmen Lacarra Ducay.

Abstract

This article examines the relation of Pedro Diaz de Oviedo paintings in the Principal Retable of Tudela Cathedral (1487 – 1494) whit Martin Schongauer engravings.

La pintura tardogótica se desarrolla en Navarra en uno de los periodos más difíciles e inestables que había vivido, hasta ese momento, el viejo reino.

Cronológicamente este periodo se abre en la década de 1470, fecha establecida para el retablo de San Miguel de Barillas, y se extiende hasta finales de la tercera década del siglo XVI, cuando algunos maestros -influenciados ya por el incipiente Renacimiento en sus últimas obras- continúan trabajando, buen ejemplo de ello es Diego Polo¹.

Dentro de este periodo veremos tres claras influencias del arte Europeo en la pintura Navarra. Por un lado tenemos las influencias de dos grabadores alemanes sobre dos pintores que trabajaron en Navarra, Martín Schongauer

¹ La mayor parte de comparaciones y estudios de esta comunicación están extraídos de ACELDEGUI APESTEGUÍA, A., *La Pintura Tardogótica en Navarra (1470 – 1530)*, tesis doctoral inédita.

sobre Pedro Díaz de Oviedo –concretamente en el Retablo mayor de la Catedral de Tudela- e Israel van Meckenem sobre el maestro de los caparrosos, -tal vez Joan de Charles- en los retablos encargados por Pedro Marcilla de Caparrosos para la Catedral de Pamplona. Por otro lado apreciamos una ligera influencia de la pintura francesa de esta época sobre el citado maestro de los caparrosos.

En un estudio más detallado podrían establecerse, además, otras influencias entre las obras de los dos grabadores mencionados y las obras pictóricas de algunos discípulos de Díaz de Oviedo y Joan de Charles, aunque esto y la relación entre van Meckenem y Joan de Charles y su influencia francesa, deberá quedar para otra ocasión por motivos de espacio.

Comenzaremos analizando la biografía del maestro Pedro Díaz de Oviedo, del grabador Martin Schongauer y, terminaremos con las influencias de la obra el segundo en el primero, ciñéndonos al Retablo Mayor de la Catedral de Tudela.

El pintor

No sabemos nada acerca del lugar y la fecha de nacimiento del maestro Pedro Díaz de Oviedo. Tal vez su apellido indique como lugar de nacimiento la capital del Principado de Asturias, pero pudo ocurrir que lo tomara de su padre habiendo nacido en otro sitio y no sería muy aventurado apuntar como lugar de nacimiento la propia ciudad de Tarazona o alguna localidad cercana a ésta. En cuanto a la fecha, atendiendo a la cronología de su primera obra en Tarazona, hacia 1486, debe estar entorno a mediados del siglo XV o comienzos de la segunda mitad.

La formación de Díaz de Oviedo, según algunos autores, está relacionada con el maestro de Burgos y con Martín Bernat². Esta teoría, que a nuestro parecer no es correcta –en el caso del primero-, fue seguida por estudiosos posteriores, aunque centrándose principalmente en la que, en nuestra opinión, sería su verdadera escuela, la pintura aragonesa del entorno del maestro Martín Bernat y en alguna pequeña influencia del maestro de Ávila³.

Poco tiempo después de la consagración de su obra, el retablo de Santa María de Tudela el día 11 de junio de 1494⁴, puesto que sin duda estaría presente en ella, Díaz de Oviedo debió volver a Tarazona, donde todavía gobernaba la diócesis su otrora protector Andrés Martínez Ferriz y, tal vez por su mediación y recomendación, el arcediano de la catedral Antonio Muñoz le encargaría el retablo de Santiago para la capilla de la misma advocación que se encuentra en la nave del Evangelio, que, aunque no documentado como de

² POST, C.R., *A History of Spanish painting*, v. IV (Part. II), Massachusetts, 1933, pp. 429–450.

³ CAMÓN AZNAR, J., *Pintura Medieval Española en Suma Artis*, t. XXII, Madrid, 1966, p. 549.

⁴ CASTRO ALAVA, J.R., *Cuadernos de Arte Navarro (Pintura)*, Pamplona, 1944, p. 4, y MIRANDA SEGURA, J., *Tudela. Historia, Leyenda y Arte*, Pamplona, 1964, pp. 88–91.

Díaz de Oviedo, puede atribuírsele con seguridad por razones formales⁵. Dicho retablo estaba terminado para julio de 1497. Debemos tener en cuenta que sus dimensiones son considerablemente más pequeñas que las del retablo de Tudela y además en su realización parece que Pedro Díaz de Oviedo fue ayudado por algunos de sus colaboradores. Federico Torralba menciona los nombres de Juan de Gómara y Pedro Miranda, que se encargarían de ayudar al maestro en las cuatro tablas del cuerpo del retablo, mientras que las seis de la predela serían obra del propio Díaz de Oviedo⁶.

Después de terminar el retablo de Santiago de Tarazona, Pedro Díaz de Oviedo aparece trabajando en la catedral de Huesca, cuyas obras se vieron impulsadas por el obispo Juan Alfonso de Aragón y Navarra (1484 – 1526)⁷, hijo del Príncipe de Viana y de una dama siciliana. En este periodo el obispo de Huesca acordó con el cabildo la elevación de la nave central, crucero y transepto, y para ello se contrata en marzo de 1498 a Juan de Olotzaga, maestro que trabajó en la conclusión de las obras de la catedral de Pamplona⁸. Paralelamente se encarga la talla de las claves a Gil Morlanes “el viejo” y su dorado a Pedro Díaz de Oviedo, que acude a Huesca con *sus mozos los doradores de filateras*⁹. Esta obra se concluye en noviembre de 1498¹⁰ y a partir de este momento Díaz de Oviedo desaparece de la catedral oscense.

El día 7 de marzo de 1500 Pedro Díaz de Oviedo se encuentra de nuevo en el reino de Navarra donde contrata el retablo de Buñuel. Este contrato es uno de los más ricos del momento, con indicación de las dimensiones, estructura e iconografía y acompañado además de una traza¹¹. Nos ocupamos ampliamente de él en el apartado precedente.

Por entonces, tras su estancia en Huesca, Díaz de Oviedo volvía a residir en Tudela, como se deduce del recibo del pago de ciento treinta florines que le realiza el alcalde de Buñuel Juan de Nobillas el día 3 de septiembre del mismo año en la ciudad de Tudela¹².

⁵ Sobre este retablo TORRALBA SORIANO, F., *Catedral de Tarazona*, pp. 30–33; LACARRA DUCAY, M.C., “Intercambios artísticos entre Navarra y Aragón durante el siglo XV”, *Primer Congreso General de Historia de Navarra*, n.º 6 (anexo 11), Pamplona, 1988, p. 287–288, y NAVARRO UCAR, F. (Coord), *Las Catedrales de Aragón*, Zaragoza, 1987, pp. 135–138. El nombre del comitente y la fecha de terminación están documentados por una inscripción en el propio retablo -*TABLO I CAPILLA FIZO FACER MICER ANTONIO MUÑOZ PROTONOTARIO DE LA SEDE APLICA. ARCIDIANO DE TARAZONA ACABOSE EN EL AÑO DE NTRO SR DE MCCCCXCVII EN EL MES DE JULIO*-, pero la autoría de Díaz de Oviedo es una atribución, basada en rasgos estilísticos, aunque parece muy fundada y está universalmente admitida.

⁶ TORRALBA SORIANO, F., *Catedral de Tarazona*, p. 33 propone su intervención como hipótesis, probablemente basándose en las investigaciones de José Ramón Castro - CASTRO ALAVA, J. R., *Cuadernos...*, pp. 11, 16 y 23-33- que relaciona a ambos pintores con Pedro Díaz de Oviedo.

⁷ Fr. RAMÓN DE HUESCA, *Teatro Histórico de las Iglesias del Reino de Aragón*, t. VII, Pamplona, 1797, pp. 5–8.

⁸ LACARRA DUCAY, M.C., “Intercambios artísticos...”, p. 291.

⁹ DURÁN GUDIOL, A., *Historia de la Catedral de Huesca*, Huesca, 1991, pp. 134–135.

¹⁰ DEL ARCO, R., *La Catedral de Huesca*, Huesca, 1944, p. 74, y NAVARRO UCAR, F. (Coord), *Las Catedrales...*, p. 102. Del Arco menciona que se pagaron a Pedro Díaz de Oviedo 386 sueldos por el dorado de las claves.

¹¹ ACELDEGUI APESTEGUÍA, A., *La Pintura Tardogótica en Navarra (1470 – 1530)*...

¹² *Ibidem*. Apéndice Documental, doc. n.º XI: *Anno M. D. dia IIIº de setiembre en Tudela mastre Pedro de Hubiedo pintor de la dicha ciudad conoció haver recibido del concejo de Bunyuel e por manos de Juan de Nobillas alcalde (...) la suma de ciento trenta florines de moneda para en parte del pago del retablo...*

El retablo no se conserva¹³, pero sabemos que se hizo, pues nos ha llegado el documento de examen de los dos veedores, Antón Martínez y Pedro de Miranda¹⁴, que, pese a la ausencia de fecha, parece datar de noviembre de 1501. El primero haciendo algunas objeciones y el segundo dándolo por bueno, pero ambos acordando que se le conceda el sobreprecio establecido en el contrato –cien florines-. Pero el comitente, el concejo de Buñuel, no estuvo de acuerdo e hizo a su vez algunas objeciones, expuestas en un escrito fechado en 1503. A lo que replicó Díaz de Oviedo justificando su obra, exponiendo las fatigas y los perjuicios económicos que le había costado, y pidiendo que se mantuviera el precio acordado por los veedores.

El día 12 de marzo de 1509 Pedro Díaz de Oviedo contrata su último retablo conocido, en este caso con mosén Marco Miguel Garcés de Cascante, canónigo de la Catedral de Tarazona y vicario de la villa de Cascante. Es nuevamente destacable la conexión del maestro Díaz de Oviedo con la ciudad de Tarazona, donde había “crecido” como pintor. Sin embargo, en este contrato el pintor aparece, por fin, como vecino de la ciudad de Tudela, lo que refuerza la teoría mencionada anteriormente y nos deja a Pedro Díaz de Oviedo como habitante – vecino de pleno derecho en la ciudad de Tudela¹⁵. También es interesante la mención del pintor Pedro de Miranda como uno de sus fiadores.

El día 3 de diciembre de 1510 Díaz de Oviedo cobra diez ducados de oro viejos como parte del pago del retablo de Cascante¹⁶. De nuevo se cita a Pedro Díaz de Oviedo como vecino de Tudela. Se indica, una vez más, a Pedro de Miranda como su fiador y aparece firmando como testigo otro pintor, Juan de Gómara.

El retablo de San Marcos de Cascante que se conserva en la basílica del Romero, fue muy retocado durante el siglo XVIII, siendo restaurado por la Institución Príncipe de Viana en 1978¹⁷. Llama la atención por sus diferencias sobre todo en el terreno cualitativo con las restantes obras de Díaz de Oviedo, especialmente con el retablo de Tudela. Ello lleva a plantear la posibilidad de que fuera realizado por un discípulo del pintor –de mucha menor calidad- que tal vez sustituyó a su maestro por no encontrarse este en condiciones físicas para practicar la pintura. La mención de Pedro de Miranda tanto en el contrato como en el recibo de 1510 puede ser una buena pista. Pedro de Miranda ya había intervenido como veedor en el retablo de Buñuel el año 1501 y por su informe favorable a Díaz de Oviedo parece que su relación era muy buena.

Pedro Díaz de Oviedo –del que no se tienen más noticias- fallecería, seguramente, en Tudela, en 1511 ó 1512.

¹³ En 1624 Juan de Biniés contrató un nuevo retablo para la parroquia de Buñuel, del que solo queda el grupo de Santa Ana, la Virgen y el Niño, que presiden en la actualidad la mencionada parroquia. GARCÍA GAINZA, M.C. (Dir.), *Catálogo Monumental de Navarra*, v. I, Pamplona, 1980, p. 28.

¹⁴ ACELDEGUI APESTEGUÍA, A., *La Pintura Tardogótica en Navarra (1470 – 1530)*... Apéndice Documental, doc. nº XIII.

¹⁵ *Ibidem*: *Con los infrascriptos capitales pactos et condiciones, el Sr. Mosen Marquo Miguel Garcés, canónigo de Tarazona y vicario de Cascante, da a facer e obrar el retablo infrascripto a maestre Pedro de Oviedo, pintor y vecino de la ciudad de Tudela.*

¹⁶ CASTRO ALAVA, J.R., *Cuadernos...*, p. 16.

¹⁷ GARCÍA GAINZA, M.C. (Dir.), *Catálogo Monumental...*, v. I, pp. 59–60.

Tampoco sabemos, de momento, absolutamente nada sobre posibles descendientes o matrimonios del maestro Díaz de Oviedo.

El grabador

Martin Schongauer¹⁸ nació en la ciudad de Colmar entre 1445 y 1450, y murió en Brisach el 2 de febrero de 1491. Al parecer su familia era originaria de la villa de Schongau, en el sur de Baviera, cerca del río Lech; en los archivos de la zona se han encontrado ancestros del grabador desde 1256, pertenecientes a la pequeña nobleza rural. Hacia 1440 Caspar Schongauer, padre de Martin, se trasladó a la ciudad alsaciana de Colmar, donde nació el grabador. Caspar Schongauer era orfebre y seguramente viajó hasta Colmar para trabajar en una ciudad muy próspera económicamente que contaba en esta época con más de 7500 habitantes y donde solo había cinco talleres de orfebrería. Martin Schongauer tuvo varios hermanos: Caspar, el mayor, se dedicó a la orfebrería al igual que su progenitor y todavía es mencionado en 1515, Ludwing fue pintor y en menor grado grabador y falleció en 1494, y Paul que se dedicó al comercio y falleció en Colmar en 1516.

En una corta vida con poco más de veinticinco años y medio de actividad, ya que se le supone activo entre 1465 y 1491, Martin Schongauer desarrolló una intensa labor como maestro grabador, llegando a ser el más conocido de su época. Su obra alcanzó pronto una gran popularidad, divulgándose por toda Europa: muestras de su trabajo llegaron a Italia, Francia, España¹⁹, Inglaterra o Portugal²⁰ e, incluso, su obra se puede rastrear en América²¹. En este sentido debemos tener en cuenta que, cuando se comienza el retablo de Tudela, en 1487, sus grabados ya estaban en Navarra y que cuando fallece, en 1491, el retablo está todavía en plena realización. Su formación se debe a los contactos con los grandes maestros alemanes y franceses, de los que sin embargo se “independizó” tempranamente, creando su propio estilo.

Los grabadores firmaban normalmente –en esta época– sus obras con un monograma, que identificaba sus estampas. En el caso de Martin Schongauer nos encontramos con una eme y una ese mayúsculas y en medio de ellas una cruz griega con un pequeño apéndice que desciende desde el extremo de su brazo izquierdo y pasa por debajo del brazo inferior sin llegar a tocarlo.

¹⁸ Para el estudio de Martin Schongauer y de sus grabados nos hemos apoyado en la siguiente bibliografía: CAMPBELL HUTCHISON, J., *The illustrated Bartsch*, New York, 1996, Vol. 8, Part. I (comentarios), pp. 1–280 y Vol. 8 (láminas), pp. 213–335; SCHMITT, L. (Ed.), *German engravings, etchings and Woodcuts (1400 – 1700)*, Vol. XLIX, Rotterdam, 1999, pp. 13–237; KEHRER, H., *Deutschland in Spanien, Beziehung, Einfluss und Abhängigkeit*, Munich, 1953, pp. 116–118, y BENNEZIT, E., *Dictionnaire des peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs*, Vol. 7, París, 1966, p. 633.

¹⁹ ANGULO IÑIGUEZ, D., “Gallego y Schongauer”, *Archivo Español de Arte*, n.º. VI, 1930, pp. 74–75; Ídem, “La Pintura en Burgos a principios del siglo XVI, nuevas huellas de Schongauer”, *Archivo Español de Arte*, n.º. VI, 1930, pp. 75–76.

²⁰ ANGULO IÑIGUEZ, D., “Schongauer en Portugal”, *Archivo Español de Arte*, n.º. XVII, 1944, p. 297.

²¹ ANGULO IÑIGUEZ, D., “Algunas huellas de Durero y Schongauer en Méjico”, *Archivo Español de Arte*, n.º XVIII, 1945, p. 381.

Las estampas que concretamente utilizó el maestro Pedro Díaz de Oviedo para el retablo mayor de Tudela pertenecen a dos series diferentes: el ciclo de la vida de la Virgen María, realizada en la primera etapa de Schongauer, entre 1470 y 1475, y el ciclo de la Pasión de Cristo, grabado hacia 1480²².

Estos grabados se reflejan en el retablo tudelano con un grado de intensidad diferente, como tendremos ocasión de apreciar. Por un lado, tenemos tablas en las que se sigue con toda fidelidad el modelo y se concede muy poco margen a la imaginación –Lavatorio de Pilatos-, cosa que quizás se deba a la fuerte participación del taller. Por otro, pinturas en las que se aprecia una interpretación más libre de las fuentes grabadas –Anunciación, Natividad, Epifanía, Dormición de la Virgen María-, concediendo una mayor intervención de la creatividad del artista quien tiende a modificar la estampa cambiando las figuras de sitio –Natividad y Dormición- o a simplificarla eliminando elementos innecesarios o no deseados por los comitentes –Epifanía-. Finalmente, hay escenas en las que lo que se toma de Schongauer no es la composición íntegra sino una figura o elemento concreto –Flagelación y Huida a Egipto-. En resumen, Pedro Díaz de Oviedo utiliza los grabados de manera inteligente y propia de un gran maestro, y no se dedica a la mera copia, sino que escoge cuidadosamente los elementos que necesita, lo que hace más difícil –y apasionante- el seguimiento a la hora de estudiar su influencia en su obra.

En realidad, el empleo de los grabados de Martin Schongauer por parte de Díaz de Oviedo en el retablo de Tudela era un dato conocido desde antiguo, desde los años cuarenta del siglo XX, en que José Ramón Castro citó el caso de las tablas del Lavatorio de Pilatos y la Flagelación en el banco²³. Posteriormente, Carmen Lacarra amplió el elenco, mencionando las de la Natividad y Epifanía en el cuerpo del retablo²⁴. A ellas añadimos ahora algunas más que habían pasado desapercibidas, como la Anunciación, la Huida a Egipto y la Dormición de María.

Conviene, sin embargo, advertir que varias tablas no se inspiran en fuente grabada alguna o, al menos, no hemos localizado el modelo. Quizás haya que pensar en otras fuentes visuales –otros retablos- o meramente en las fuentes escritas y en la imaginación del pintor. En cualquier caso, en muchas ocasiones se trata de escenas muy habituales y tradicionales, que no debían plantear mayores problemas al maestro, quien podía resolver las dificultades sin necesidad de recurrir a modelos concretos.

²² LACARRA DUCAY, M.C., “Influencia de Martin Schongauer en los primitivos aragoneses”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, n° XVII, 1984, p. 20; BENNEZIT, E., *Dictionnaire des peintres...*, Vol. 7, pp. 633–634, y CAMPBELL HUTCHISON, J., *The illustrated Bartsch*, New York, Vol. 8, 1996, Part. I (comentarios), pp. 1–280. También hemos revisado repertorios de grabadores coetáneos a Martin Schongauer, por si Pedro Díaz de Oviedo hubiera podido poseerlos e inspirarse en ellos, pero tras mirar muchos grabados llegamos a la conclusión de que el maestro Díaz de Oviedo sólo trabajó con los grabados de Schongauer y en concreto con las dos series mencionadas de este autor –la vida de la Virgen María y la Pasión de Cristo-.

²³ CASTRO ÁLAVA, J.R., “Pedro Díaz de Oviedo y el retablo mayor de la Catedral de Tudela”, *Príncipe de Viana*, n° 7, 1942, p. 130.

²⁴ LACARRA DUCAY, M.C., “Influencia de Martin Schongauer...”, p. 24.

Comenzando el recorrido por la parte inferior del retablo, el sotabanco y puertas, nos encontramos con que, por lo pronto, no existe influencia alguna de grabados en los medallones que representan al Apostolado, situados en el sotabanco. Esto es comprensible dado que se trata de simples retratos de busto sin la presencia de ningún atributo que los identifique²⁵. La misma desconexión con respecto a las fuentes grabadas se da en las figuras de San Pedro y San Pablo, que están representadas en las puertas laterales, a ambos lados del sotabanco, aunque en este caso los dos Santos son perfectamente identificables por sus atributos, las llaves, los libros y la espada.

Tampoco hemos podido vincular a estampa alguna los personajes veterotestamentarios con filacterias del guardapolvo. Se trata, por otra parte, de una fórmula iconográfica muy simple y tradicional, que el pintor podía resolver fácilmente, recurriendo a esquemas usuales.

Pasamos ahora a analizar las tablas del banco, siguiendo un orden de izquierda a derecha, para continuar con el cuerpo del retablo en el orden mencionado en el apartado anterior, de izquierda a derecha y de arriba abajo.

El Lavatorio de Pilatos

El grabado que sirve de fuente de inspiración a esta tabla²⁶ pertenece a la serie de la Pasión de Cristo, realizada por Martin Schongauer hacia 1480, y mide 162 x 115 milímetros. Conocemos copias de Wencel Von Olmütz y del maestro IC.

Esta escena es una de las más fieles de todo el retablo a la obra de Schongauer²⁷.

²⁵ Debemos tener en cuenta que varios de estos medallones, sobre todo en la parte izquierda del retablo, fueron pintados –en lienzo- a mediados del siglo XIX por José Basc –como hemos citado- y superpuestos a la madera. Sin embargo, la restauración –2001- ha descubierto que debajo de las pinturas de Basc no había originales del siglo XV, aunque nos inclinamos a pensar que fueron retirados o borrados en algún momento, puesto que nos resulta inconcebible que Pedro Díaz de Oviedo hubiera dejado incompleta esta parte tan visible del retablo.

²⁶ CAMPBELL HUTCHISON, J., *The illustrated...*, Vol. 8, Part. I –comentarios-, pp. 90–92 y Vol. 8, p. 227 –lámina-.

²⁷ La influencia del grabado de Schongauer sobre esta tabla fue señalada ya por CASTRO ÁLAVA, J.R., “Pedro Díaz de Oviedo...”, p. 130 y de nuevo por LACARRA DUCAY, M.C., “Influencia de Martin Schongauer...”, p. 24. Esta última autora en pp. 38 y 39 muestra fotografías de ambos, pintura y grabados, para que pueda establecerse una comparación, pero, en realidad –como veremos en el texto-, la fidelidad entre el grabado y la pintura va más allá de lo que se aprecia en estas fotografías. En efecto, desconocemos en que año fue tomada la citada fotografía del archivo Más –puede ser anterior a la restauración de 1949, citada en Diario de Navarra, sección “Hace cincuenta años”, 3 de Julio de 1999-, pero en ese momento la escena se hallaba cubierta por pintura de alguna “restauración” que no dejaba ver algunos elementos que se ven en el grabado, como los dos perrillos que juegan a los pies de Poncio Pilatos –tal vez “cubiertos” por considerarlos poco decorosos en una escena sacra -, que, sin embargo, si fueron incluidos en origen por Díaz de Oviedo, como pudo verse a raíz de la mencionada restauración de 1949.

La Flagelación

El grabado en el que se inspira esta tabla²⁸ pertenece, al igual que el del Lavatorio de Pilatos, a la serie de la Pasión de Cristo realizada hacia 1480. Las medidas del original son 163 x 116 milímetros. Se conocen copias realizadas por Wencel Von Olmütz y por el maestro monogramista IC.

La Anunciación

El grabado en el que se inspira básicamente esta tabla es uno del mismo tema, datado tradicionalmente en torno a 1480 y perteneciente al ciclo de la vida de la Virgen, que mide 162 x 112 milímetros. También se conocen copias de Wencel Von Olmütz y de Israel Van Meckenem²⁹. Pero el pintor trabajó con dos grabados de Schongauer simultáneamente, pues también utilizó una estampa del arcángel Gabriel datada, como pronto, del final de los años 70³⁰, que alcanza unas dimensiones de 172 x 122 milímetros. Cuenta con copias del maestro monogramista IE. y de Johann Gottfried Flegel. Que nosotros sepamos, hasta el momento no se había señalado ninguna relación entre la tabla y los citados grabados (Fig. 1 y 2).

La Natividad de Nuestro Señor

En esta escena vemos una influencia innegable del grabado del mismo tema de Schongauer³¹, perteneciente a la serie de la vida de la Virgen María, datada entre 1470 y 1475. El grabado original mide 258 x 170 milímetros y se conocen copias de Wencel Von Olmütz, Nicoletto da Módena y el maestro monografista H., entre otros.

Sin embargo, conviene advertir que tomando como punto de partida la estampa de Schongauer, Pedro Díaz de Oviedo pone en juego su talento pictórico y reinterpreta la composición³², para amoldarse a las exigencias del contrato, del marco y del gusto de la época.

²⁸ CAMPBELL HUTCHISON, J., *The illustrated...*, Vol. 8, Part. I, pp. 85–87 –comentario- y Vol. 8, p. 225 –lámina-. La inspiración de esta escena en grabados de Schongauer fue apuntada ya por Castro –CASTRO ÁLAVA, J. R., “Pedro Díaz de Oviedo...” p. 130-.

²⁹ CAMPBELL HUTCHISON, J., *The illustrated...*, vol. 8, Part. 1, pp. 13–14 –comentario-, y vol. 8, p. 16 –lámina-.

³⁰ *Ibidem*, pp. 15–16 –comentario- y p. 213 –lámina-.

³¹ *Ibidem*, pp. 22–26 –comentario- y vol. 8, p. 217 –lámina-.

³² LACARRA DUCAÏ, M.C., “Influencia...”, p. 124, señaló ya la relación de esta pintura y el grabado de Schongauer, poniendo de manifiesto la relativa libertad de interpretación de Díaz de Oviedo con relación al modelo.

La Epifanía

Esta tabla se inspira en uno de los grabados más elaborados y complicados de Martin Schongauer, perteneciente al ciclo de la vida de María y la Infancia de Cristo, fechado, en general, entre 1470 y 1475 y, en cualquier caso, con anterioridad a 1479³³. El original tiene unas dimensiones de 256 x 168 milímetros y, si bien no parece que fuera copiado por grabadores coetáneos, influyó mucho en pintores y escultores.

La complejidad de esta obra de Schongauer, con múltiples figuras y detalles, obligará a Pedro Díaz de Oviedo a realizar un gran esfuerzo de síntesis para plasmar en la tabla los elementos imprescindibles³⁴.

La Huida a Egipto

Esta escena del retablo tudelano no ha sido puesta en relación hasta el momento con la obra grabada de Martin Schongauer, al menos que nosotros sepamos. Sin embargo, no deja de presentar cierta influencia de una estampa del maestro germano del mismo tema, perteneciente a la serie de la vida de la Virgen María, realizada –como hemos visto– entre 1470 y 1475³⁵. El original mide 255 x 169 milímetros y se conoce una copia del maestro monografista IE (Fig. 3 y 4).

La Dormición de la Virgen María

Tampoco esta escena se había relacionado hasta ahora con los grabados de Martin Schongauer y, sin embargo, sigue bastante de cerca una estampa de este maestro con el mismo tema, fechada en el periodo 1470 – 1475 y perteneciente al ciclo de la Vida de María y la Infancia de Cristo³⁶. El grabado original mide 255 x 169 milímetros. Conocemos varias copias del mismo realizadas por los maestros IE., AG., Wencel Von Olmütz e Israel Van Meckenem. Es uno de los pocos casos –como el anterior, la Huida a Egipto– en que Schongauer se inspira en relatos más o menos legendarios, tomados de los apócrifos y de la “Leyenda Dorada”, excepción que se explica quizás por la popularidad que alcanzó este tema en la zona germana, debido acaso al influjo bizantino y / o por la influencia del “Ars Moriendi”, que tanta difusión tuvo a finales del siglo XV.

³³ CAMPBELL HUTCHISON, J., *The illustrated...*, vol. 8, Part II, pp. 26–29 –comentario y lámina– y vol. 8, p. 219 –lámina–.

³⁴ La dependencia de esta tabla del grabado de Schongauer y la reinterpretación del mismo por el pintor fue señalada ya por: LACARRA DUCAY, M.C., “Influencia...”, p. 24.

³⁵ CAMPBELL HUTCHISON, J., *The illustrated...*, vol. 8, Part II, pp. 29–33 –comentario– y vol. 8 p. 220 –grabado–.

³⁶ *Ibidem*, pp. 65–68 –comentario– y vol. 8, p. 247 –lámina–.

El episodio se desarrolla en un interior, pero el grabador se ha limitado a esbozar las paredes y el techo, sin incluir ningún otro elemento arquitectónico, como vanos, soportes, etc. Una cama de tamaño desproporcionado ocupa casi toda la habitación; está colocada en diagonal con respecto al espectador y cubierta con un dosel cuyas cortinas se hallan recogidas para que pueda contemplarse bien la figura de María. Ésta, que centra la composición, reposa sobre el lecho con los brazos cruzados, cogiendo con la diestra el cirio que le ofrece San Juan. Los Apóstoles se distribuyen en dos grupos, a ambos lados de la cama. A la izquierda del mueble vemos a cinco de ellos, entre los que destaca San Juan, con su iconografía típica, joven e imberbe, que es el más inmediato a la Virgen a la que —como hemos citado— ofrece un cirio, como corresponde al hecho de que, siguiendo las instrucciones de Cristo, se hubiera hecho cargo de su madre; también resulta notoria la figura de San Pedro, asimismo con un aspecto muy característico, luciendo estola y portando en sus manos el hisopo y un libro, en su papel de director de la liturgia. Los siete Apóstoles restantes están emplazados en el lado opuesto del lecho, aunque alguno apenas si resulta visible, destacando los dos arrodillados a los pies de la cama leyendo un libro con el que parecen seguir la liturgia y el que permanece en pie tras ellos portando un manojo de llaves, atributo de San Pedro, que, sin embargo, se encuentra en el otro lado. A los pies de la cama se localiza también un simbólico candelero con su correspondiente vela.

Aunque Pedro Díaz de Oviedo se basa indudablemente en la citada estampa, introduce una serie de alteraciones con respecto a ella. En primer lugar, cosa bastante corriente, lleva a cabo un proceso de simplificación, que afecta fundamentalmente a los elementos ambientales. Así las paredes y el techo de la estancia desaparecen, sustituidas por un fondo dorado cubierto por un haz de rayos. Por su parte el dosel encortinado del lecho queda reducido a sendas cortinas poco visibles, sobre todo la del ángulo derecho. Finalmente, el vistoso candelero de los pies de la cama ha sido también eliminado.

A esto se añade el hecho de que el pintor ha invertido el esquema del grabado, procedimiento asimismo bastante usual. En este sentido, la diagonal de la cama no va de izquierda a derecha, como en la estampa, sino al revés y la colocación de los dos grupos de Apóstoles se ha invertido también, pasando los de la izquierda del lecho a la derecha y viceversa, de modo que San Juan y San Pedro están en la tabla a la derecha de la Virgen y los dos Apóstoles lectores ocupan el ángulo inferior izquierdo de la cama. Incluso el Apóstol que en el grabado estaba a la izquierda del mueble, cerca de los pies, frotándose las manos, ha pasado al lado opuesto.

Otras modificaciones, de tono menor, son la mayor relevancia dada a San Pedro en la pintura y la sustitución de la modesta colcha de la cama del grabado por un rico paño de brocado, acorde con el afán de lujo típico de la pintura hispana de la época y omnipresente en el retablo tude-lano.

Las dos escenas finales del cuerpo, la milagrosa curación por San Pedro del rabino judío que intentó profanar el féretro de la Virgen y la Asunción de María, no fueron grabadas por Schongauer –o al menos no se han conservado los grabados-. Por tanto Pedro Díaz de Oviedo no pudo inspirarse en estampas de este maestro y tampoco hemos podido constatar –como hemos dicho- que recurriera a obras de otros grabadores.



Fig. 1. Anunciación. Pedro Díaz de Oviedo.
Retablo mayor de la Catedral de Tudela.



Fig. 2. Anunciación. Grabado de Martin Schongauer.



Fig. 3. La Huida a Egipto. Pedro Díaz de Oviedo.
Retablo mayor de la Catedral de Tudela.



Fig. 4. La Huida a Egipto. Grabado de Martin Schongauer.