

# Un retablo con la marca de taller de los Penicaud en el Instituto Valencia de D. Juan

M.<sup>a</sup> Luisa Martín Ansón

Universidad Autónoma de Madrid

La magnífica colección que guarda el Instituto Valencia de Don Juan de Madrid cuenta con una importante muestra de esmaltes de distintas técnicas y estilos artísticos. Entre ellos destacamos aquí un retablo de pintura en esmalte de Limoges, de la segunda mitad del s. XVI, que ha pasado por ser obra española salida de los talleres de Daroca.

Su disposición es muy sencilla. De forma rectangular incluye doce placas con escenas de la Pasión, de 19,5 cm., alto por 14 cm., de ancho cada una, dispuestas en tres registros. Comienza la narración en el ángulo inferior izquierdo para, de izquierda a derecha, ir avanzando cronológicamente los episodios<sup>1</sup>. Se inicia el ciclo con la Entrada de Jesús en Jerusalén, según un grabado de la serie de la Pequeña Pasión de Dürero, con mínimas variantes en cuanto a número de personajes y actitudes. En primer plano destaca la figura de Cristo, envuelto en túnica y manto de color violeta cuyos pliegues resaltan por el clásico oro. La cabeza, de contornos muy precisos, está enmarcada por un alo de rayos dorados. Contrasta con el tratamiento más suelto del cabello y la barba de otros personajes de la escena, de modo que lo que gana en serenidad y majestad va en detrimento de la expresividad. Completan la gama cromática el azul, verde y los tonos melados. A continuación la Última Cena, inspirada en un grabado de Dürero, muestra a los Apóstoles sentados en torno a una mesa circular. Las dos figuras afrontadas y dialogando del primer plano, nos introducen, con su gesto, en la composición, cuyo eje viene marcado por Cristo y San Juan. Sólo un pequeño vano, coronado por frontón triangular, pone en contacto la estancia con el azul celeste, mientras una arquitectura columnada cierra el fondo. Los ropajes resaltan sus colores: azul, verde, rosa y melado, mediante los característicos toques de oro. El momento elegido es el de la discusión, previo a

la delación de Judas al introducir su mano en el plato. La escena de la Oración en el Huerto, basada en un grabado de A. Dürero, organiza su composición a base de planos superpuestos, ocupados por tres discípulos dormidos en actitudes contrapuestas que crean una línea zigzagante. En el eje, la figura de Cristo arrodillado, en oración, vestido con túnica y manto de color morado, contrasta su tensión con la indolencia de los cuerpos de los apóstoles. Los tonos azules, melados y malvas de los ropajes resaltan la palidez de las carnaciones. En la representación del Prendimiento mezcla figuras de tipo italianizante, de corte clásico, con otras en línea nórdica, siendo las primeras las de mayor fuerza expresiva. Podría estar basado en un grabado de Cornelis de Cort invirtiendo de posición las figuras laterales y manteniendo en el eje el grupo central. Cristo, vestido de morado y Judas de verde se enfrentan en el momento de proceder a besarle como signo de identificación. Detrás, un sayón sujeta a Cristo con una mano, mientras levanta el otro brazo portando una cuerda en su mano izquierda. En el lado derecho, Pedro se dispone a cortar la oreja a Malco. El espacio abre hacia el espectador que se introduce en él, mientras los soldados con lanzas, antorchas y estandartes cierran la composición al fondo. Un cielo con gradación de intensos azules contribuye a acentuar el ambiente de dramatismo. En la imagen de la Flagelación, inspirada en una composición de Sebastiano del Piombo, una columna rematada en capital corintio marca el eje de simetría. A ella se encuentra atada la figura de Cristo con el cuerpo ladeado y la cabeza inclinada, enmarcada en el nimbo. Un paño de pureza como única vestimenta, deja ver unas carnaciones excesivamente blancas y poco modeladas. Esta impresión se ve acentuada por un silueteado de la figura mediante gruesos trazos negros. A ambos lados los sayones se aprestan a

<sup>1</sup> En los retablos de este tipo, la disposición de las placas aparece indistintamente comenzando la narración del ciclo en el ángulo inferior izquierdo, para ir ascendiendo, o en el ángulo superior izquierdo para ir descendiendo. A veces hay algún error debido a las restauraciones.

descargar sus flagelos sobre El. La escena, como la mayoría de las del retablo, abre hacia el espectador haciéndole participe de la misma, mientras una arquitectura sin vanos cierra el fondo compositivo. La figuración de la Coronación de Espinas se basa, de nuevo, en un grabado de la serie de la Pequeña Pasión de Durero. La arquitectura de fondo se ha simplificado. Las columnas rematan en un sencillo capitel jónico y han desaparecido los arcos de medio punto que las unían. Aumenta en uno el número de personajes exagerándose, en algún caso, las actitudes. Cristo sentado se cubre con un manto de color morado que deja visible su blanca desnudez. Con su mano sujeta la vara que, a modo de cetro, le ofrecen, mientras golpean la corona colocada sobre su cabeza. La visión es más frontal que en el grabado y, pese a la gesticulación, está lejos de la expresividad original. La escena que muestra a Jesús ante el pueblo, con menos fidelidad, podría derivar de un grabado de la serie de la Gran Pasión de Durero. A la derecha, una arquitectura de construcción muy sencilla, con tres escalones y una puerta en arco de medio punto, sirve de marco a la figura de Cristo. Sujetando con su mano derecha el paño de pureza, lleva en la izquierda la vara, y su corona de espinas se ve envuelta en un alo dorado. En esta actitud púdica pone de manifiesto, una vez más, las blancas carnaciones de estos esmaltes así como la ausencia de un mínimo estudio anatómico.

La falta de expresión real queda paliada por la gesticulación de los personajes, especialmente de sus brazos. El tema del Camino del Calvario se inspira en la composición de Rafael, el Pasmó de Sicilia. Cristo en primer plano caído bajo el peso de la cruz, viste, como es habitual, túnica de color morado resaltada por toques de oro. Las Marías se sitúan a la derecha mientras unos soldados a caballo y otros con lanzas sirven de fondo. A la izquierda, una figura en contraposto, sin duda la de mayor fuerza, cierra el espacio. La Crucifixión, basada en un grabado de Durero, es de composición muy sencilla, con el Crucificado como eje de simetría, la Magdalena a los pies de la cruz y a ambos lados la Virgen y San Juan. El paisaje de celaje verde y el cielo azul en tonos intensos, ambientan la escena. Los personajes muestran actitudes reposadas dentro de un intento de plasmar el dolor contenido. El Descendimiento, según un grabado de M.A. Raimondi, está dentro de la misma tónica de las restantes placas en cuanto a colorido, escaso estudio anatómico y sequedad de dibujo. Sin embargo, tal vez haya que destacar una cierta mejora en expresiones como el decaimiento de la Madre y el sufrimiento interior de las Marías. En el Santo Entierro reproduce un grabado de la serie de la Pequeña Pasión de Durero. El cuerpo de Cristo envuelto en un sudario es depositado en el sepulcro. Una serenidad un tanto inexpresiva invade los rostros que repiten los mismos modelos. No hay gesticulación. El paisaje parece participar de este mismo sentimiento. El ciclo se cierra con la Resurrección, de nuevo

según el esquema de un grabado de Durero. Cristo de pie, sobre el sarcófago, cuya tapa está corrida, muestra su actitud victoriosa. Con la mano derecha bendice mientras en la izquierda lleva la cruz y el estandarte. Se cubre con un manto morado con decoración en oro, que deja al desnudo buena parte de su cuerpo, sin apenas estudio anatómico. Los soldados en el suelo se asombran o permanecen ajenos al acontecimiento.

Las placas están revestidas de un contraesmalte generalmente transparente, en alguna ocasión empañado por restos grises y verdosos. Bajo él, está claramente punzonada la marca del taller de los Penicaud. Tras el breve recorrido efectuado por las distintas escenas podemos establecer unas características básicas. Las figuras son de canon esbelto y tienden a llenar todo el cuadro, dejando poco espacio a las arquitecturas y al paisaje. El dibujo marca los contornos mediante un trazo negro muy grueso y en general bastante torpe. El tratamiento anatómico es deficiente. No obstante se puede apreciar una diferencia de calidad entre unos personajes y otros, siendo los de aspecto italianizante algo más refinados. La gama de color incluye azul, verde, violeta y amarillón-anaranjado así como el típico uso de dorado, tan característicos de los Penicaud.

Estos retablos, trípticos y polípticos con escenas de la Pasión fueron muy frecuentes entre la producción de los esmaltadores de Limoges del s. XVI. En muchas ocasiones son series anónimas, en otras, se emparentan con los Penicaud, Couly Nouailher y Pierre Reymond. Una amplia relación nos ofrece Ph. Verdier, incluyendo entre las anónimas las doce placas del Instituto Valencia de D. Juan<sup>2</sup>.

Las controversias suscitadas al respecto sobre su autor y lugar de origen desembocaron en que tradicionalmente se haya venido considerando como una pieza española salida de los talleres de Daroca en el x. XVI. El taller de Daroca junto con el de Zaragoza fueron los dos núcleos donde floreció en España la modalidad lemosina de la pintura en esmalte. Si en Zaragoza los portapace y las cruces fueron lo más destacado, Daroca se identificará por los retablos con escenas de la Pasión, de los que quedan espléndidas muestras y numerosas placas que están siendo objeto de subasta en los últimos años. Sus personajes son, así mismo, de canon alargado y están perfilados en negro con trazo grueso. Las carnaciones son blancas con escaso relieve. Los cabellos son una masa de color uniforme, sin individualizar. Las manos están desdibujadas. Los colores utilizados son azules, verdes y ocres rojizos y las figuras llenan casi todo el espacio. Como puede apreciarse varias de las características coinciden con las señaladas para la producción del citado taller francés. R. del Arco dirá al respecto: «A pesar de algunas analogías no es difícil distinguir estas obras de las de Limoges, por la mayor finura y delicadeza en el dibujo, en la perspectiva y en la totalidad de los colores

<sup>2</sup> VERDIER, Ph: *Catalogue of the Painted Enamels of the Renaissance*. The Walters Art Gallery. Baltimore 1967. p. 206-209.



Fig. 1. Retablo del Taller de los Penicaud. Instituto Valencia de D. Juan. Madrid.

de estas últimas»<sup>3</sup>. A mi juicio habría que destacar que en las obras darocenses no se utilizar el dorado con tanta profusión; la gama cromática, en general, incluye tonos más agrios y colores como el violeta o el amarillo-anaranjado no se prodigan; los modelos para sus composiciones empantan, con cierta frecuencia, con la pin-

tura española coetanea, aun cuando, en ocasiones, se inspiren en los mismos grabados. No obstante en muchos casos se hace ciertamente difícil la atribución a uno u otro taller, de modo que, como ya apuntó Torralba, existen algunos esmaltes que «son al parecer franceses y sin embargo hay razones especiales que han hecho se atribu-

<sup>3</sup> DEL ARCO, R.: Esmaltes Aragoneses. *Arte Aragonés*, 1913. Además, cifra las características de los esmaltes aragoneses del siguiente modo: «Por regla general los esmaltes del Bajo Aragón son de dibujo poco correcto y escrupuloso y de perfiles no muy precisos, debido a la manera de aplicar la materia vitrificada; pero ello debe achacarse a que los esmaltadores no pudieron alcanzar el grado de perfeccionamiento que merced a su vetusta tradición artística, lograron los talleres de Colonia, Verdún y Limoges. Es característico el empleo de

yesen a talleres aragoneses»<sup>4</sup>. Así pues en principio la confusión podría parecer justificable, de no ser porque se fundamentaba en su consideración de obra mediocre, identificando mala calidad con origen español.

Huici y Juaristi reproducen el retablo con el epígrafe «Escenas de la Pasión y muerte de Nuestro Señor. Esmalte pintado español»<sup>5</sup>, sin entrar en su análisis ni dedicarle un mínimo estudio. Esta catalogación probablemente haya que atribuírsela a Huici ya que Juaristi en otra obra suya se refiere a un «retablo o políptico del Instituto Valencia de D. Juan con escenas de la Pasión, muy finamente trabajado; no sabemos seguramente su autor, aunque parece de Nardon Penicaud»<sup>6</sup>.

Al no reproducirlo, podría pensarse que hace alusión a otra pieza de tema similar del taller de Nardon Penicaud en la citada colección, sin embargo en la fecha en que escribe, la condesa ya había legado parte de su colección de pinturas en esmalte al Museo de Artes Decorativas de París, no quedando en Madrid otra obra de caracteres similares que pueda inducir a error<sup>7</sup>. La consulta que el conde hizo a Marquet de Vasselot, sin duda máxima autoridad en la materia del momento, no proporcionó tampoco resultados definitivos. En su respuesta (carta de 22 de abril de 1920, conservada en el I.V. de D. Juan), tras agradecer el envío de las fotografías, se expresa del siguiente modo: «Malheureusement leur examen ne nous aide guère à sortir de votre perplexité. Car vraiment je continue a me demander pourquoi on les a dits espagnols. Si c'est uniquement parce qu'ils sont plutôt mediocres, l'argument est faible, car on a fait bien pis à Limoges! et j'avoue n'y rien voir de particulièrement espagnol? Il faut attendre la découverte d'un petit texte et d'un email signé...»

El descubrimiento de la marca del taller de la familia Penicaud grabado en las placas, bajo un contraesmalte transparente, es definitorio al respecto. Este punzón impreso bajo el fundente traslúcido que caracterizó el reverso de los esmaltes producidos en Limoges desde 1530, aparece sobre un grupo de piezas poco numeroso cuyo estilo no es plenamente renacentista. Su ejecución es fru-



Fig. 2. Marca de taller de los Penicaud. Limoges.

to de taller bajo la supervisión del maestro, lo que explica las desigualdades entre unas placas y otras e incluso entre las propias figuras.

La interpretación del punzón ha suscitado también opiniones dispares. Para unos se trata de una «P» coronada (8), mientras otros quieren ver una prolongación de la P formando la base de una L<sup>9</sup>, en cuyo caso habría que interpretarlo como las iniciales de Penicaud Limosin o bien admitir que el primer miembro de la familia en utilizarlo hubiera sido Leonard (Nardon) Penicaud. Sin embargo, dado el carácter y estilo de los esmaltes en que aparece, es más lógico pensar que fuera Jean I el primero en adoptar esta marca de fábrica, utilizada también en esmaltes firmados por Jean II Penicaud. Sería entonces una «P» un tanto fantástica, correspondiente a la época de transición entre los caracteres góticos y renacentistas. El estilo de Jean I es, en parte, el del último gótico que mantiene todavía los esmaltadores de principios del s. XVI y, en parte, el de los primeros años del reinado de Francisco I. Trata básicamente temas de piedad. Copia a los italianos con cierta fortuna. Seguramente fue el pionero en el uso, como modelos, de grabados de Durero, con atrevidas modificaciones. Probablemente conoció los primeros grabados franceses sobre cobre que reproducían estampas alemanas. Lo que distingue los esmaltes de sus seguidores de los suyos propios, según Marquet de Vasselot<sup>10</sup>, es una cierta sequedad en el dibujo, con alguna torpeza en las actitudes. Estos defectos, a veces ligeros, se encuentran en grado diverso en piezas como esta que denotan manos menos hábiles que las del maestro.

azul cobalto y de los tonos marcadamente oscuros. Por lo demás, observase en las obras aragonesas (comunmente de pequeño tamaño) una gran inventiva para las composiciones y los asuntos». p. 80. Este mixto texto fue publicado por el propio autor años más tarde en, Esmaltes Aragonés, *Vell i Nou*, 1920 p. 186-199.

CAMPILLO al realizar el estudio de un retablo de su propiedad, que considera aragonés, señala cuales son, a su juicio, esas diferencias: «Alguna vez se halla entre unos y otros esmaltes alguna semejanza en el uso de colores y hasta cierta identidad en el plumado, aunque siempre sea este más grosero en los de Aragón; semejante manera de proceder revelan también el uso del azul cobalto, con profusión desmedida en los celajes y con tonos excesivamente oscuros en las ropas, y asimismo las combinaciones de ocre y de la tierra de Siena para obtener diversos matices, cuyas tintas dan al conjunto un aspecto grave que cuadra perfectamente a los asuntos religiosos; pero a nuestro parecer el tono incoloro dado a las carnes, cierto relieve con que se indican algunos puntos preponderantes de las figuras, la profusión de sangre y heridas con que se presenta el cuerpo lacerado de Jesucristo, simétrica y horizontalmente indicadas a manera de basto mosaico, revelan más naturalmente el progresivo adelanto artístico en las industrias locales ocasionado en Aragón por influencias más o menos discutibles, que su procedencia directa de artistas extranjeros establecidos en ciudades de aquel antiguo reino». CAMPILLO, T.: Centro de un Tríptico de esmaltes. *Museo Español de Antigüedades*, t. IX., 1878 p. 241-262.

<sup>4</sup> TORRALBA SORIANO, F.: *Esmaltes Aragoneses*. Zaragoza 1938 p.29.

<sup>5</sup> HUICI Y JUARISTI: *El Santuario de San Miguel de Excelsis (Navarra) y su retablo esmaltado*. Madrid MCMXXIX. fig. 13 p. 42.

<sup>6</sup> JUARISTI, V.: *Esmaltes con especial mención de los españoles*. Barcelona 1933 p. 251.

<sup>7</sup> MIGEON, G.: Les emaux peints de la Comtesse de Valencia aux Arts Decoratifs. *La Renaissance de l'Art Français et des Industries de Luxe*. Aug. 1919, p. 323-324.

<sup>8</sup> MOLINIER, E.: *Dictionnaire des Emailleurs depuis le Moyen Age jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> e siecle*. Paris 1885 p. 70.

<sup>9</sup> DE LABORDE, M.: *Notice des emaux exposés dans les galeries du Musée du Louvre*. Paris 1853 p. 153.

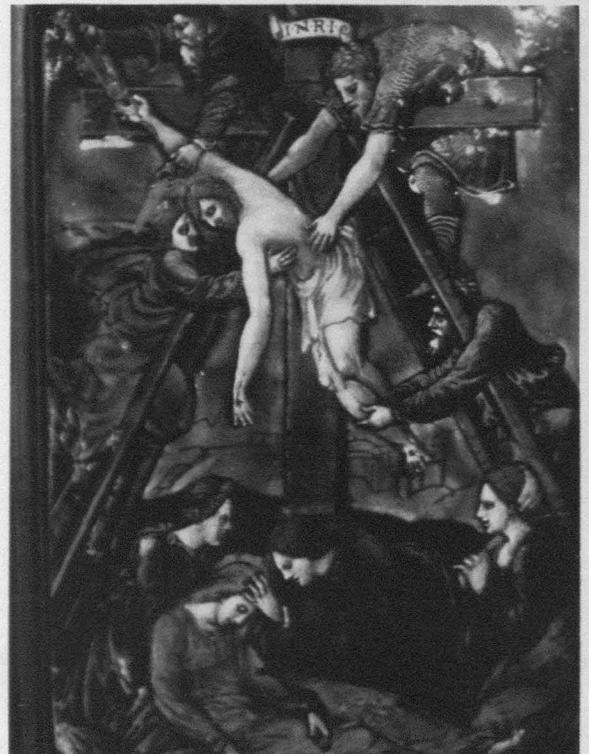
<sup>10</sup> MARQUET DE VASSELLOT, J. J.: *Les emaux limousins de la fin du XV<sup>e</sup> siecle et de la premiere partie du XVI<sup>e</sup>*. Paris 1921, p. 197.

Gilís Colquei y otros  
siglo XVI en un retablo  
Redonda de Lagoño  
Bastida

*Ecce Homo. Detalle de la fig. 1.*



*Camino del Calvario. Detalle de la fig. 1.*



*Descendimiento. Detalle de la fig. 1.*