

UNA ADORACIÓN DE LOS REYES MAGOS DE MIGUEL DEL PRADO (S. XVI)

Ximo Company e Isidro Puig*

Al catálogo de obras que se atribuyen al pintor Miguel del Prado (activo en Valencia aproximadamente entre 1515 - 1537) podemos añadir una nueva obra de la Colección Quílez Llisterri (Alcañiz). Se trata de una *Adoración de los Reyes Magos* (58 x 45 cm, h. 1525-1530), tema del que se le atribuyen al mismo autor otras dos obras de composición muy similar (fig. 1)¹. En el caso que nos ocupa, la Epifanía acontece en un austero escenario arquitectónico apenas sugerido por la esquina de un podio sobre el que se sitúan todos los personajes con excepción del primer rey mago, Melchor, cuya ubicación más baja facilita compositivamente su despliegue a los pies del Niño. Los elementos verticales del escenario contribuyen a definir dos mitades en la composición: en la mitad izquierda y contra un lejano paisaje de fondo, se agrupan las tres figuras de dos de los reyes y su paje, mientras en la mitad derecha bajo el resguardo arquitectónico, se sitúan las tres figuras de la Sagrada Familia. En el eje de este balanceado equilibrio de figuras, Melchor, como hemos dicho antes, ocupa un nivel más bajo, actuando como enlace de ambos grupos a través del contacto físico del beso. Casi en el centro geométrico de la tabla queda ubicada la pequeña mano derecha del Niño en ademán de bendecir, sostenido por la Virgen en su regazo. Tras ella, la figura del meditativo San José acaba de componer esa diagonal que desde la esquina inferior izquierda a la superior derecha invita a una lectura ascendente reforzada por los propios escalones del escenario. En contraste con esta composición ascendente vinculada a las figuras sagradas, lo mundano parece reforzado por la distribución horizontal de reyes y paje así como por las edificaciones de signo clásico que en el azulado paisaje tras ellos sugieren la remota vida ciudadana de la que proceden los personajes visitantes.

Al mismo autor se le atribuyen otras dos Epifanías de composición muy similar. Una se localiza en la iglesia de Santo Tomás y San Felipe Neri de Valencia (fig. 2) y la segunda en la Colección Montesinos de la misma ciudad (fig. 3). En las tres tablas, tanto la Virgen con el Niño como el rey que arrodillado besa sus pies, son prácticamente idénticos. Parece evidente, sin embargo, que es la tabla de la parroquia de Santo Tomás la que más se asemeja a la que nos ocupa en este estudio, sobre todo por las formas del conjunto de los personajes y su disposición espacial. Los dos magos que aparecen en el extremo izquierdo de la tabla prácticamente se repiten en la obra de la iglesia valentina. Especialmente el que señala con su mano derecha a la Virgen y el Niño son una copia exacta en ambos casos, así como en la tabla de la colección Montesinos, aunque en esta última, de menos calidad, el rey se ha desplazado delante de la Virgen, quedando situado en el extremo derecho de la composición. Como ya señaló el profesor Ch. R. Post, este personaje está inspirado en el que encontramos

en la parte superior de la tabla de la *Presentación de la Virgen en el Templo* del retablo mayor de la catedral de Valencia, obra de Fernando Yáñez. Igualmente, añadimos que el mismo personaje vuelve a aparecer en un grupo de individuos de la *Piedad* de la capilla de los Caballeros de la catedral de Cuenca, e invertido y en primer plano en la tabla de la *Epifanía* de la misma catedral conquense.



Fig. 1: Miguel del Prado, *Adoración de los Reyes Magos*, c. 1525-1530, Colección Quílez Llisterri.

Aunque de menor calidad, como se ha dicho, la *Epifanía* de la colección Montesinos parece más inspirada en la composición de la escena homónima del retablo de la catedral de Valencia. Obsérvese la ubicación de uno de los magos, el situado en un primer plano a la derecha de la tabla, así como en el rostro del paje que asoma detrás de él, personajes que también aparecen en la colección valenciana y que curiosamente recuerdan a aquellos que encontramos también representados en la tabla de la *Epifanía* del Monasterio de Santa Clara de Gandía (Valencia, 1507-1513), obra de Paolo da San Leocadio. En los dos primeros casos la Virgen y el Niño están situados delante de un túmulo de piedras o masa rocosa, mientras San José se asoma a ver al recién nacido. En la obra de la Catedral en el extremo superior izquierdo, el pintor nos muestra una ladera con unos jinetes a caballo y una fortificación, escena caballerescas que, aunque más sencilla, se incorpora en la composición de la colección Montesinos, en el extremo superior derecho. Si observamos otras obras atribuidas a Miguel del Prado, como el *Retablo de San Vicente Ferrer* del Museo de Bellas Artes de Valencia, la correspondencia plástica entre el rostro de la Virgen de la tabla de Alcañiz es plenamente identificable con los del San Miguel Arcángel del guardapolvos y la María Magdalena del Calvario del citado retablo.



Fig. 2: Miguel del Prado, *Epifanía*, c. 1525-1530, iglesia de Santo Tomás y San Felipe Neri, Valencia.



Fig. 3: Miguel del Prado, *Epifanía*, c. 1525-1530, Colección Montesinos, Valencia.

Hemos de destacar el buen estilo y calidad de la obra que centra nuestro estudio, superior al de las otras dos Epifanías citadas. Una tabla de contrastado colorido y elegante plasticidad. Creemos que todas son de un mismo pintor, que como ya hemos advertido, actualmente identificamos con Miguel del Prado. Las obras que se le atribuyen han sido historiográficamente adscritas en algún momento a otros artistas: Fernando Yáñez de la Almedina, Fernando Llanos, Felipe Pablo da San Leocadio o Miguel Esteve; de hecho hay algunos

investigadores a nivel de hipótesis que han situado a Miguel del Prado y Miguel Esteve en la órbita artística de los Hernandos, como seguidores directos. Incluso se ha planteado que alguno de los dos pintores, o bien los dos, hubieran podido colaborar con Paolo da San Leocadio y su hijo Felipe en el retablo de San Jaime de Villarreal (Valencia, doc. 1513-1519)². Así pues, hemos de subrayar que la deuda pictórica de Miguel del Prado con los Hernandos es evidente. De Yáñez adopta, quizá, la creación compositiva, cierta ubicación de personajes, la forma de plantear y secuenciar los escenarios arquitectónicos de claro carácter clásico, la ordenación y equilibrio entre elementos verticales y horizontales, los contrastes lumínicos y juegos de sombras. De Llanos posiblemente asume la concepción espacial y compositiva de sus personajes que padecen un cierto abigarramiento, y que a menudo no acaban de crear un espacio convincente; las posturas inestables y peculiares; unos rostros masculinos de facciones rudas y rasgos muy marcados, mientras que los femeninos disfrutaban de una mayor candidez y finura; el tratamiento de las telas, con pliegues marcados y voluminosos, aparece siempre dotado de vivaz policromía. A todo ello deberíamos sumar esa herencia hispano-flamenca cuatrocentista, ambiente en el que se debió formar, y la mimética asimilación de fórmulas italianizantes importadas a Valencia a través de Paolo da San Leocadio y después por los Hernandos.

Desconocemos a ciencia cierta la procedencia original de la tabla, aunque es muy probable que fuera ejecutada para alguna iglesia o centro monástico valenciano, en este caso no descartamos la posibilidad que con la desamortización eclesiástica de 1835-1838 la tabla fuera a parar a manos particulares. En el dorso de la tabla se conserva una pequeña tablilla donde a duras penas puede leerse: “De D. J. del Val / A entregar al G[?] Sánchez Al[?] en la / Fonda de París, en Valencia” (lectura realizada con lámpara de wood). Por el tipo de letra se podría decir que se trata de un texto de finales del siglo XVIII o principios del XIX (fig. 4). El mencionado propietario de la tabla parece que se trata del señor J[osé] del Val. El único individuo que hemos documentado con este nombre en el siglo XVIII era tesorero del Hospital del Rey en Burgos y en su inventario *post-mortem* únicamente aparecen una “lámina en tabla con la efixie de nra. Sra. De la Concepción” y otra “en tabla de nra. Señora del Pópulo”, además de un “quadro valenciano con la efixie de nra. Sra. de la Asunción de Lerma”³. Pero no podemos descifrar con seguridad el receptor de la pintura, aunque sí el lugar de entrega, la Fonda de París que existía en Valencia al menos durante el siglo XIX. También en el dorso se encuentra otra etiqueta de la Empresa Nacional Elcano de la Marina Mercante S.A. creada en 1943, quien parece haber sido su último propietario antes de que fuera adquirida por don Ángel Quílez en 2007. La tabla presentaba entonces un delicado estado de conservación y fue cuidadosamente restaurada ese mismo año por don José de la Fuente Martínez (fig. 5). La intervención se centró principalmente en la consolidación del soporte para reforzar la unión de los paneles que habían sufrido mucho debido a una restauración antigua. La superficie pictórica, en cambio, se encontraba en relativo buen estado, apareciendo como más destacables las pérdidas en las uniones de los paneles y en los rostros de la Virgen y del rey mago que permanece arrodillado. El reciente análisis de la obra con rayos infrarrojos nos ha permitido observar el cambio de posición del rostro del paje situado en el centro

de la tabla que se asoma por detrás de unos de los reyes (fig. 6). Es un personaje que localizamos también en la escena de la *Epifanía* del retablo mayor de la catedral de Valencia, asomándose por detrás de la masa rocosa del centro de la composición, aunque esta vez mirando en dirección opuesta (fig. 7).

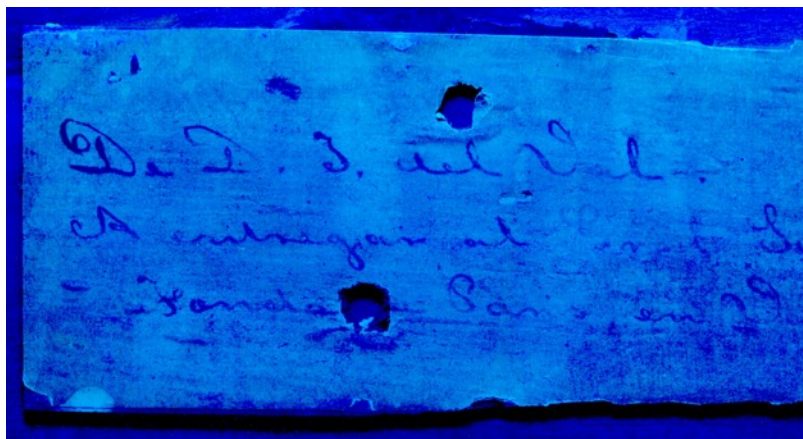


Fig. 4: . Miguel del Prado, *Adoración de los Reyes Magos*, c. 1525-1530, Colección Quílez Llisterri. Detalle de la tablilla que se conserva en el dorso de la obra, tomada con luz ultravioleta, donde se observan unas anotaciones.



Fig. 5: Miguel del Prado, *Adoración de los Reyes Magos*, c. 1525-1530, Colección Quílez Llisterri. Imagen captada con luz ultravioleta que nos permite observar los diferentes repintes realizados en la última restauración de la tabla realizada en el 2007.



Fig. 6: Miguel del Prado, *Adoración de los Reyes Magos*, c. 1525-1530, Colección Quílez Llisterri, fotografía digital infrarroja.



Fig. 7: Miguel del Prado, *Adoración de los Reyes Magos*, c. 1525-1530, Colección Quílez Llisterri. Detalle de la cabeza del paje situado en la parte superior central de la escena.



Fig. 8: Miguel del Prado, *Adoración de los Reyes Magos*, c. 1525-1530, Colección Quílez Llisterri, fotografía digital infrarroja. Detalle de la cabeza del paje situado en la parte superior central de la escena. Se puede apreciar el cambio de posición del rostro, en un principio estaba casi frontal para luego dejarlo definitivamente ladeado hacia su derecha.

Luis Tramoyeres, en 1919⁴,  dio a conocer el contrato firmado el 18 de septiembre de 1518, entre el pintor Miguel Esteve y los jurados de la Casa Consistorial de Valencia, para la ejecución pictórica de la bóveda de la nueva capilla de los Jurados, que había sido construida tan solo un año antes, en 1517, por el maestro Jaime Vicente.

El programa iconográfico estaba perfectamente definido. En las enjutas de los medios puntos de la bóveda Esteve pintaría unos ángeles músicos a imitación de los existentes en la bóveda del presbiterio de la catedral levantina (“segons stan los angels de la capella de la seu, pintats, e que lo instrument de cascu sia diferenciati de altre”), obra de Paolo da San Leocadio y Francesco Pagano (1472-1481). En los pilares de los cuatro ángulos pintaría unos pequeños ángeles con rótulos y atributos de la Pasión. La decoración de los medios puntos de la bóveda estaría presidida por Jesucristo rodeado de querubines y el resto con el apostolado, a semejanza, nuevamente, de la pintura del presbiterio de la catedral. La ejecución de esta pintura debería estar concluida a finales del mes de enero de 1519. Pero por motivos que se desconocen, la obra estaría en esta fecha muy retrasada, ya que el 9 de abril de 1519 Miquel Esteve tuvo que subcontratar al pintor Miguel del Prado para que pintase la mitad de la bóveda (“lo qual es tengut a fer la mitad de dita faena”), correspondiéndole la mitad de los emolumentos que Esteve contrató en su día. En ningún momento, sin embargo, se consigna qué partes debía realizar cada pintor, ni su iconografía.

En 1860 fue derruida la Casa Consistorial y su capilla, así como gran parte de su decoración pictórica, de la cual únicamente se pudieron salvar algunos fragmentos hoy conservados en el Museo de la Ciudad de Valencia.

Estas pinturas de la capilla de los Jurados son la única obra documentada que actualmente se conoce de Miguel Esteve y Miguel del Prado, lo que ha permitido ir atribuyéndoles un grupo de obras. En el caso de Miguel del Prado no es sino hasta los años 80 del siglo XX, cuando Carlos Soler d’Hyver (apreciación oral a X. Company) intuye que algunos fragmentos pictóricos de la desaparecida capilla de los Jurados podrían ser del mismo autor que realizó el *Retablo de San Vicente Ferrer*, hoy en el Museo de Bellas Artes de Valencia donde ingresó por la desamortización del convento dominico de San Onofre, Museros (Valencia). Este conjunto venía atribuyéndose al anónimo maestro del Grifo, por la presencia de este animal mitológico en la heráldica del retablo, desde que Elías Tormo lo acuñara en 1932⁵,  de modo que a partir de ese momento las obras que giraban en torno al citado conjunto abandonaron la anónima paternidad para filiarse con el pintor Miguel del Prado. Las obras que el profesor norteamericano Ch. R. Post vinculó al citado maestro fueron las siguientes: la *Epifanía* y la *Disputa entre los doctores de la Iglesia*, de la parroquia de Santo Tomás y San Felipe Neri de Valencia, otra *Epifanía* de la colección Montesinos de la misma ciudad, una tabla desaparecida con *San Bernardo y San Sebastián* de la iglesia de la Asunción de Torrente (Valencia) y las puertas de un

tríptico de Lucena del Cid (Castellón)⁶. Más tarde se le han ido atribuyendo la tabla de *San Cosme y Damián* de la colección Serra de Alzaga, una *Santa María Magdalena* y *Santa Úrsula* de otra colección particular de Valencia y, en el Museo de Bellas Artes de Valencia, unas tablas con las representaciones de *San Pedro*, *San Pablo*, un *Calvario*, *San Agustín* y *San Nicolás de Tolentino*. Las dos últimas procedentes del convento valenciano de San Agustín, y éstas, junto con el Calvario, dadas a conocer también por Post⁷, aunque atribuidas a Felipe Pablo da San Leocadio. También filiadas a Miguel del Prado faltarían dos obras más con la misma iconografía, la *Dormición de la Virgen*, una localizada en la colección Lassala de Valencia y por Post atribuida a Miguel Esteve⁸ y la segunda desaparecida y pintada el 1515 para la iglesia del Villar del Arzobispo. Y por último, la tabla de *Santiago apóstol* del Museo Lázaro Galdiano de Madrid, relacionada con Miguel del Prado por Vicente Semper⁹, aunque dada a conocer por Post quien la atribuía a “Yáñez, Llanos o un miembro de su círculo”¹⁰.

A pesar de todas las atribuciones enumeradas, no podemos dejar de subrayar que Miguel del Prado es, todavía hoy, un pintor cuyo estilo está pendiente de documentar con verdadera precisión, aunque de momento la historiografía admite su identificación con el llamado Maestro del Grifo. En cualquier caso, la magnífica Adoración de los Reyes Magos que aquí hemos estudiado, certifica unas hechuras adultas en el modo de componer, crear y expresar de Miguel del Prado. Es un buen pintor del panorama valenciano del primer tercio del siglo XVI.

La última noticia de Miguel del Prado es del 1537, cuando aparece citado junto con su mujer Úrsula Gomis y su hija Ángela.

APÉNDICE

INFORME DE RESTAURACIÓN DEL SOPORTE

José de la Fuente Martínez

Restaurador de soportes

Descripción del soporte

La obra está formada por dos paneles de madera de pino unidos a canto (fig. 9). Este tipo de madera es muy común en este pintor -que al igual que Yáñez - lo utiliza casi en exclusiva.



Fig. 9: Miguel del Prado, *Adoración de los Reyes Magos*, c. 1525-1530, Colección Quílez Llisterri. Estado de la tabla antes de proceder a su restauración.

En alguna restauración antigua le encolaron unos lazos dobles (toledanas) que ocupan la extensión del ancho del cuadro y cuyo objetivo era reforzar la unión entre paneles, además de unas varillas perimétricas, dos de ellas a contraveta. Esta intervención acrecentó los problemas del soporte creando nuevas grietas y aumentando las ya existentes. La madera es un material higroscópico que se mueve con los cambios de humedad del medio, las células que forman la madera se saturan con la humedad y pierden volumen con la falta de agua.

Estos movimientos son naturales en todos los cuadros pintados sobre madera, por esto es muy importante que cualquier intervención sobre el soporte tenga en cuenta este fenómeno (fig. 10).



Fig. 10: Miguel del Prado, *Adoración de los Reyes Magos*, c. 1525-1530, Colección Quílez Llisterri. Vista del reverso de la tabla donde se aprecian los lazos dobles (o toledanas) incorporados en una antigua restauración, así como la tablilla donde aparecen unas anotaciones.

Además al embutirlas destrozaron el soporte original provocando una manipulación innecesaria y tratando éste, como algo diferente al cuadro sin entender que el soporte es algo intrínseco a la obra y que cualquier mala manipulación sobre el mismo altera la visión general del cuadro.

Tratamiento realizado

Estaba claro cual era el problema, por tanto la solución pasaba por la eliminación de las maderas a contrafibra. En primer lugar quité los añadidos superior e inferior dejando los dos de los extremos que no afectan a la estructura del cuadro y que servirían para encajar el marco sobre ellos sin tener que tapar pintura original.

Los dos lazos se eliminaron reduciendo su espesor con ayuda de gubias hasta llegar al adhesivo, también se eliminaron las espigas que unían esta pieza con el soporte original.

Al quitar estos lazos se pudo ver que la grieta que tenía el cuadro lo dividía totalmente y por tanto fue muy fácil separar las dos partes del cuadro. En este momento vi como esta grieta había sido encolada al menos otra vez y cómo se había rellenado la falta de materia con estuco y algodón. Esta intervención es desaconsejable ya que ni el estuco ni el algodón tienen la consistencia estructural de la madera y por tanto más que ayudar provocan un efecto de cuña.

Se encoló este soporte con una resina sintética que tarda bastante tiempo en fraguar, por lo que da tiempo para unir y nivelar correctamente ambos lados de la separación. Además este adhesivo tiene la ventaja de que puede rellenar la falta de materia y por tanto la unión siempre es muy buena.

Los huecos de los dos enormes lazos fueron injertados con madera del mismo tipo —en este caso pino de más de trescientos años procedente de bastidores antiguos— en el mismo sentido de la madera original y en pequeñas piezas para ajustar mejor, para reducir la cantidad de adhesivo y para minimizar la fuerza de la madera injertada con la madera original (fig. 11).



Fig. 11: Miguel del Prado, *Adoración de los Reyes Magos*, c. 1525-1530, Colección Quílez Llisterri. Injertos de madera preparados para incorporarse a los grandes lazos marcados en el soporte de la tabla.

Las grietas fueron rellenadas con el mismo pino en piezas encajadas en forma de “V”. Esta técnica de origen italiano se viene utilizando desde 1760 y si se ejecuta bien es permanente en el tiempo. Se realiza en pequeñas piezas para encajarlas mejor y reducir la cantidad de adhesivo.

Una vez encolados todos estos elementos se rebajan hasta el nivel del soporte original sin tocar éste. La diferencia de tonalidad se debe a que la madera todavía no se ha oxidado como la del soporte original, con el paso del tiempo las dos maderas tendrán el mismo color.

Madrid, 20 de octubre de 2007

* Doctor Ximo Company. Catedrático de Historia del Arte. Universitat de Lleida. Director del “Centre d’Art d’Època Moderna”. Doctor Isidre Puig. Universitat de Lleida y coordinador del “Centre d’Art d’Època Moderna”.

¹ Obra estudiada en el Centre d’Art d’Època Moderna (CAEM) de la Universitat de Lleida en 2008; se realizó entonces un informe inédito analítico, técnico y estilístico. Posteriormente dicho informe fue adaptado y publicado: COMPANYY, Ximo “Adoración de los Reyes Magos”, *La Colección Quílez y la pintura del Renacimiento* (cat. exposición), Alcañiz, 2009, pp. 33-42. Se trata del catálogo de la exposición celebrada en la sala de exposiciones del Ayuntamiento de Alcañiz, del 3 de abril al 3 de mayo de 2009.

² COMPANYY, Ximo, *La Pintura del Renaixement*, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, Institució Valenciana d’Estudis i Investigació, 1987, p. 50 y del mismo autor, *Paolo da San Leocadio i els inicis de la pintura del Renaixement a Espanya*, Gandia, CEIC Alfons el Vell, 2006 (ed. bilingüe), pp. 344-345.

³ Archivo Histórico Provincial de Burgos, Protocolo del notario Gaspar Tomé González, legajo 8308, 4 de nov. de 1752, fol 125v.

⁴ TRAMOYERES, Luis, “La capilla de los Jurados de Valencia”, *Archivo de Arte Valenciano*, 1919, pp. 73-100.

⁵ TORMO, Elías, *Los Museos. Guías – Catálogo: Valencia*, Madrid, 1932, vol. 1, p. 19.

⁶ POST, Chandler Rathfon, *The Valencian School in the Early Renaissance (A History of Spanish Painting, t. XI)*, Cambridge (Mss), 1953 (nueva ed. New York, 1970), figs. 118-122.

⁷ POST, Chandler Rathfon, *The Valencian...*, 1953, figs. 111-112.

⁸ POST, Chandler Rathfon, *The Valencian...*, 1953, fig. 134.

⁹ SAMPER, Vicente, “Un Santiago Apóstol del ‘Maestro del Grifo’ en el Museo Lázaro Galdiano”, *Goya. Revista de Arte*, núms. 265-266 (julio – octubre 1998), 274-276.

¹⁰ POST, Chandler Rathfon, *The Valencian...*, 1953, XI, fig. 105.