

Fernando Gallego, ¿pintor español?

Elena Muñoz Gómez¹

Recibido: 31 de enero de 2023 / Aceptado: 11 de mayo 2023

Resumen. Fernando Gallego es un pintor tan famoso como poco conocido, documentado entre los siglos XV y XVI en Castilla, y al que se le atribuyen muchas obras. Algunas de ellas están tan consagradas en la Historia del Arte, que lo cuestionable de su autoría no ha impedido convertirlo en representante de la pintura española. ¿Cómo ha llegado a establecerse este canon de cultura nacional? La historiografía de Gallego, que abarca desde el siglo XVIII al XXI, permite observar la construcción retrospectiva de una figura que hoy determina programas educativos y museísticos de las instituciones productoras de memoria histórica e identidad colectiva. La deconstrucción crítica de las biografías del artista, enfatiza el peso de las narrativas historiográficas que hay detrás de muchos de estos textos. El análisis de conceptos como estilo y nación revela cómo la idea de un pintor español, que en estos textos solía encarnar tanto su individualidad como su tiempo histórico, resultó útil para promocionar las pretensiones nacionales acerca lo que España debería ser, y establecer así una continuidad de valores históricos.

Palabras clave: Teoría del Arte; historia de los estilos; artista; nacionalismo; pintura española.

[en] Fernando Gallego, a Spanish Painter?

Abstract. Fernando Gallego is a painter as famous as he is little known. His life and work in Castile between the 15th and the 16th century have been well documented and some of the works originally attributed to him are, despite doubts about their attribution, in the traditional canon of Spanish Art History. This article asks how this canon of national culture has been constructed based on an analysis of the art historical publications on Gallego from the 18th to the 21st century. The analysis follows the retrospective construction of a figure that, even today, still determines educational programs and the work at museums and other institutions which are key in the production of collective identity. The critical deconstruction of the artist's biographies emphasizes the weight of the historiographical narratives behind many of these texts. The analysis of central concepts such as style and nation reveals how the idea of a Spanish painter, who in these texts usually embodied both his individuality and his time, was central to present national notions of what Spain was intended to be and guarantee a certain continuity of historical values.

Keywords: Art Theory; History of Styles; Artist; Nationalism; Spanish Painting.

Sumario: 1. Del artista. 2. Del estilo. 3. De la nación. 4. De la Pintura Española. 5. Las primeras biografías: atribucionismo dureriano. 6. Lo propio y lo del otro. 7. La escuela castellana entre las españolas. 8. Pintor español: lagunas y tránsitos. 9. La primera monografía. Crítica a la “hipercrítica”. 10. Explosión de la historia del estilo del autor. 11. Del pueblo anónimo a la nación de nombres. 12. Conflictos de interés. 13. Apoyos. 14. Bibliografía.

Cómo citar: Muñoz Gómez, E. (2023) Fernando Gallego, ¿pintor español?, en *Anales de Historia del Arte* nº 33, 35-60

¹ Universidade do Porto – Universidad de Salamanca
E-mail: elenia@usal.es
ORCID: 0000-0002-4869-1790

*Trucos ideales, pero no
menos por ello poderosos
sobre la realidad².*

1. Del artista

La leyenda del artista, escrito por Ernst Kris y Otto Kurtz cuando la historia del arte germana se decantaba en una historia sin nombres, entre la iconología warburgiana y el formalismo vienés, tenía por objeto de estudio el proceso de construcción del estatus del artista, fijado en el imaginario a base de anécdotas y *topoi* reiterados en biografías con verosimilitud historiográfica. Los autores describieron a los protagonistas de la Historia del Arte como héroes, cuyos periplos se encadenan en un relato mítico, de predestinación: su vocación obedecía a una biografía preestablecida³. Quizás, también, la del historiador⁴. Gombrich, al prologar la *Leyenda*, empleó los mismos tópicos para historiografiar a Kris y Kurtz; duplicó su objeto subrayando la fractalidad de la historia y sintetizó su proceder comparándolos con Prometeo y Epimeteo: uno piensa antes, otro después de hacer y juntos cavan el túnel desde la constatación de que las historias reflejan un imaginario mítico, y desde el ingenio de hallar documentos que lo corroboran: deducción inductiva, constatación descubridora, que aúna significativa (biografías de artista) y significado (fenómenos psicosociales que le atañen)⁵.

Esta deconstrucción, que desmitifica al artista y enfatiza su narrativa biográfica, enmarca el caso de Fernando Gallego: pintor documentado entre el siglo XV y el XVI, que ha llegado a convertirse en representante de la pintura española, un canon que determina programas de instituciones productoras de memoria histórica e identidad depositadas en el patrimonio. Si el artista representa su individualidad y su época, de su figura espesa se extrae un reflejo de quiénes somos, debimos y debemos ser; así se establece una ilusión de continuidad de valores en el pasado para justificar una identidad colectiva en función de una Historia imaginada a la medida, aunque la noción de arte es variable⁶.

El ideal de artista bebe de la retórica antigua y difiere de otras ideas de autoría; su proyección al pasado desde el ideal de futuro que funda la Historia del Arte, es patente cuando se dice que Gallego debe su fama a las *firmas* en sus retablos. El *fecit* cuestiona el tópico anonimato medieval de las biografías románticas, pero no todas las firmas tienen la misma función de autoría: la idea de autor-creador se liga a procesos de *copyright*, y por eso, “la proyección del individuo en la obra” medieval –aclara Lahoz– suele remitir a los patronos y no solo se plasma en la firma, o sustitutos figurativos de la persona, aunque también en modos del *estilo*. El análisis morelliano permite distinguir esas *manos*, pero fijar una impronta individual no fue siempre objetivo de empresas colectivas donde importaba el efecto de conjunto. En cambio, al interpretar las obras, suele primar esta autoría sobre otras funciones de la representación⁷.

² Agustín García Calvo, “Que no hay España”, en *Que no, que no* (Zamora: Lucina, 1998), 353-355.

³ Ernst Kris, Otto Kurz (aut.), Ernst Gombrich (prol.), *La leyenda del artista* (Yale: Yale University Press, 1979).

⁴ En el texto no suelo aludir genéricamente a los artistas e historiadores de esta Historia del Arte.

⁵ Véase nota 2. Nathalie Heinich, “La solution biographique”, *L'Année Sociologique*, 39 (1989): 493-98.

⁶ Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de Seis Ideas* (1976) (Madrid: Tecnos, 2001).

⁷ Lucía Lahoz, *La imagen y su contexto cultural* (Madrid: Síntesis, 2022), 189; Michel Foucault, ¿Qué es un autor? (Buenos Aires: Ediciones Literales, El Cuenco de Plata, 2010), 7-57; Liliana C. Fuchs, “La propiedad

Esta consideración del artista-creador como sublimación del individuo, se relaciona con movimientos socioeconómicos del XVI –que propiciaron el paso del artista-técnico al intelectual-liberal– y con la revolución industrial, que fue un motor de cambio del maestro al genio-creador. Se dice que el *magister* aplica reglas con *inventio* gracias a un aprendizaje expansivo de la técnica que conforma la *idea* panofskiana; este es un concepto de arte idealista y personal, que puede llevar a cuestionar la autoría del pintor si se aplica a la relación artista/comitente. El cambio identitario del maestro al artista renacentista despunta solo tímidamente, pues espiritualidad e intelecto no acompañaron siempre a un estatus elevado, lo que se generaliza en el siglo XVII⁸. En España, los pintores del XIX ya eran juzgados de acuerdo con su *idea*, supervisada por el Estado, y esta noción de creador-intelectual es la que proyecta la Historia del Arte hacia el pasado⁹.

Dicho planteamiento del artista como construcción historiográfica es discutible en provecho de la teoría de la representación o del trabajo artístico. Pero aquí no se trata de cuestionar la inventiva de Gallego, ni analizar sus obras, sino de exponer el proceso de invención del *estilo nacional* aplicado a un pintor del siglo XV, idea que obedece a intereses ajenos a su pintura. Algunos estudios han definido acertadamente el nacionalismo como *creencia*, una fe que tergiversa los significados de las obras del pasado a favor de ideologías políticas actuales, impidiendo así una reflexión emancipadora. El caso de Gallego es, como veremos, apropiado para pensar esta problemática. Pero estoy lejos de poder ofrecer conclusiones afianzadas sobre un estudio comparativo que incluya otros pintores; ello será fruto del trabajo colectivo. Sí mencionaré paralelos ya conocidos y bibliografía especializada, para que otras investigaciones puedan completarla al abordar la historiografía sobre otros y otras artistas. Aunque esta línea de trabajo no es novedosa, conviene continuar abriéndose a estos problemas de método, al menos para darnos cuenta de cómo una creencia arraigada llega a determinar los juicios histórico-artísticos de manera poco consciente. Trataremos la cuestión desde distintos frentes. Tras esta introducción a la noción de *artista*, seguiremos el recorrido por las de *estilo*, *nación*, y su combinación en la *pintura española*, y *medieval*, para leer la historiografía de Gallego y observar cómo su figura ha servido para construir la Historia del Arte Español.

2. Del estilo

Términos como *gótico* o *barroco*, nacieron por oposición de lo considerado propio y ajeno, para despreciar lo que significan; el formalismo los convirtió en categorías estéticas y se instituyeron en estilos frente al clasicismo, para designar periodos de cultura nacional o historia occidental; pero hoy, la evidente convivencia de estilos impuros en periodos guadianescos traza discursos rizomáticos, historias no-crono-

intelectual como propiedad especial a lo largo de la historia” (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2017); Kevin Perromat, “El plagio en las literaturas hispánicas: Historia, Teoría y Práctica” (Tesis doctoral, Université Paris-Sorbonne, 2010).

⁸ Francisco Calvo Serraller, “Maestros y Genios”, en *Administración de la Belleza: arte, artista y museos en la perspectiva histórica* (ciclo de conferencias, Madrid: Juan March, 2006).

⁹ Tomás Pérez Vejo, “Géneros, mercado, artistas y críticos en la pintura española del siglo XIX”, *ETF V* 24 (2012): 25-48.

lógicas de la imagen. Esta indefinición actual de la noción flexible y contextual del estilo, no impide utilizarla como herramienta de análisis: es una elección formal que transmite contenidos a través de la aplicación plástica de modos retóricos¹⁰. No obstante, su recurso superficial ha provocado críticas radicales a la metodología, y el riesgo que suponen para la Historia del Arte ha llevado a pensar que “el objeto de investigación deben ser siempre los artistas y sus obras”, considerando los estilos solo como “hipótesis”¹¹. Lo cierto es que cuestionar fundamentos nos desnuda de prejuicios.

La revaloración, indefinición, multiplicidad de nociones estilísticas, demuestra que el objeto de la historiografía lo ha escogido, en cada caso, cada historiador y que la constatación-descubridora de caracteres del estilo es producto del círculo metodológico de una historia estilística regida por criterio de “analogía intrínseca”: una “coincidencia en el campo puramente objetivo del espacio y el tiempo” que ya no se sostiene como puramente objetiva¹². Periodos desacompanyados, fronteras arbitrarias, enfoques relativos, conducen a reconocer la reflexividad –“la historia depende de la historia”¹³– y a tomar consciencia de esa proyección en el pasado de situaciones sociales y personales, determinadas por el imaginario de la vocación historiadora¹⁴.

El estilo es herramienta útil y objeto problemático de análisis. Podemos decir que resulta de la elección del artista y del observador que selecciona rasgos pertinentes en la obra. Parte del concepto retórico y de la *maniera* para aproximar orígenes, influencias, vínculos del artista. Se le suelen aplicar categorías orgánicas, y se divide en fases de estilo personal, y colectivo, al extenderse a otros artistas detectando analogías, y así agrupándolos en *escuelas* a las que se superponen límites extra-artísticos, como los de la *escuela nacional*. Esta alude a manifestaciones estilísticamente heterogéneas en grandes territorios cuyas fronteras no coinciden con los antiguos trazados europeos¹⁵. Veremos cómo la *escuela española* se construyó tautológicamente, detectando en el arte nacional (de Gallego) caracteres nacionales que correspondían a temas de Arte e Historia nacional –nos recuerda Pérez Vejo– en

¹⁰ Serafín Moralejo, *Formas elocuentes. Reflexiones sobre la teoría de la representación*. (Madrid: Akal, 2004); Rosa Alcoy, “Creadores de estilo en el arte medieval”, *Materia* 1 (2001): 73-108; Lucía Lahoz, “Marginados y proscritos en la escultura gótica. Textos y contextos”, en *Relegados al margen. Marginalidad y espacios marginales en la cultura medieval*, coordinado por Inés Monteiro, Ana B. Muñoz, Fernando Villaseñor (Madrid: CSIC, 2009), 213-226; Rocío Sánchez Ameijeiras, *Los rostros de las palabras. Imágenes y teoría literaria en el Occidente medieval* (Madrid: Akal, 2014).

¹¹ Jan Bialostocki, *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes* (1966) (Barcelona: Barral, 1973), 79.

¹² Véase nota 9. Erwin Panofsky, *El significado en las artes visuales* (Madrid: Alianza, 1998), 71; Panofsky (aut.), Joaquín Yarza Luaces (pról.), *La arquitectura gótica y la escolástica* (Madrid: Siruela, 2007). Erwin Panofsky (aut.), Enrique Lafuente Ferrari (pról.), *Estudios sobre iconología* (Madrid: Alianza, 1972); Luis Vives-Ferrándiz (ed.), *Síntomas culturales. El legado de Erwin Panofsky* (Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil, 2018).

¹³ Marta Cendón, “El estudio del arte medieval español en los albores de un nuevo milenio”, *Cuadernos del CEMYR* 19 (2011): 87-114.

¹⁴ Véase Juan A. Ramírez “Los poderes de la imagen: para una iconología social (esbozo de una autobiografía intelectual)”, *Boletín de Arte*, 29 (2008): 509-537; Lucía Lahoz, *Visión y revisión historiográfica de la obra de Don Angel Apraiz* (Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca, 2014).

¹⁵ López Torrijos, “Estilo. Concepto histórico y uso actual”, en *Tradición, Estilo o Escuela en la pintura iberoamericana siglos XVI-XVIII* (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004): 199-206.

el siglo XIX. De ahí que la idea de *nación* se aplica a Gallego en retrospectiva, desde la creencia de que existe en el pasado algo llamado *arte español*¹⁶.

3. De la nación

La identidad del Yo tiene su correlato en la conciencia grupal Nos-otros, quizás intrínseca a los hombres¹⁷, pero la identidad nacional es más reciente y restrictiva: no todas las personas sienten fidelidad nacional. Entonces, ¿se debe atribuir a Gallego un *estilo español*? ¿Qué identidad colectiva representan sus obras?

El nacionalismo germina en los siglos XVII y XVIII en Europa. El *Volksgeist* explota en fiebre romántica, hasta establecerse como creencia en la eternidad de la nación, de manera que hoy se estudia Historia de España prerromana y Gallego representa pintura española. Esta nacionalización triunfó al fin del Antiguo Régimen y culminó en el Estado-nación decimonónico que escribió su Historia del Arte. Así, el nacionalismo –como ha dicho Pérez Vejo– no es autoconciencia de cultura nacional, sino que inventa naciones que imponen su cultura: el Estado-nación se proyecta y ve su *espíritu* manifestado en una cultura intemporal, con la que justifica sus políticas nacionales. Khöler explica cómo, ante la inconsistencia de las naciones como esos entes eternos que se autorrealizan en la nación cultural, se intentó dotarlas de pasado: más allá de relaciones políticas, y aparte de otros constructos, se destacaron elementos protonacionalistas de modernidad europea, entre ellos, el *idioma*. Como señala Pérez Vejo, el Estado-nación eligió o inventó un idioma a su medida, y lo convirtió en fundamento nacional, de modo que –siguiendo con la explicación de Khöler– esta homogeneización lingüística, antes elitista, se impuso a la variedad dialectal de los pueblos con los programas educativos del siglo XIX¹⁸. El caso es que los estilos en la Historia del Arte se definen como idiomas (se dice que comunican con signos, modos, ritmos, acentos)¹⁹ y la fabricación del idioma hegemónico en medios de reproducción que fijan y difunden su escritura, tiene paralelo, como veremos, en el grabado como vehículo del estilo, clave en la definición del arte nacional y de Gallego.

En definitiva, el Estado-nación inventó el estilo nacional en un proceso historiográfico de formación de memoria colectiva condensado en “el artista”. Pero hay que matizar el argumento para enmarcar el caso de Gallego, porque el nacionalismo reflejado en el siglo XV no surge *ex nihilo* en el XIX, sino que se percibe una discontinuidad de ideas de España desde su connotación *histórica, política, y luego cultural*, que es la que proyectan los historiadores del arte que revisaremos más adelante:

Según Nieto Soria, la idea de *honor* del reino en la Baja Edad Media peninsular se impregna de ideologías italianas que identifican al rey en el siglo XV con la cabeza de una *patria* de nacimiento; en cambio, el *honor de la nación* se interpreta en

¹⁶ Tomás Pérez Vejo, “Pintura de historia e identidad nacional en España” (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1996).

¹⁷ El sujeto *Nosotros* surge de la rotura del objeto *Ellas* en John Berger, *Modos de ver* (Barcelona: GG., 2016).

¹⁸ Tomás Pérez Vejo, “Pintura”, 147-212; Idem., “La construcción de las naciones como problema historiográfico: el caso del mundo hispánico”, *H. mex.* 53, 2 (2003): 275-311; Holm-Detlev Köhler, “El nacionalismo: un pasado ambiguo y un futuro sangriento”, *REP* 98 (1997): 171-186; Álvaro Fernández Bravo (comp.) *La invención de la nación. Lecturas de la identidad, de Herder a Homi Bhabha* (Buenos Aires: Manantial, 2000).

¹⁹ Serafín Moralejo, “Artes figurativas y artes literarias en la España Medieval: Románico, Romance y Roman”, *BAEPE* 17 (1985): 61-70.

clave histórica-mitológica, favoreciendo una idea de *natio hispana*, pero sin forma política concreta. El cruce conceptual, según el historiador, servirá en el siglo XVI para definir la razón de estado, pero la monarquía tardomedieval competía con otras instituciones. Así, algún concepto de nación podía representarse ya en la época de Gallego, pero distinto al decimonónico. Con los Reyes Católicos se utilizó a veces el término España en acepción, sobre todo, histórica, pues su visión de Estado se proyectó en historias representadas para reivindicar forma política, en textos o imágenes que promovieron la transición de esa utopía a la política del reino o a la Monarquía Española de *natio hispana*. Ello sería fruto de “una intensa reactualización del pasado” apreciable en pinturas que narran una historia mítica fabricada para intervenir en problemas políticos de la época²⁰.

Los esfuerzos nacionalizadores continuaron volcados en crear la monarquía unitaria del Antiguo Régimen, y cuando el concepto *nación* se liga al Estado liberal a fin del siglo XIX, surge el nacionalismo cultural propagado por la Historia del Arte²¹. Entonces, no será descabellado buscar *representaciones de una España histórica* en promociones del gobierno de los Reyes Católicos, movidas, por ejemplo, por la ideología de cruzada. Pero el giro que conduce a la *Historia del Arte Medieval Español* consiste en proyectar una nación cultural, derivando políticas nacionalizadoras de un supuesto cultural preexistente, un sentimiento de pertenencia del pueblo a la nación, que, en cambio, fue impuesto a posteriori por las políticas nacionalistas; de modo que la *cultura medieval española* nace del triunfo institucional del Estado decimonónico, cuyos historiadores realizan la nación en la memoria colectiva, –como ha señalado Köhler– inventando su pasado y utopía, carácter, héroes.

Los historiadores –Gallego pintó historias– son clave en esta nacionalización porque fabrican e imponen ese pasado idealmente colectivo y que pertenece sólo a quienes también comparten el ideal de futuro que promete el Estado-nación, explica Köhler. Pero la identidad nacional no es permanente –tampoco la personal– y por eso, dice este investigador, no hay pasado que siempre sea el de la nación actual: “no tiene historia, si por historia se entiende biografía”. La nación surge de la proyección institucional frente a lo exterior y hacia el pasado y futuro²² y como concepto hueco se llena de contenido ajeno al nacionalismo. Sin ideología ni forma política, reclama el reconocimiento identitario de comunidades arbitrarias²³. Para Pérez Vejo, la nación es la *creencia* de los que componen la nación, y esta religiosidad puede explicar la imprecisión del concepto y su poder sobre lo real, capaz de anular memorias imponiendo identidades históricas. El arte puede ejercer ese poder, haciendo creer con los ojos a través del *realismo*: tópico de la Historia del Arte Español²⁴ y de Gallego.

²⁰ José M. Nieto Soria, “El reino: la monarquía bajomedieval como articulación ideológico-jurídica de un espacio político”, en *Los espacios de poder en la España medieval*, coordinado por José I. de la Iglesia, José L. Martín (Logroño: Instituto de Estudios Riojanos: 2002), 341-370. Idem., “Conceptos de España en tiempos de los Reyes Católicos”, *Norba: historia* 19 (2006): 105-123.

²¹ Manuel Andreu Gálvez, “El nacimiento de la nación española: notas para un breve estudio histórico”, *AFD* 36 (2020): 423-444.

²² Köhler, “El nacionalismo”, 171-186.

²³ José M. Sabucedo, C. A. Fernández, “Nacionalismos e ideología. Un análisis psicosocial”, *Psicología Política*, 17 (1998): 7-19. Se ha optado a veces por el plural ‘nacionalismos’, para desligar el fenómeno del ultraconservadorismo y subrayar su polivalencia ideológica y política

²⁴ Vejo, “Pintura”, 147-212; Carlos Reyero, “El reconocimiento de la nación en la historia. El uso espacio-temporal de pinturas y monumentos en España”, *ARBOR* 185, 740 (2009): 1197-1210; Benito Navarrete, “Realisme i naturalisme”, en *Creure a través dels ulls* dir. por Pablo González Tornell (Gijón: Trea, 2021), 13-51.

4. De la Pintura Española

La *pintura española* es otro elemento cultural con el que se trata de justificar la nación. Bajo ella se agrupan artistas y obras heterogéneas que se conectan detectando rasgos compartidos más allá de lo político y geográfico, aclara Portús. En su proceso histórico intervienen coleccionismo aristócrata y museología estatal; varía con los cánones estéticos, el desarrollo de una historiografía integradora, las consideraciones ideológicas acerca del país; y demuestra su dinamismo la revalorización de estilos, géneros, artistas, a partir de la cual, los estudios feministas han puesto en evidencia lo arbitrario y restrictivo del canon de calidad y de genio²⁵.

Dada la imprecisión del concepto *nación* que ha de dotar de consistencia contextual al *estilo*, el *arte español* llega al despropósito. La historia de su pintura se escribe a través de artistas escogidos, a los que se hace representar periodos nacionales: el Greco, griego formado en Italia; Velázquez, adaptador de modelos italianos y flamencos; Goya, afrancesado crítico de lo autóctono; Picasso, residente en París –añadimos a Gallego, tan anterior al Estado-nación y valorado por su imitación de lo foráneo–, como indica Portús, ellos ejemplifican *lo español* y no solo en el arte, pues sus obras se usan como documentos de historia nacional. En torno a sus cabezas –advierte el historiador– se aglutinan otros artistas en una historia interna de lo *castizo* y así la mayoría de pintores del siglo XV al XX se valoran gracias al “marco referencial histórica, artística y estéticamente categorizado” de pintura española, no al revés²⁶. Desde el Museo estatal se ha demostrado que Velázquez no es tan español ni Rembrandt tan flamenco²⁷. Pero la pintura española se hace realidad cuando historiadores y artistas creen que heredan un pasado nacional. Recordar las conclusiones de la *Leyenda* de los vieneses, acerca de las biografías preestablecidas, resulta inevitable.

La *pintura española medieval* provoca más perplejidad. En lo que se llama Edad Media, conviven en la península tantos “espacios y tiempos”, que se prefiere hablar de arte *en España*, y sin olvidar lo reciente de sus fronteras y nacionalización²⁸ ni el menosprecio que llevó a la práctica desaparición del Medievo en la Historia. La construcción de la inédita historia nacional en el siglo XVIII fraguó identidades sobre vestigios medievales juzgados desde el ideal de lo Bello, pues el reconocimiento de la variabilidad de los juicios estéticos motivó la integración de culturas y estilos en historicismos y eclecticismos. A pesar de esta evidencia de arbitrariedad del canon clásico, la supuesta esencia natural permitía a los académicos afirmar el ideal grecolatino como fundamento de naciones europeas; separar su identidad de lo Otro²⁹. Así se sentaron bases de la historiografía artística, fijando límites de la alteridad medieval en historias morales de la pintura española³⁰.

²⁵ Javier Portús, *El concepto de Pintura Española. Historia de un problema* (Madrid: Verbum, 2011); Estrella de Diego, “Museos en tiempos de diversidad”, en *Universitas. Las artes ante el tiempo*, presentado por M. Teresa Paliza, Antonio Casaseca y Ana Castro (Salamanca: CEHA-USAL, 2021), 1827-1838.

²⁶ Portús, *El concepto*, 12.

²⁷ Alejandro Vergara (com. exp.) *Velázquez, Rembrandt, Vermeer. Miradas afines* (exposición, Madrid: Museo del Prado, 2019).

²⁸ Cendón “El estudio”, 87-114; respecto al arte regional (vasco) Lahoz, *Visión*, 21.

²⁹ Nieves Soriano, “El viaje y lo monstruoso en el Siglo XVIII. Por una ética-estética del Grand Tour”, *Nómadas* 32 (2011): 255-288.

³⁰ Javier Portús (pról.), “Jovellanos, una historia moral de la pintura española”. En Gaspar M. de Jovellanos (aut.) *Elogio de las Bellas Artes* (Madrid: Casimiro, 2014), 7-41.

En este sentido, aunque el neoclasicismo empujara a Preciado de la Vega a rechazar lo medieval, un *dolce amor della patria* y su idea de mimesis le llevaron a defender el arte de “los nuestros”, recurriendo al naturalismo realista: fueron “imitadores de la Naturaleza, pero lo hicieron con una manera pura y ajustada a la verdad”, decía³¹. Basó sus opiniones en Vasari y en el *Abeceario* de Palomino, concatenación de pintores que componen esta Historia, donde los pocos antiguos son descalificados por góticos³². Si Preciado enfatizó la oposición de cristianos y musulmanes para explicar el nacimiento de la cultura española, Jovellanos justificó la elipsis entre Imperio Romano y Renacimiento mediante los “bárbaros”, “para pasar de un salto el gran vacío que nos presenta la historia de los conocimientos humanos”. Pero en ese largo medieval “teatro de desolación” –dice Jovellanos– “divisamos a España haciendo grandes esfuerzos por sacudir el yugo de la ignorancia y buscar la ilustración”³³, así que, a partir de una selección de restos medievales, que titilaban desde el Siglo de las Luces, se hizo una concesión anacrónica al incipiente medievalismo.

A inicios del siglo XIX esta afición se nutre en España del *revival* romántico y del determinismo, cambiando el objeto clásico y pagano de Winckelmann por uno cristiano y burgués: la catedral gótica, que se analizó con presupuestos positivistas asociados al nacionalismo, como explica Cendón. El *espíritu* alemán guiaba el discurso historicista español en su búsqueda de identidad nacional, y la hallaba en el Siglo de Oro y más atrás: la revalorización de Gallego se encuadra en este historicismo, que recopilaba biografías para demostrar la existencia de la escuela nacional y sus orígenes. Los análisis winckelmanianos de autores como Madrazo, vincularon el arte al *espíritu* en una línea “antirracionalista y sectaria”, basada en el ideal de belleza religioso; en ello se implicó el sentimentalismo de Bosarte o de Quadrado, el cientificismo del estudio de fuentes, el eclecticismo de la Historia de los Estilos, sometidos todos ellos a esquemas orgánicos bajo términos compuestos (proto-renaciente, tardo-gótico, hispano-flamenco...) con los que se trataba de unificar la diversidad de modos expresivos que se observaban en las obras pasadas³⁴.

El medievalismo romántico incorporó al canon a los pocos “primitivos” conocidos, gracias a los tópicos del proceso de construcción de historia nacional, a inicios del siglo XX: como veremos, tras el reconocimiento artístico de Gallego, y el convencimiento en su naturalidad *castellana*, se trató de definir y situar su *personalidad* en la Historia de la Pintura; en sus obras se hallaron rasgos de medievalismo y de modernidad, y se articularon en la evolución estilística recurriendo a *influencia flamenca* y el *temperamento español*, ligados a través del *realismo*, que permitía

³¹ Preciado en la *Arcadia*, cit. Marcelino Menéndez y Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España XVIII* (Madrid: CSIC, 1940), 543.

³² Francisco Preciado de la Vega, “Carta (L) A Gianbatista Ponz”, en *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' piu celebri personaggi dei secoli XV, XVI, e XVII, VI*, compilado por Giovanni Gaetano Bottari (Roma: Stamperia di Pallade, 1768), 308-325; Rafael Cornudella, “Para una revisión de la obra pictórica de Francisco Preciado de la Vega”, *Locvus amoens* 3 (1997): 97-122; F. Javier Sánchez Cantón, *Fuentes literarias para la historia del arte español V* (Madrid: Imprenta Clásica Española, 1941), 105-239.

³³ Jovellanos, *Elogio*, 48.

³⁴ Cendón, “El estudio”, 87-114; Juan C. Ruiz Souza, “Castilla y la libertad de las artes en el siglo XV. La aceptación de la herencia de Al-Andalus: de la realidad material a los fundamentos teóricos”, *Anales de Historia del Arte* 22 (2012): 123-161.

conectar a los primitivos con un Siglo de Oro plenamente españolizado³⁵. Así convertirán a Gallego en “primer español de los hispano-flamencos”, bisagra de gótico y renacimiento, y fundador de la escuela española que se hizo nacer en Castilla, otro tópico de la historiografía: una Castilla que impera en la formación de la nación, y cuya cultura se autonomiza por su capacidad de asimilar lo ajeno y conjugar lo popular y el realismo, para dar a luz a *lo español*³⁶.

Este proceso identitario de la Historia del Arte se basa entonces en la definición de lo propio por exclusión de lo ajeno previamente asimilado. Veremos qué argumentos se usaron, sobre esta mecánica, para idear el estilo español como digestión castellana de influencias, una asimilación que culmina en el ideal encuentro realista de los primitivos con la creencia decimonónica en una especie de verdad del ser (español). El caso de Gallego es semejante al de Berruguete: único pintor medieval que citan los ilustrados, quienes lo valoraron como imitador del natural, asociando *verdad* y *naturaleza*, bases de *realismo* y *naturalismo*. Ambos términos también se confunden en el discurso nacionalista para tratar de caracterizar esa revolución artística llamada Siglo de Oro, y hallar su continuación retrospectiva en los primitivos; lo cierto es que, como indica Benito Navarrete, el simulacro de la mimesis barroca predominó donde la Contrarreforma persuadía a creer en la fe criticada por los iconoclastas, y ello tuvo precedente en el arte de la llamada pre-reforma del siglo XV, fruto del maridaje entre Iglesia y Monarquía Católica. Si Jovellanos proponía este ideal estético de paradigma velazqueño, Ceán y otros vincularon a ello el *estilo español* en una historiografía teleológica y vasariana, donde las genealogías de artistas cortesanos generan *escuelas regionales* y el realismo se extrapola como elemento unificador³⁷.

5. Las primeras biografías: atribucionismo dureriano

Como la *escuela española* necesitaba nombres de artistas, los historiadores se centraron en los documentados de los siglos XV y XVI y no tanto en los medievales. De entre los hoy considerados “nuestros valiosos pintores primitivos”, el introductor tardío del método biográfico, Palomino, solo mencionó a Gallego: excepción en su visión peyorativa de lo medieval, regida por principios estéticos del *Museo* que refleja su *Parnaso*³⁸. Jovellanos prefirió a Pedro Berruguete, “por desterrar la manera bárbara”³⁹, frente al septentrionalismo dureriano atribuido por Palomino a Gallego. Pero la fama de este creció en biografías vasarianas,

³⁵ Portús, *El concepto*, 194-198.

³⁶ Edward I. Fox, “La invención de España: literatura y nacionalismo”, en *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Del Romanticismo a la Guerra Civil, IV* coordinado por Derek Flitter (Birmingham: University of Birmingham, 1998), 1-16; Rebeca Sanmartín Bastida, “La Edad Media y su presencia en la literatura, el arte y el pensamiento españoles entre 1860 y 1890” (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2005).

³⁷ Navarrete, “Realisme”, 13-51. Francisco Gil Tovar, “¿Nacionalismo en el arte?”, *Universitas Humanística* 3 (1972): 37-41. Javier Portús, “Periferia y periferias: escuela española y escuelas locales en el Museo del Prado (XIX)”, *Libros de la Corte* 5 (2017): 88-95.

³⁸ Bonaventura Bassegoda, “Antonio Palomino y la memoria histórica de los artistas en España”, en *Arte barroco e ideal clásico. Aspectos del arte cortesano de la segunda mitad del siglo XVII*, dirigido por Fernando Checa (Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2003), 97.

³⁹ Jovellanos, *Elogio*, 52.

conjeturadas a partir de pocos documentos y las propias obras, consolidándose así, poco a poco, la escuela nacional⁴⁰.

Palomino fijó algunos tópicos sobre Gallego: su naturalidad salmantina, su inusitada longevidad (h. 1440-1550), o su formación con Durero, que se argumentó comparando superficialmente las obras y repitiendo confusiones anecdóticas que mitificaron una semejanza exagerada⁴¹. Ponz afirmó y aumentó las primeras atribuciones⁴², y Ceán distinguió a “Gallegos” (se mantendrá un tiempo la pluralización del apellido) de otros homónimos documentados⁴³. Bosarte le adjudicó piezas vallisoletanas subrayando la idea de estilo de transición en el periodo bisagra del 1500, de modo que, con Gallego, dijo, “se acaba el goticismo español”⁴⁴. Siguiendo a Ceán, Quilliet cuestionó el viaje al norte del maestro propuesto por Palomino, y propuso un aprendizaje con Berruguete; incidió en la imitación dureriana postulando la generalización del gusto norteño en Europa, y extendió el corpus a una incipiente escuela galleguesca⁴⁵. Los historiadores anglosajones también dudaron, con Ceán, de la relación directa Gallego-Durero, pero haciéndose eco de una anécdota de Quilliet sobre una confusión de Lebrun acerca de las obras de ambos maestros, cuyo fácil recordatorio cuajaba el parentesco estilístico⁴⁶. Esta relación se repitió para ensalzar lo español como imitación del genio germano en el discurso nacionalista, que dio un salto con la formación del Museo Provincial de Valladolid (1843)⁴⁷. Habría que esperar algunos años para que se tacharan de disparates muchas de las atribuciones de sus primeros directores.

6. Lo propio y lo del otro

Del mismo modo que “el nacionalismo es una forma política hueca”, llena de contenidos externos⁴⁸, y determina la identidad mediante el “esquema propio-ajeno, autóctono-foráneo” para intentar definir la nación por exclusión de lo considerado Otro, obviando si esto supone la mayor parte de contenido⁴⁹, se pretendía distinguir a Gallego de Durero, considerándolo su perfecto imitador, en una historiografía española que debe a la germana y la filosofía hegeliana el intento de definir su idiosincrasia nacional.

El *Volksgeist* hinchaba los corpus de los primitivos europeos en escuelas desprendidas del italo-centrismo. Algunos franceses, como Michiels, abordaron “lo español”

⁴⁰ Antonio A. Palomino, *El museo pictórico y escala óptica III: El Parnaso español VI* (Madrid: Lucas de Bedmar, 1724), 239-240; Antonio Sánchez, “Tradición retórica en las vidas de Antonio Palomino: esquemas biográficos y extravagancia del artista en El Parnaso español pintoresco laureado (1724)”, *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo* 26 (2020): 317-331.

⁴¹ Pietro Guarienti, *Abecedario pittorico* (Venecia: Giambatista Pasquali, 1753), 167.

⁴² Antonio Ponz, *Viage de España en que se da noticia de las cosas mas apreciables y dignas de saberse*, XII (Madrid: Joachim Ibarra, 1783), 184-210.

⁴³ J. Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España II* (Madrid: Viuda de Ibarra, 1800), 156-157.

⁴⁴ Isidoro de Bosarte, *Viage artístico a varios pueblos de España I* (Madrid: Imp. Real, 1804), 124-125, 231-232.

⁴⁵ Frédéric Quilliet, *Dictionnaire des peintres espagnols* (París: Chez L’Auteur, 1816), XV-XVI, 124-125.

⁴⁶ *Blackwood’s Edinburgh Magazine*, 3 (1834): 607-617 o “Bellas Artes. Progreso y decadencia de la pintura española”, *El museo de las familias*, 5 (1840): 182.

⁴⁷ Pedro González, *Compendio Histórico y Descriptivo de Valladolid* (Valladolid: Julián Pastor, 1843), 46-94.

⁴⁸ Sabucedo, Fernández, “Nacionalismos”, 7-19.

⁴⁹ Köhler, “El nacionalismo”, 171-186.

con exotismo. Entre los anglosajones que partían de Ceán, Raczynsky o Ford, Head, quien admiraba colores y ropajes hoy típicos de las descripciones del gótico hispano, ligó la “primitiva escuela española” a la idea de raza y a la historia económica nacional, y repitió los tópicos de Palomino respecto a Gallego pero sugiriendo que el imperio del gusto norteño no era excluyente de lo italiano; reconoció no haber visto pinturas de Gallego y, aun así, sobre la base de los “caracteres nacionales”, cuestionó su parecido con Durero y negó mucho de lo atribuido, señalando obstáculos a la hora de estudiar los primitivos en España: “El español nada sabe ni tiene en valor ninguna obra que no caiga exactamente dentro del periodo favorito del arte (...) engloban todas esas pinturas dentro de una clase general y las bautizan con el nombre de ‘Alberto Durero’ o ‘escuela germana’”⁵⁰. Gil Sanz clamó contra ello reivindicando el conocimiento de Gallego, y su impulso aumentó las atribuciones, aunque cuestionaba las cronologías de Palomino⁵¹.

A mediados del XIX, influyeron Passavant (1853) y Lefort⁵². Villaamil afirmaba que Gallego seguía la escuela de Weyden, y que su estilo presentaba “caracteres hispanos” especialmente en el retablo de *San Ildefonso*, en Zamora. Aunque se reatribuyeron obras canónicas⁵³, el corpus del salmantino crecía desmesuradamente⁵⁴. Madrazo mantuvo el lazo Gallego-Durero reiterando la anécdota de Lebrun en la voz dedicada al pintor bajo epígrafe “escuelas españolas” de su catálogo⁵⁵, y Martí y Monsó, desde Valladolid, le cedió tablas antes del germano⁵⁶. La obra de Passavant, que ligó a Gallego a la “escuela de Weyden en España”, se tradujo para abundar en la formación norteña del maestro en Castilla, cuyo estilo “muy eyckiano” se podía deber a su aprendizaje con Petrus Christus. La escuela española surgía de esta derivación flamenca, distinta a la rama italiana, y a la fusión de esta y la eyckiana, en una tercera secundaria con “elementos nacionales propios” que Passavant veía destacar también en el retablo de *San Ildefonso*, obra firmada; la dató en el 1470 en función del estilo, con lo que Gallego habría vivido antes de lo que estimaba Ceán⁵⁷.

7. La escuela castellana entre las españolas

Las atribuciones a Gallego comenzaban a difundirse como reclamos en guías provinciales para *touristes*⁵⁸, encuadradas en lo que Madrazo divulgase como ejemplos de gusto regio flamenquizante, basándose en las historias de pintura de Baschet, Mi-

⁵⁰ Tras Schepeler, Edmund W. Head, *A hand-book of the history of the Spanish and French schools of painting* (Londres: John Murray, 1848), 37-40.

⁵¹ D. A. Gil Sanz, “Fernando Gallegos”, *Semanario Pintoresco* (1849): 57-58.

⁵² Paul Lefort, *La peinture espagnole* (París: Ancienne Maison Quantin, 1893), 44-46.

⁵³ Gregorio C. Villaamil, *Catálogo provisional, historial y razonado del Museo Nacional de Pinturas* (Madrid: Manuel Galiano, 1865), 186, 218-219; *Ibid.*, “Páginas de la Historia de la Pintura en España”, *El Arte en España*, IV (1866): 70-74.

⁵⁴ Modesto Falcón, *Guía de Salamanca* (Salamanca: Telesforo Oliva, 1868), 56, 76-77, 87, 101, 103, 105.

⁵⁵ Pedro de Madrazo, *Catálogo del Museo del Prado de Madrid* (Madrid: Rivadeneyra, 1872), 459-460.

⁵⁶ José Martí y Monsó, *Catálogo provisional del Museo de Pintura y Escultura de Valladolid* (Valladolid: H. de Rodríguez, 1874), 13, 15, 35.

⁵⁷ Johann D. Passavant, *El arte cristiano en España* (1853) (Sevilla: José Fernández, 1877), 193-217.

⁵⁸ Tomás M. Garnacho, *Breve noticia de algunas antigüedades de la ciudad y provincia de Zamora* (Zamora: José Gutiérrez, 1878). Alphonse Roswag, *Nouveau guide du touriste en Espagne et en Portugal* (Madrid: Laurent, 1879).

chiels, o las *Adicciones* de Viñaza al *Diccionario* de Ceán⁵⁹. Quadrado hizo de estas pinturas la atracción principal de Salamanca: la “más estimada” *Virgen entre Andrés y Cristóbal*. Con ella, junto al retablo zamorano, empezó a formularse el grupo de cuatro –luego tres– obras firmadas, tercio de comparación del resto de atribuciones⁶⁰.

Dos publicaciones inauguran el siglo XX con dos vías de estudio de pintura primitiva. Una documentalista, cuando Benavides Checa liga la donación real al obispado por la batalla de Trujillo con el retablo que formaría parte del corpus gallego, y ubica a *Ferrant Gallego* en la catedral extremeña en 1468⁶¹. Por su parte, Sentenach precede el estudio de modelos gráficos y testifica la construcción del tardogótico castellano que deriva lo hispanoflamenco en lo español, tomando a Gallego como referente:

Con “amor patrio”, ante las críticas al desprestigio de los primitivos en España, aproximó *modelos e influencias* de las “primeras muestras del arte al óleo español”, que empiezan en Cataluña: “la italiana florentina-sienesa, la flamenca ó eykiana y la germana pura”, que dan lugar a escuelas portuguesa, andaluza, etc. a fin del siglo XV, cuando domina el germano-flamenco; pero las influencias italianas en Castilla denotan “culto al color” o “meridionalismo” cuya antigüedad se debería, según Sentenach, a un aprecio tradicional por “cuadros de Grecia” o bizantinos. Entre tantas influencias, la proclamación autóctona: “las tablas *castellanas puras* presentan, sin embargo, marcados caracteres étnicos, y en ellas se ve más patente la sangre del artista indígena”: Rincón, Gallego y Berruguete. El argumento era circular: “El meridionalismo de nuestro genio se hace patente desde luego en estas primeras obras castellanas, y en ellas, como en todo lo de esta región, se nota en esta época el más genuino sabor de nuestra representación nacional más castiza”. Estas características huecas se reiteraron para fortalecer atribuciones de un movimiento de asimilación de modelos germanos y flamencos, que llegarían en estampas de “grandes maestros”, o reproducían “obras maestras”. Durero y Schongauer glorificaban así lo español, y sus originales fechados aproximan datas de pinturas, adjetivadas por Sentenach en una gradación del nivel de *fidelidad: inspiración, traslado, copia literal, fiel, completa, repetición...* Esta búsqueda del doble original grabado o inspiración exótica, no eximía del *carácter nacional* al arte castellano, pues lo distinguían *tipo étnico, ejecución valiente, colorido intenso y vigoroso, acento patrio, genuino, puro, originalidad, habilidad ingénita, méritos* de composición y perspectiva, *asuntos locales, carácter* de figuras, “tipos y expresión de aquellas cabezas tan puras castellanas”, *españolismo* de paisajes e indumentaria que también ayudaban a datar las obras, avanzando por el estilo hasta lo “ya perfectamente clásico”. En estos términos del *carácter* se describe “uno de los momentos más curiosos y originales de nuestra historia” que recae en Gallego: “secuaz de los primitivos autores flamencos [...] que al final del siglo XV se hallaba ya en la plena posesión de su arte”. Siguiendo a

⁵⁹ Conde de la Viñaza (Cipriano Muñoz y Manzano), *Adicciones al diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España de D. Juan Agustín Cean Bermúdez, II* (Madrid: Tip. de los Huérfanos, 1889), 214-215.

⁶⁰ José M. Quadrado, *España, sus monumentos y artes, su naturaleza y su historia: Salamanca, Ávila y Segovia* (Barcelona: Daniel Cortezo, 1884), 48-53; Idem., *Valladolid, Palencia y Zamora* (Barcelona: Daniel Cortezo, 1885), 587-589.

⁶¹ José Benavides Checa, “Trujillo”, *Revista de Extremadura* 2 (1900): 32; Idem., “Nota que facilita D. José Benavides, chantre de la catedral de Plasencia”, *BSEE* 13, 144 (1905): 40-43.

Palomino, Sentenach pensaba que vivió hasta 1550, “si no es que se ha hecho una sola persona de dos”⁶².

En 1901, Bajo suscribe la *Guía* de Salamanca donde trata sus dos catedrales, el Estudio y San Jerónimo⁶³, sacada luego a colación de atribuciones dudosas. Pese al amor patrio, había que frenar el atribucionismo indiscriminado. Tormo criticó los únicos “tres trabajos en que se haga ó se pretenda hacer la Historia de la Pintura Española en toda su extensión”, y salvó el de Cossío, apartando a Lefort y Passavant por europeístas y subjetivos, aunque él no dejaba de ajusticiar las obras como “buenas”, “malas” o “medianas”, basándose en su “buen gusto”. La colección real –canónica– no podía contar con segundones, y todos obedecían al ideal flamenco achacado a ese gusto regio: “flamencos castellanizados” y viceversa, que Tormo distinguía de tablas “españolas netas”⁶⁴. En la misma revista, Martí y Monsó titulaba a Gallego “él Van-der-Goes ó el Dierick Bouts español”⁶⁵.

Robinson nombró la *escuela de Salamanca* comentando “La Virgen de Salamanca y otras obras atribuidas al Maestro de Flemalle” en una exposición parisina. El iluminador en el Louvre aventajaba la primitiva escuela francesa, conectada con España pese a sus modelos flamencos, pues su iconografía rompía el canon eyckiano en respuesta a normas litúrgicas hispanas, según Robinson, y su cromática de “escuela de Salamanca” sería utilizada por sus seguidores en la ciudad en que hubiese residido. La cuestión era determinar si otras atribuciones pertenecían al artista o seguidores. El *Juicio Final* del retablo de Ciudad Rodrigo en la colección Frederick Cook’s en Richmond se le antojaba semejante, y la *Resurrección* se atribuía a Gallego, que así se hacía deudor del miniaturista⁶⁶.

Bertaux alumbró la paternidad de la escuela local recién inventada: *Fernando Gallego et l’ecole de Salamanca*, primera española-flamenca en Castilla, cuyo director debía su fortuna a las firmas en sus retablos. La variación local de temas en el políptico de *San Ildefonso* reforzó el tópico de la “libre imitación de modelos” que permitió a Bertaux fijar al pintor como, “entre los hispano-flamencos, el primero que, después de una asimilación muy completa del arte extranjero, una vez más se ha convertido, como artista, en ‘español’”. El gigantesco retablo mayor de la catedral de Zamora, desmembrado en Arcenillas, indicaba que el maestro contaba con un taller, y quizás conviniese apelar a dos Gallegos: el tríptico de *Santa Catalina* en Salamanca había sido documentado por Gómez Moreno con los nombres de Fernando y Francisco y, aunque podía ser error de escriba, el estilo hacía pensar en colaboradores. “Para juzgar la escuela de Salamanca”, decía Bertaux, el corpus más considerable era el civitatense: doce paneles se atribuyeron a Gallego, y detectó otras dos manos, una del ‘castellano Maestro de la armadura’”⁶⁷.

⁶² Narciso Sentenach, “Las tablas antiguas del Museo del Prado”, *BSEE* 8, 84 (1900): 99-108.

⁶³ Juan A. Vicente Bajo, *Religión y arte. Guía descriptiva de los principales monumentos arquitectónicos de Salamanca*, I (Salamanca: Imprenta de Calatrava, 1901).

⁶⁴ Elías Tormo, “Nuevos Estudios sobre la Pintura española del Renacimiento II”, *BSCÉ* 23 (1904): 477-492.

⁶⁵ José Martí y Monsó, “Retratos de Isabel la Católica”, *BSCÉ* 2 (1903-1904): 496-506.

⁶⁶ J. Charles Robinson, “The Maître of Flemalle and the painters of the School of Salamanca”, *Burlington Magazine* 7 (1905): 358-393.

⁶⁷ Émile Bertaux, “La peinture et la sculpture espagnoles au XIV et au XV siècle jusqu’au temps des Rois Catholiques”, en *Historie de l’Art. Histoire de l’art depuis les premiers temps chrétiens jusqu’à nos jours... Tome III, seconde partie: Le Réalisme. Les débuts de la Renaissance*, dirigido por Andre Michel (París: Armand Colin, 1908), 791-795.

Tormo afrontó lo que se consideraba arraigo de la “escuela flamenca purista” en Castilla a base de re-atribuciones de flamencos a “flamenquistas castellanos”, y enfatizó influencias de Schongauer para explicar la “españolización” de modelos⁶⁸. Beruete y Moret planteó el problema de manera ilustrativa. Su argumentación, casi teológica, busca el origen del “verdadero arte español” entre influencias árabes, italianas, norteñas, y halla el “trasfondo innato del ser” nacional en una Castilla del siglo XV desnuda de *saudade*, de *savoir faire*, de “minuciosidad” septentrional, de “encanto” italiano:

Los historiadores de nuestro arte observan que los españoles se distinguen menos por la originalidad en la producción que por la inspiración y una expresión fuerte y de libre temperamento. Mientras reciben constantemente influencias extranjeras, sin embargo, saben cómo encontrar una modalidad apropiada a lo más íntimo de su carácter. Hacen que sus obras hablen un lenguaje artístico que, con delicada armonía, casi siempre sustituye a una manera robusta, a veces violento a fuerza de ser expresivo. La austeridad de la *vertu castillane* toma formas en las que la pasión, lejos de excluir la sinceridad, la aumenta. La pintura española no tiende, en un desarrollo más o menos caprichoso, a obedecer ideas exclusivas de belleza fina y selección escrupulosa. Mirando más adentro, prefirió reflejar, con rara precisión, el trasfondo innato del ser.

Sitúa los orígenes de este ser en obras altomedievales que tienen de “español, nacional”, “algo de origen árabe, oriental”, infiltrado por cristianos que le dan “cierta personalidad”, sublimada ya en “escuelas” de “primitivos españoles”: Aragón, Cataluña y Valencia de influencia italiana, y zona central donde importa lo flamenco y germánico dando lugar al “flamenco-español” o “hispano-flamenco”, de donde sale, según Beruete y Moret, el “espíritu de independencia casi absoluta”. Siguió a Bertaux para encontrar los orígenes de lo español “entre los fieles imitadores de la técnica flamenca” en Castilla, y dató la “transición” a partir del factor de aquella representación de la utopía política del reinado Católico, una “unidad nacional” –ficticia– donde la preponderancia castellana hubiese acelerado el desarrollo industrial y la fama de los pintores. El paso decisivo de la “escuela propiamente española” es, para este autor, la adopción de fórmulas flamencas en Salamanca, donde Gallego, “sin perder naturalidad artística castellana”, hubiese llevado el arte al colofón áureo: “la personalidad típica, expresión de una raza que hizo de la escuela española una de las manifestaciones artísticas más soberbias de todos los países y tiempos”⁶⁹.

Mayer coincidió en que las obras de Gallego “son de una inspiración puramente flamenca, pero sin embargo acusan un carácter personal” donde germina “lo español” que florece en el Siglo de Oro⁷⁰. Gómez-Moreno, atribuyéndole el mural del *Cielo* de Salamanca, amplió el espectro de las temáticas del pintor, dotándolo del

⁶⁸ Elías Tormo, “La Pintura aragonesa cuatrocentista y la Retrospectiva de la Exposición de Zaragoza en general”, *BSEE* 17, 3 (1909): 234-243; Idem. *Catálogo de las tablas de Primitivos españoles en la colección de Doña Trinidad Scholtz-Hermensdorff, Viuda de Iturbe* (Madrid: José Blass y Cia, 1911).

⁶⁹ Aureliano de Beruete y Moret, “La Peinture en Espagne et en Portugal”, *L'Art et les artistes* 15 (1912): 241-256.

⁷⁰ August Liebmann Mayer, *Historia de la pintura española* (1913-1922) (Madrid: Espasa Calpe, 1947), 161-166.

estatus humanista del renacimiento⁷¹. Guerlin subrayó la paradoja de que, siendo el taller salmantino abanderado por florentinos que “engendran vocaciones y dan a luz a una escuela local”, el “director de esta escuela”, Gallego, la hubiese dirigido a lo flamenco, de nuevo digerido con el “temperamento español” de ese realismo naturalista barroco proyectado en retrospectiva: “Gallego es, sobre todo, un español que ama los trajes hermosos, los mártires sangrientos y esos traseros sin piernas, enfermizos y lisiados de todo tipo que serán las delicias de Ribera, Velázquez y Murillo”⁷².

8. Pintor español: lagunas y tránsitos

Agapito y Revilla trató de resarcir el menosprecio de lo medieval y el atribucionismo indiscriminado, en beneficio de una historia del arte regional, cuya evolución veía avanzar absorbiendo influencias en doble dirección: flamenca-española. Aunque mantuvo la tendencia a juzgar las obras en criterio de la estética naturalista, y la sobrevaloración de lo italianizante que regía las datas en función de la idea del progreso hacia el clasicismo, cuestionó los modelos de Petrus Christus y Weyden en la pintura española: sus “pretendidas” estancias en la península no pasaban de “supuestos”, y la “excesiva importancia” dada al paso de Eyck por Castilla podía equilibrarse considerando la influencia inversa de los castellanos en el flamenco⁷³. En materia de “primitivos españoles” reconoció la autoridad de Tormo y Gómez-Moreno, para quienes Salamanca era “centro de la escuela castellano-flamenca” y Gallego “jefe principal”. Removió lagunas biográficas al llevar la interpretación onomástica a lo que el nombre no tiene de propio, dudando de “la creencia” de que fuese Salmantino: la firma *Gallecus* podría aludir a una procedencia gala. “Dudoso” que naciese en la primera mitad del siglo XV, si muere en 1550, decía Agapito y Revilla; “disparatado” su aprendizaje con Durero; “inaceptable” su formación con Pedro Berruguete; y aunque “la filiación flamenca del artista es indeterminada, tan complicada y oscura como toda la pintura castellana de la época”, siguió a Bertaux al afirmar la “interpretación libre de modelos” del “primero entre los hispano-flamencos que asimiló el arte extranjero, pero siguiendo siendo español”. A los retablos firmados sumó tablas adjudicadas “con fundamento”, y retiró otras atribuidas “por ese afán desmedido de no dejar huérfanas de artista las obras”⁷⁴. Como vemos, repitió muchos tópicos, pero cuestionó otros hoy plenamente asentados, llamando la atención sobre la escasa documentación conocida.

A Gómez Moreno, con Sánchez Cantón, ante estas lagunas y críticas, les urgía concretar lo sabido sobre vida y obras de “los más grandes artistas españoles”. Cuando se publica el *Catálogo Monumental de Zamora*, ambos suscribieron un artículo sobre las tablas de Arcenillas para recopilar “noticias seguras” sobre Gallego, ya personaje singular: “quizás de ningún pintor del siglo XV se conoce producción tan

⁷¹ Manuel Gómez-Moreno, “La capilla de la Universidad de Salamanca”, *BSCE* 4, 134 (1914): 321-329.

⁷² Henri Guerlin, *Les villes d'art célèbres. Ségovie, Avila et Salamanque* (París: H. Laurens, 1914), 101-103.

⁷³ Flamencos hispanizados también en Abel Fabre, *Manuel d'art chrétien: histoire générale de l'art chrétien depuis les origines jusqu'à nos jours* (París: Bloud et Gay, 1928), vii.

⁷⁴ Juan Agapito y Revilla, *La pintura en Valladolid. Programa para un estudio histórico-artístico I* (Valladolid: Imp. Castellana, 1925-1943), 42-62.

cuantiosa”. Del análisis dedujeron “decidido influjo del arte alemán”, sin resolver orígenes ni formación del estilo, haciendo eco al *leitmotiv* de Bertaux sobre la libertad de interpretación de modelos que convierte al salmantino en hispano-flamenco primero en “llegar a ser un español”⁷⁵.

Post marcó esta historiografía desde los años 30. Propuso contrastar escuelas regionales y límites diocesanos, y respecto a la formación de Gallego, negó la hipótesis de Bertaux considerando un viaje a Países Bajos. Matizó atribuciones, como la del retablo de Ciudad Rodrigo, y asentó otras, como la del *Cielo* de Salamanca. Angulo había publicado un grabado de Schongauer como modelo del citado retablo de *San Ildefonso*, que Gómez Moreno había fechado hacia el 1466, pero la estampa, a decir de Post, no podía haber estado al alcance del pintor hasta h. 1480, y ello retrasó la pintura obligando a recapacitar sobre sus promotores; al estar firmada y haberse convertido en término de comparación, sería preciso también revisar etapas en la evolución del estilo del pintor⁷⁶.

Estas impresiones se divulgaban en obras generalistas que recogían las pioneras, afinando algunos presupuestos. Lafuente Ferrari denotó el aumento de “primitivos castellanos” en catálogos de cuantioso “material rebelde” –anónimo– y todo no podía deberse a la influencia de Gallego; así que dividió la pintura española de época en dos “corrientes o provincias”: oriental, y de Castilla, donde “es indiscutible que la figura de Gallego señorea casi toda la producción”, de nuevo, con esa indefinible “influencia personal”, y “caracteres comunes” a sus obras más concretos: paisajismo, escaso uso del dorado y “proximidad a la fuente flamenca”⁷⁷.

9. La primera monografía. Crítica a la “hipercrítica”

Con el franquismo se instaura un régimen de literatura acrítica que canta las glorias del pasado mítico de la nación para legitimar la dictadura⁷⁸. Pero este nacionalismo exacerbado, partía de precedentes. La obra sobre Pedro Berruguete, con la que Laínez Alcalá había ganado el Premio Nacional republicano, pudo ser reeditada “sin otros propósitos que los de divulgar un capítulo juvenil de las virtudes artísticas de nuestra Patria”. En ese texto se criticaban atribuciones a Gallego resaltando la ya manida “acusada personalidad” con que hubiese manifestado “esencias castellanas”. Su “obra capital en la pintura primitiva” era de nuevo el retablo de *San Ildefonso*, donde el “dominio de la técnica al óleo” produciría “tipos y accesorios y carácter del paisaje” “con gran realidad”. “Todo está de acuerdo con las enseñanzas del arte de Flandes, aunque asimilado con la soltura del que no violenta su vocación artística”. Por “extrañas coincidencias de temperamento racial”, o el viaje de discípulos, Weyden determinaba el hispanoflamenco hasta el apogeo de la “identificación de lo español con lo flamenco” en la corte Católica, hasta que Gallego se convierte, de

⁷⁵ Manuel Gómez-Moreno, F. Javier Sánchez Cantón, “Sobre Fernando Gallego”, *AEAA* 3, 9 (1927): 349-357; F. Javier Sánchez Cantón, “Tablas de Fernando Gallego en Zamora y Salamanca”, *AEAA* 5, 15 (1929): 279-284.

⁷⁶ Diego Angulo Íñiguez, “Gallego y Schongauer”, *AEAA* 6 (1930): 74-75; Chandler R. Post, *A history of spanish painting IV. The Hispano-Flemish style in northwestern Spain* (New York: Kraus, 1970), 88-89.

⁷⁷ Enrique Lafuente Ferrari, “Miscelánea de primitivos castellanos”, *AEAA* 11, 32 (1935): 179-194.

⁷⁸ Francisco Pina Polo, “El estudio de la Historia Antigua en España bajo el Franquismo”, *AHAMM* 41 (2009): 21-32; Patricia García-Montón González, “Los escombros de Clío. Franquismo e Historia del Arte”, *Jerónimo Zurita* 96 (2020): 151-178.

nuevo siguiendo a Bertaux, en “primero que (...) haya llegado a ser un español”; tales “virtudes españolistas”, que para Láinez Alcalá se “destacan limpiamente” en Berruguete, permitían reconsiderar la idea de Gómez Moreno, de que el artista de Paredes de Nava fuese discípulo del salmantino⁷⁹.

En 1958, Gaya Nuño publica el “primer esquema” de la obra de Gallego en el CSIC. Su obra se ha de leer teniendo en cuenta que, desde que el historiador sale de prisión en 1943, escribió *en España y sobre historia del arte español*, en una suerte de exilio interior bajo censura. El discurso patriótico había sido utilizado por los republicanos para cohesionar ideologías contra el fascismo, pero el propio Gaya dudaba de la “realidad corpórea y tangible” de un “arte nacional fundido con la raza”⁸⁰; ello no impidió que emplease una retórica “enaltecedora” para responder a lo que llamó “hipercrítica” de quienes habían re-adjudicado atribuciones al heroizado Gallego, “máximo pintor de la Centuria en España Occidental”, tras el que podría haber sido su discípulo: Pedro de Berruguete⁸¹.

Para Gaya, “cabe seguridad” de que Gallego naciese en 1440: el último encargo en 1507 suponía casi 70 años de producción relacionada con la proclamación de la Reina Católica en tierras idealmente unificadas. “Se da por cierto”, dice, que nace en Salamanca, e incide en su aprendizaje “de órbita personalísima”, reconociendo que “sólo la fantasía podrá remediar la falta de documentos”. Para Gaya, Gallego debe su fama al “hecho esencial” de “haber inventado una lúcida y expresiva manera estilística muy a tono con lo más prestigioso venido de Flandes, pero nacionalizando esta novedad mediante un rigor naturalista” de “nueva vitalidad”, “veraces movimientos”, “dinámica del color”, “revolución en lo expresivo”, y lo elogia por “triple unicidad”: único español autor de grandes retablos de catedral; único cuatrocentista que pinta muro y tabla, y que integra temas profanos en un “alarde humanista que nos introduce de lleno en el renacimiento”, dada la atribución del *Cielo* de Salamanca. Si un “centenar largo de tablas conservadas” de su mano o taller y “pinturas galleguistas” desvirtúan su carácter, las firmas falsificadas en el siglo XVI y esta gran productividad atestiguan su fama. Su educación “absolutamente flamenca, y con más de un dejo germánico”, dice, revoca el tópico dureriano por una “muchedumbre” de flamencos oscuros ya que, según Bertaux, imitaba libremente modelos que, para Gaya, no podían haberse importado tan temprano, por tanto, recupera la hipótesis del viaje a Países Bajos. Poquísimos documentos fijan “fechas incuestionables” para Gaya en este esquema del estilo de Gallego: 1468 en Plasencia; 1473 en Coria; 1478-1490, “data lógica” del retablo de *San Lorenzo* de Toro; 1479-1483 bóveda mural; 1480-1488 Ciudad Rodrigo; y h. 1495 el retablo de Arenillas, acabando con el documento de 1507 que ubica a un Fernando Gallego en la tribuna de la Universidad salmantina. El resto de atribuciones se encajan en 3 etapas progresivas hacia el realismo naturalista. La influencia de germano-flamencos cederá

⁷⁹ Rafael Láinez Alcalá, *Pedro Berruguete, pintor de Castilla. Ensayo crítico biográfico* (1934) (Madrid: Espasa-Calpe, 1943), 30-37.

⁸⁰ Francisco Calvo Serraller, *La invención del Arte Español. De El Greco a Picasso* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2013), 5-6; Josemi Lorenzo Arribas, “Juan Antonio Gaya Nuño, maestro sin discípulos, autor del primer manual de *Historia del Arte español* (1946)”, en *El franquismo y la apropiación del pasado: el uso de la historia, de la arqueología y de la historia del arte para la legitimación de la dictadura*, coordinado por Francisco J. Moreno (Madrid: Pablo Iglesias, 2017), 307-335.

⁸¹ Juan A. Gaya Nuño, *Fernando Gallego* (Madrid: CSIC, 1958), 7-9.

“ante la robusta personalidad que Gallego va extrayendo de sí” en plenitud del “estilo propio” h. 1465-1478, “si los supuestos sobre la fecha de nacimiento del artista no son demasiado descabellados”; es decir, conjetura sobre conjetura, aumenta el corpus que prueba el prestigio del artista nacional, e incluyendo el mural salmantino, se otorga al siglo XV castellano “la titulación renacentista que merece”. La “postrera etapa”, “alerta a lo natural y real”, coincide con el “gran movimiento renovador nacido al calor de la oleada de optimismo que acompaña a la plenitud del reinado de los Reyes Católicos”; el prestigio regional de Gallego motivaría encargos de grandes polípticos con colaboraciones “que han de ser deslindadas cuidadosamente para que permanezca en todo su brillo inalterable la labor del maestro”. Problemas atributivos sustituyen el efecto de conjunto del trabajo colectivo, y gracias a ello, Gallego transporta el gótico flamenquista al “arte realista, castellano y castizo” del renacimiento español⁸².

10. Explosión de la historia del estilo del autor

En la segunda mitad del siglo XX crece el número de historias de la pintura española con autores como Camón Aznar, Elisa Bermejo, Joaquín Yarza, tras las ediciones iconográficas de Mâle o Reàu; catálogos regionales, tesis de objeto local, publicaciones foráneas, seguían sacando a la luz pintura atribuida al “círculo” de Gallego. Por problemas de espacio no detallaremos estos estudios, y porque nuestro relato se centra en la construcción nacionalista del siglo XIX y primera mitad del XX. Pero hemos de considerar hasta qué punto se asumieron aquellos principios establecidos, no obstante, avanzando desde ellos en el conocimiento monográfico de las obras de un pintor convertido en paradigma: Quinn, sobre el retablo de Ciudad Rodrigo; Ferrero, sobre el de Arcenillas; Sebastián sobre el *Cielo* de Salamanca... Investigaciones técnicas de dibujos subyacentes facilitaron la detección de manos en el taller; se reasignaron atribuciones; se hallaron grabados modelo de pinturas; y se asumió el relato nacionalista del *arte español*, la concepción esencialista que construyó el pasado glorioso del Siglo de Oro imperial.

El trabajo más completo que culmina el periodo de Transición es el de García Sebastián: imbricó a Gallego, partiendo de Gaya, y como por reflejo, en un tiempo de “transición” y adaptación en España, que “cierra la trayectoria de los sistemas plásticos medievales y se abre la nueva normativa del renacimiento”. Gallego “se incorpora al sistema figurativo” iniciado por los flamencos, y lo diferencia esa reiterada “acusada personalidad”: no es “sólo un pintor gótico –para Sebastián– sino un artista atento a las novedades de su tiempo, que sabe asimilar las novedades del renacimiento del norte y adaptarla” a una “nueva cultura humanística”, y que presenta connotaciones medievales, según la historia evolutiva. Los Reyes Católicos impulsan contactos político-económicos de Castilla y Flandes, intercambios culturales, “mutua influencia” que desbanca lo italiano. Llegan estampas alemanas, proliferan talleres que imitan técnica, soporte, estilo, se gesta el hispanoflamenco de gusto burgués por lo sensorial, naturalismo simbólico panofskiano de lo suntuoso y cotidiano: “ningún estilo artístico ha querido ser tan realista como el de Flandes”, y

⁸² *Ibid.*

el óleo favorece esta expresión de lujo católico en Castilla. Salvando esta riqueza de contexto, poco cambia en esta obra respecto a Gallego, “dueño y señor del estilo” en Salamanca. Según Sebastián, adapta Flandes a las “características raciales” establecidas por los pioneros, en el estilo cíclico de Gaya, que “degenera”, aquí, con la “profunda castellanización” de los colaboradores, una expresividad exacerbada que dramatiza, dice Sebastián, el “espíritu” del maestro. Con Berruguete, Gallego abandera esta ya construida pintura española del paso del siglo XV al XVI, su “mezcla positiva de valores flamencos y germánicos que se funden con un poderoso aliento español” en expresiones lírico-trágicas⁸³.

Desde fin del siglo XX, sobre esta base consolidada, se han detallado relaciones de Gallego y otros primitivos considerados españoles o extranjeros, en una historia biográfica competitiva cuando trata de elevar en importancia a unos sobre otros pintores; Cruz Valdovinos reconocía: “No pretendemos establecer comparaciones que serían ridículas en el estado actual de la cuestión”⁸⁴. Imposible citar aquí la cantidad de publicaciones que profundizan en la pintura galleguesa en este sobreproductivo siglo XXI, encabezados por Pilar Silva desde el Museo del Prado. Semblanzas, fichas de exposición, de restauración... técnicas, temáticas, investigaciones del taller... relación de tablas y murales, modelos gráficos, influjos foráneos, atribuciones inéditas... insisten en los rasgos de un estilo “personalísimo”⁸⁵ que representa, en cambio, todo un periodo de pintura española.

Así Gallego es hoy referencia obligada, aun tangencial, en todo tipo de estudios de esta Historia del Arte –iconográficos, formalistas, culturales– porque se ha convertido en representante de estilo hispano-flamenco castellano que culmina el gótico en lo español renaciente, con temáticas y formas tan medievales como humanistas, dada la atribución del *Cielo*. Este único mural del corpus ha sido capital para la promoción de patrimonio español fuera de España, elegido como logotipo de Salamanca Ciudad Europea: “En 1490, cuando la idea de Unión Europea ni siquiera se le había ocurrido a nadie, en Salamanca, Fernando Gallego llenaba de estrellas la bóveda de la Librería de la Universidad”⁸⁶. La autoría se consagra, y sobre ella, quizás inconscientemente, se asienta la identidad nacional en retrospectiva desde un nuevo marco político europeísta. Pero “de hecho, la atribución de las pinturas de la biblioteca a Gallego es solo eso, una atribución”; Lahoz, desviando el enfoque biográfico a una interpretación del conjunto del *Cielo* que imbrica la figuración pictórica y la iconografía de la arquitectura, ha llamado la atención sobre esta excepción mural y profana del corpus, señalando otras extrañezas que cuestionan su autoría, “toda vez que interrogan igualmente nuestro modo de historiar, ligado por ese método vasariano tan vigente”⁸⁷.

⁸³ José L. García Sebastián, *Fernando Gallego y su taller en Salamanca* (Salamanca: Caja de Ahorros, 1979), 9-49.

⁸⁴ José M. Cruz Valdovinos, “Sobre el maestro de Ávila (pinturas inéditas de Juan Rodríguez fechadas en 1479)”, *Anales de Historia del Arte* 4 (1994): 562.

⁸⁵ Véase Pilar Silva, “Un nuevo tríptico de Fernando Gallego”, *Ars magazine* 47 (2020): 66-75.

⁸⁶ Ferrán Cartes, “El Cielo de Salamanca”, en *Fernando Gallego (c. 1440-1507)*, coordinado por Carmen Ballesteros, compilado por José R. Nieto (Salamanca: Caja Duero, 2004), 103-110.

⁸⁷ Lucía Lahoz, “Apostillas a un debate historiográfico. La capilla de San Jerónimo del Estudio de Salamanca”, *Materia* 18-19 (2021): 85-116; Idem., “Imagen visual de la Universidad de Salamanca”, en *Historia de la Universidad de Salamanca. Vestigios y Entramados*, coordinado por Luis E. Rodríguez-San Pedro (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2009), 287-328.

11. Del pueblo anónimo a la nación de nombres

Es necesario revisar los fundamentos historiográficos de los primitivos, teniendo en cuenta que obedecieron más al relato nacionalista que a una metodología encaminada a analizar las obras en su contexto. Chambers, en 1976, definió la investigación pionera sobre Gallego como dicotómica: de catalogadores documentalistas que atribuyeron obras sin atención a hechos político-sociales, o de críticos del estilo que improvisaron estos hechos para sostener especulaciones de influencias y modelos; ignoraron errores, ocultaron sospechas, sin contrastar historia local y global, desde perspectivas restrictivas que enlazaron pintores y modelos arbitrariamente, en análisis formales que renunciaron a problemas semánticos y a un contexto de las obras⁸⁸.

Es difícil encontrar un estudio sobre Gallego que no ceda al discurso nacionalista, porque su figura de artista se construyó desde una Historia del Arte basada en la presuposición de la nación cultural. Para definir esa nación se necesita acudir a contenidos exteriores a su nacionalismo, y por eso se insiste en las llamadas influencias extranjeras contrapuestas a lo denominado *personal, creativo, original, propio, suyo* y términos semejantes, bajo los que se han querido aislar características de lo español en Gallego para justificar selecciones y asociaciones sugeridas por un cataloguismo atribucionista. Sus tipos conectan obras de estilo y discurso dispar en una serie de obras y artistas producto del ideal progreso del estilo realista y españolización de la cultura.

Wölfflin había tratado de comprender la génesis de la visión moderna haciendo una *Kunstgeschichte ohne Namen*, es decir, una Historia del Arte que no se refiriese singularmente a los artistas; pero la historiografía de Gallego demuestra cómo la afirmación del *Volksgeist* condujo al proceso inverso, que se contenía ya en los *Conceptos fundamentales* del formalismo: “es lógico que tales diferencias nacionales de la ‘retina’ sean también algo más que un simple tema del gusto; contienen y condicionan, condicionadas a su vez, los fundamentos de todo el mundo de las imágenes de un pueblo”⁸⁹. Pues el pueblo podía ser anónimo, pero la nación se hizo de nombres, y la historiografía quedó guarecida en biografías poco problemáticas y preceptos simplificados del formalismo y la iconografía. La Historia del Arte Español, basada en poca documentación y análisis descriptivos de obras escogidas de artistas-héroes, organizó escuelas más fundadas en tópicos identitarios que en la observación de lo que signifiquen las formas en su entorno social. Como el espíritu de las naciones wölffliniano se manifiesta en lo grande y en lo pequeño, cuestionar la españolidad de Gallego es cuestionar que la nación tenga en él su pasado, pero el nacionalismo está tan asumido que, incluso involuntariamente, un sentimiento de pertenencia a la nación intemporal encubre la falsedad de la existencia de un arte castellano que refleje la deseada verdad del ser (o deseo de ser de verdad) español. Esa pureza nacional, como hemos visto, necesita definición frente al exterior, asimilar modelos foráneos, necesita lo no-español, de donde nacen el *tipo étnico*, el *sentimiento expresivo*, *realismo sincero*, *acento patrio* y otras formas huecas del *carácter*: apriorismo del nacionalismo que argumenta su ser débil y tautológicamente.

⁸⁸ Marlene Chambers, “Fernando Gallego and the Altarpiece of Juan de Mella: a Problem in Art Historical Methodology” (Tesina. Denver University, 1976).

⁸⁹ Heinrich Wölfflin, *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte* (Barcelona: Austral, 2019), 432.

Tras la comentada declaración de Salamanca como Ciudad Europea, la exposición *Fernando Gallego (c. 1440-1507)* dio lugar a los últimos catálogos⁹⁰. En la muestra, con sede en España y Portugal, se trató de ofrecer un “elemento de continuidad de las políticas de intercambio cultural” proyectando programas europeístas en las pinturas, como hemos comentado. Las investigaciones, que recogían lo historiado para avanzar en el conocimiento de las obras, fueron presentadas bajo reclamo de la “importancia objetiva” del pintor-espejo, “hispano-flamenco más representativo del occidente peninsular, uno de los que mejor supo plasmar los ideales artísticos del periodo que le tocó vivir”⁹¹. ¿En qué medida los supuestos ideales de Gallego son fruto de una elaboración retrospectiva, que depende de la postura que adopten los historiadores para con lo que consideran *su* propio tiempo? “Mostrar al sujeto su objetividad, no expulsar sus acciones del conocimiento”⁹². En definitiva, se ha perdido mucho objetivando la españolidad, pues las personas se agrupan en colectivos donde tienen diferentes identidades mientras el nacionalismo se apodera de una para definir la nación e imponerles sus fronteras⁹³. Para la Historia del Arte significa cegar horizontes y tradiciones representadas, a cambio de una memoria institucional.

12. Conflictos de interés

Ninguno.

13. Apoyos

Trabajo realizado a partir de la tesis Imagen, discurso y memoria de la práctica gótica (Zamora hacia 1500) (USAL, 2021) parte del proyecto HAR2017-85392-P financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/ y la beca FPU17/03735, redactado para esta revista en el CITCEM-Universidade do Porto, beca Margarita Salas del Ministerio de Universidades del Gobierno de España.

14. Bibliografía

- Adorno, Theodor. *Crítica de la cultura y de la sociedad II*. Madrid: Akal, 2009.
- Agapito y Revilla, Juan. *La pintura en Valladolid. Programa para un estudio histórico-artístico I*. Valladolid: Imp. Castellana, 1925-1943.
- Alcoy, Rosa. “Creadores de estilo en el arte medieval”. *Materia* 1 (2001): 73-108.
- Andreu, Manuel. “El nacimiento de la nación española: notas para un breve estudio histórico”. *Anuario de la Facultad de Derecho* 36 (2020): 423-444.
- Angulo Íñiguez, Diego. “Gallego y Schongauer”. *AEEA* 6 (1930): 74-75.

⁹⁰ Pilar Silva, *Fernando Gallego* (Salamanca: Caja Duero, 2004), e *infra*.

⁹¹ Manuel Bairrão, “Presentación”, en *Fernando Gallego (c. 1440-1507)*, compilado por José R. Nieto, coordinado por Carmen Ballesteros (Caja Duero, 2004), 11-13.

⁹² Theodor Adorno, “Sobre sujeto y objeto”, en *Crítica de la cultura y de la sociedad II* (Madrid: Akal, 2009), 559-674.

⁹³ Köhler, “El nacionalismo”, 171-186.

- Anónimo. “Bellas Artes. Progreso y decadencia de la pintura española”. *El museo de las familias* 5 (1840): 182.
- Anónimo. *Blackwood's Edingburgh. Magazine* 3 (1834): 607-617.
- Ballesteros, Carmen (coord.), José R. Nieto (comp.). *Fernando Gallego (c. 1440-1507)*. Salamanca: Caja Duero, 2004.
- Bassegoda, Bonaventura. “Antonio Palomino y la memoria histórica de los artistas en España”. En *Arte Barroco e Ideal Clásico. Aspectos del arte cortesano de la segunda mitad del siglo XVII*, dirigido por Fernando Checa, 89-113. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2003.
- Benavides Checa, José. “Nota que facilita D. José Benavides, chantre de la catedral de Plasencia”. *BSEE* 13, 144 (1905): 40-43.
- Benavides Checa, José. “Trujillo”. *Revista de Extremadura* 2 (1900): 32.
- Berger, John. *Modos de ver*. Barcelona: GG, 2016.
- Bertaux, Émile. “La peinture et la sculpture espagnoles au XIV et au XV siècle jusqu’au temps des Rois Catholiques”. En *Histoire de l’art depuis les premiers temps chrétiens jusqu’à nos jours... Tome III, seconde partie: Le Réalisme – Les débuts de la Renaissance*, dirigido por Andre Michel, 791-795. París: Armand Colin, 1908.
- Beruete y Moret, Aureliano de. “La Peinture en Espagne et en Portugal”. *L’Art et les artistes* 15 (1912): 241-256.
- Bialostocki, Jan. *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*. Barcelona: Barral, 1973.
- Bosarte, Isidoro de. *Viaje artístico a varios pueblos de España I*. Madrid: Imp. Real, 1804.
- Calvo Serraller, Francisco. “Maestros y Genios”. En *Ciclo de conferencias Administración de la Belleza: arte, artista y museos en la perspectiva histórica*. Madrid: Juan March, 2006.
- Calvo Serraller, Francisco. *La invención del Arte Español. De El Greco a Picasso*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2013.
- Ceán Bermúdez, J. Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España II*. Madrid: Viuda de Ibarra, 1800.
- Cendón, Marta. “El estudio del arte medieval español en los albores de un nuevo milenio”. *Cuadernos del CEMYR* 19 (2011): 87-114.
- Chambers, Marlene. “Fernando Gallego and the Altarpiece of Juan de Mella: a Problem in Art Historical Methodology”. Tesina, Denver University, 1976.
- Cornudella, Rafael. “Para una revisión de la obra pictórica de Francisco Preciado de la Vega”. *Locvus amoens* 3 (1997): 97-122.
- Cruz Valdovinos, José M. “Sobre el maestro de Ávila (pinturas inéditas de Juan Rodríguez fechadas en 1479)”. *Anales de Historia del Arte* 4 (1994): 559-564.
- Cruzada Villamil, Gregorio. *Catálogo provisional, historial y razonado del Museo Nacional de Pinturas*. Madrid: Manuel Galiano, 1865.
- Cruzada Villamil, Gregorio. “Páginas de la Historia de la Pintura en España”. *El Arte en España* 4 (1866): 70-74.
- De Diego, Estrella. “Museos en tiempos de diversidad”. En *Universitas. Las artes ante el tiempo*, presentado por M. Teresa Paliza, Antonio Casaseca y Ana Castro, 1827-1838. Salamanca: CEHA-USAL, 2021.
- Fabre, Abel. *Manuel d’art chrétien: histoire générale de l’art chrétien depuis les origines jusqu’à nos jours*. París: Bloud et Gay, 1928.
- Falcón, Modesto. *Guía de Salamanca*. Salamanca: Telesforo Oliva, 1868.

- Fernández Bravo, Álvaro (comp.). *La invención de la nación. Lecturas de la identidad, de Herder a Homi Bhabha*. Buenos Aires: Manantial, 2000.
- Foucault, Michel. ¿Qué es un autor? Buenos Aires: Ediciones Literales, El Cuenco de Plata, 2010.
- Fox, Edward I. “La invención de España: literatura y nacionalismo”. En *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Del Romanticismo a la Guerra Civil IV*, coordinado por Derek Flitter, 1-16 (1995). Birmingham: University of Birmingham, 1998.
- Fuchs, Liliana C. “La propiedad intelectual como propiedad especial a lo largo de la historia”. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2017.
- García Calvo, Agustín. “Que no hay España”. En *Que no, que no* (Zamora: Lucina, 1998, 353-355).
- García-Montón González, Patricia. “Los escombros de Clío. Franquismo e Historia del Arte”. *Revista de historia Jerónimo Zurita* 96 (2020): 151-178.
- García Sebastián, José L. *Fernando Gallego y su taller en Salamanca*. Salamanca: Caja de Ahorros, 1979.
- Garnacho, Tomás M. *Breve noticia de algunas antigüedades de la ciudad y provincia de Zamora*. Zamora: José Gutiérrez, 1878.
- Gaya Nuño, Juan A. *Fernando Gallego*. Madrid: CSIC, 1958.
- Gil Sanz, D. A. “Fernando Gallegos”. *Semanario Pintoresco* (1849): 57-58.
- Gil Tovar, Francisco. “¿Nacionalismo en el arte?”. *Universitas Humanística* 3 (1972): 37-41.
- Gómez-Moreno, Manuel. “La capilla de la Universidad de Salamanca”. *BSCE* 4, 134 (1914): 321-329.
- Gómez-Moreno, Manuel y F. Javier Sánchez Cantón. “Sobre Fernando Gallego”. *AEAA* 3, 9 (1927): 349-357.
- González, Pedro. *Compendio Histórico y Descriptivo de Valladolid*. Valladolid: Julián Pastor, 1843.
- Guarienti, Pietro. *Abecedario pittorico*. Venecia: Giambatista Pasquali, 1753.
- Guerlin, Henri. *Les villes d'art célèbres. Ségovie, Avila et Salamanca*. París: H. Laurens, 1914.
- Head, Edmund W. *A hand-book of the history of the Spanish and French schools of painting*. Londres: John Murray, 1848.
- Heinich, Nathalie. “La solution biographique”. *L'Année Sociologique*, 39 (1989): 493-98.
- Jovellanos, Gaspar M. de (aut.) Javier Portús (pról.). *Elogio de las Bellas Artes*. Madrid: Casimiro, 2014.
- Köhler, Holm-Detlev. “El nacionalismo: un pasado ambiguo y un futuro sangriento”. *REP* 98 (1997): 171-186.
- Kris, Ernst, Otto Kurz (aut.) Ernst Gombrich (pról.). *La leyenda del artista*. Yale: Yale University Press, 1979.
- Lafuente Ferrari, Enrique. “Miscelánea de primitivos castellanos”. *AEAA* 11, 32 (1935): 179-194.
- Lahoz, Lucía. “Imagen visual de la Universidad de Salamanca”. En *Historia de la Universidad de Salamanca. Vestigios y Entramados*, coordinado por Luis E. Rodríguez-San Pedro, 287-328. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2009.
- Lahoz, Lucía. “Marginados y proscritos en la escultura gótica. Textos y contextos”. En *Relegados al margen. Marginalidad y espacios marginales en la cultura medieval*, coordinado por Inés Monteiro, Ana B. Muñoz, Fernando Villaseñor, 213-226. Madrid: CSIC, 2009.

- Lahoz, Lucía. “Postil·les a un debat historiogràfic. La capella de San Jerónimo del Estudio de Salamanca”. *Materia* 18-19 (2021): 85-116.
- Lahoz, Lucía. *La imagen y su contexto cultural*. Madrid: Síntesis, 2022.
- Lahoz, Lucía. *Visión y revisión historiográfica de la obra de Don Angel Apraiz*. Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca, 2014.
- Láinez Alcalá, Rafael. *Pedro Berruguete, pintor de Castilla. Ensayo crítico biográfico* (1934). Madrid: Espasa-Calpe, 1943.
- Lefort, Paul. *La peinture espagnole*. París: Ancienne Maison Quantin, 1893.
- Liebmann Mayer, August. *Historia de la pintura española* (1913-1922). Madrid: Espasa-Calpe, 1947.
- López Torrijos, Rosa. “Estilo. Concepto histórico y uso actual”. En *Tradición, Estilo o Escuela en la pintura iberoamericana siglos XVI-XVIII*, editado por María Concepción García Saiz, Juana Gutiérrez Haces, 199-206. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.
- Lorenzo Arribas, Josemi. “Juan Antonio Gaya Nuño, maestro sin discípulos, autor del primer manual de *Historia del Arte español* (1946)”. En *El franquismo y la apropiación del pasado: el uso de la historia, de la arqueología y de la historia del arte para la legitimación de la dictadura*, coordinado por Francisco J. Moreno, 307-335. Madrid: Pablo Iglesias, 2017.
- Madrazo, Pedro de. *Catálogo del Museo del Prado de Madrid*. Madrid: Rivadeneyra, 1872.
- Martí y Monsó, José. *Catálogo provisional del Museo de Pintura y Escultura de Valladolid*. Valladolid: H. de Rodríguez, 1874.
- Martí y Monsó, José. “Retratos de Isabel la Católica”. *BSCE* 2 (1903-1904): 496-506.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino. *Historia de las ideas estéticas en España XVIII*. Madrid: CSIC, 1940.
- Moralejo, Serafín. “Artes figurativas y artes literarias en la España Medieval: Románico, Romance y Roman”. *BAEPE* 17 (1985): 61-70.
- Moralejo, Serafín. *Formas elocuentes. Reflexiones sobre la teoría de la representación*. Madrid: Akal, 2004.
- Navarrete, Benito. “Realisme i naturalisme”. En *Creure a través dels ulls*, dirigido por Pablo González Tornell, 13-51. Gijón: Trea, 2021.
- Nieto Soria, José M. “Conceptos de España en tiempos de los Reyes Católicos”. *Norba: historia* 19 (2006): 105-123.
- Nieto Soria, José M. “El reino: la monarquía bajomedieval como articulación ideológico-jurídica de un espacio político”. En *Los espacios de poder en la España medieval*, coordinado por José I. de la Iglesia y José L. Martín, 341-370. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2002.
- Nieto, José R. (com.), Carmen Ballesteros (coord.). *Fernando Gallego (c. 1440-1507)*. Salamanca: Caja Duero, 2004.
- Palomino, Antonio A. *El museo pictórico y escala óptica III: El Parnaso español*. Madrid: Lucas de Bedmar, 1724.
- Panofsky, Erwin (aut.), Enrique Lafuente Ferrari (pról.). *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza, 1972.
- Panofsky, Erwin (aut.), Yarla Luaces (pról.). *La arquitectura gótica y la escolástica*. Madrid: Siruela, 2007.
- Panofsky, Erwin. *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza, 1998.
- Passavant, Johann D. *El arte cristiano en España*. Sevilla: José Fernández, 1877.
- Pérez Vejo, Tomás. “Géneros, mercado, artistas y críticos en la pintura española del siglo XIX”. *ETF. V* 24 (2012): 25-48.

- Pérez Vejo, Tomás. “La construcción de las naciones como problema historiográfico: el caso del mundo hispánico”. *H. mex.* 53, 2 (2003): 275-311.
- Pérez Vejo, Tomás. “Pintura de historia e identidad nacional en España”. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1996.
- Perromat, Kevin. “El plagio en las literaturas hispánicas: Historia, Teoría y Práctica”. Tesis doctoral, Université Paris-Sorbonne, 2010.
- Pina Polo, Francisco. “El estudio de la Historia Antigua en España bajo el Franquismo”. *AHAMM* 41 (2009): 21-32.
- Ponz, Antonio. *Viage de España en que se da noticia de las cosas mas apreciables y dignas de saberse*. Madrid: Joachim Ibarra, 1783.
- Portús, Javier. “Periferia y periferias: escuela española y escuelas locales en el Museo del Prado (XIX)”. *Libros de la Corte* 5 (2017): 88-95.
- Portús, Javier. *El concepto de pintura Española. Historia de un problema*. Madrid: Verbum, 2011.
- Post, Chandler R. *A history of spanish painting, IV The Hispano-Flemish style in northwestern Spain* (1933). Nueva York: Kraus, 1970.
- Preciado de la Vega, Francisco. “Carta (L) A Gianbatifta Pongfredi”. En *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' piu celebri personaggi dei secoli XV, XVI, e XVII*, compilado por Giovanni Gaetano Bottari, 308-325. Roma: Stamperia di Pallade, 1768.
- Quadrado, José M. *España, sus monumentos y artes, su naturaleza y su historia: Salamanca, Ávila y Segovia*. Barcelona: Daniel Cortezo, 1884.
- Quadrado, José M. *España, sus monumentos y artes, su naturaleza y su historia: Valladolid, Palencia y Zamora*. Barcelona: Daniel Cortezo, 1885.
- Quilliet, Frédéric. *Dictionnaire des peintres espagnols*. París: Chez L’Auteur, 1816.
- Ramírez, Juan A. “Los poderes de la imagen: para una iconología social (esbozo de una autobiografía intelectual)”. *Boletín de Arte* 29 (2008): 509-537.
- Reyero, Carlos. “El reconocimiento de la nación en la historia. El uso espacio-temporal de pinturas y monumentos en España”. *ARBOR* 185, 740 (2009): 1197-1210.
- Robinson, J. Charles. “The Maître of Flemalle and the painters of the School of Salamanca”. *Burlington Magazine* 7 (1905): 358-393.
- Roswag, Alphonse. *Nouveau guide du touriste en Espagne et en Portugal*. Madrid: Laurent, 1879.
- Ruiz Souza, Juan C. “Castilla y la libertad de las artes en el siglo XV. La aceptación de la herencia de Al-Andalus: de la realidad material a los fundamentos teóricos”. *Anales de Historia del Arte* 22 (2012): 123-161.
- Sabucedo, José M. y Concepción Fernández. “Nacionalismos e ideología. Un análisis psicosocial”. *Psicología Política* 17 (1998): 7-19.
- Sánchez Ameijeiras, Rocío. *Los rostros de las palabras. Imágenes y teoría literaria en el Occidente medieval*. Madrid: Akal, 2014.
- Sánchez Cantón, F. Javier. “Tablas de Fernando Gallego en Zamora y Salamanca”. *AEAA* 5, 15 (1929): 279-284.
- Sánchez Cantón, F. Javier. *Fuentes literarias para la historia del arte español V*. Madrid: Imprenta Clásica Española, 1941.
- Sánchez, Antonio “Tradición retórica en las vidas de Antonio Palomino: esquemas biográficos y extravagancia del artista en El Parnaso español pintoresco laureado”. *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo* 26 (2020): 317-331.
- Sánchez, Silverio. “La estética en Jovellanos y Hume. A propósito del tomo XII de las obras completas de Jovellanos”. *Cuadernos de Investigación* 3 (2009): 271-284.

- Sanmartín Bastida, Rebeca. “La Edad Media y su presencia en la literatura, el arte y el pensamiento españoles entre 1860 y 1890”. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2005.
- Sentenach, Narciso. “Las tablas antiguas del Museo del Prado”. *BSEE* 8, 84 (1900): 99-108.
- Silva, Pilar. “Un nuevo tríptico de Fernando Gallego”. *Ars magazine* 47 (2020): 66-75.
- Silva, Pilar. *Fernando Gallego*. Salamanca: Caja Duero, 2004.
- Soriano, Nieves. “El viaje y lo monstruoso en el Siglo XVIII Por una ética-estética del Grand Tour”. *Nómadas* 32 (2011): 255-288.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw. *Historia de seis ideas* (1976). Madrid: Tecnos, 2001.
- Tormo, Elías. “La Pintura aragonesa cuatrocentista y la Retrospectiva de la Exposición de Zaragoza en general”. *BSEE* 17, 3 (1909): 234-243.
- Tormo, Elías. “Nuevos estudios sobre la Pintura española del Renacimiento II”. *BSCE* 23 (1904): 477-492.
- Tormo, Elías. *Catálogo de las tablas de Primitivos españoles en la colección de Doña Trinidad Scholtz-Hermensdorff, Viuda de Iturbe*. Madrid: José Blass y Cia, 1911.
- Vergara, Alejandro (com. exp.), *Velázquez, Rembrandt, Vermeer. Miradas afines*. Madrid: Museo del Prado, 2019.
- Vicente Bajo, Juan A. *Religión y arte. Guía descriptiva de los principales monumentos arquitectónicos de Salamanca*. Salamanca: Imprenta de Calatrava, 1901.
- Viñaza, Conde de la (Cipriano Muñoz y Manzano) *Adiciones al diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España de D. Juan Agustín Cean Bermúdez, II*. Madrid: Tip. de los Huérfanos, 1889.
- Vives-Ferrándiz, Luis (ed.). *Síntomas culturales. El legado de Erwin Panofsky*. Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil, 2018.
- Wölfflin, Heinrich. *Conceptos fundamentales de la historia del arte* (1945). Barcelona: Austral, 2019.