

La Dormición de la Virgen y Santa Ana, la Virgen y el Niño

Dos obras tardogóticas alemanas
en el Museo de Bellas Artes de Bilbao



Matthias Weniger

**BILBOKO ARTE
EDERREN MUSEOA
MUSEO DE BELLAS
ARTES DE BILBAO**

Este texto se publica bajo licencia Creative Commons del tipo reconocimiento–no comercial–sin obra derivada (by-nc-nd) 4.0 international. Puede, por tanto, ser distribuido, copiado y reproducido (sin alteraciones en su contenido), siempre con fines docentes o de investigación, y reconociendo su autoría y procedencia. No está permitido su uso comercial. Las condiciones de esta licencia pueden consultarse en: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>



No están permitidos el uso y la reproducción de las imágenes salvo autorización expresa por parte de los propietarios de las fotografías y/o de los derechos de autor de las obras.

© de los textos: Bilboko Arte Ederren Museoa Fundazioa-Fundación Museo de Bellas Artes de Bilbao

Créditos fotográficos

- © Achim Bunz: figs. 4-7
- © Albrecht Miller: fig. 3
- © Bayerisches Nationalmuseum, München: figs. 17, 18, 28 y 29
- © Bayerisches Nationalmuseum, München / courtesy of Matthias Weniger: figs. 9 y 19
- © Bayerisches Nationalmuseum, München / Karl Michael Vettres: fig. 12
- © Bilboko Arte Ederren Museoa Fundazioa-Fundación Museo de Bellas Artes de Bilbao: figs. 1, 2, 10, 11, 13, 14, 15, 23, 24, 26 y 27
- © Diözesanmuseum, Freising / courtesy of Matthias Weniger: fig. 30
- © Erzbischöfliches Ordinariat München, Kunstreferat, München: fig. 25
- © Freiburg, Augustinermuseum: fig. 22
- © Gemäldegalerie SMBPK, Berlin: fig. 21
- © Skulpturensammlung SMBPK, Berlin: fig. 16
- © Württembergisches Landesmuseum, Stuttgart: fig. 8

Texto publicado en:

B'08 : *Buletina* = *Boletín* = *Bulletin*. Bilbao : Bilboko Arte Eder Museoa = Museo de Bellas Artes de Bilbao = Bilbao Fine Arts Museum, n.º 4, 2009, pp. 15-65.

La tipología de los retablos alemanes

En 1996 el Museo de Bellas Artes de Bilbao adquirió en el mercado madrileño un relieve alemán representando *La Dormición de la Virgen* [fig. 1]¹. La pieza formaba parte de un retablo tardogótico alemán, lo mismo que la escultura de *Santa Ana, la Virgen y el Niño* [fig. 2], que entró en la colección en el año 1957². Los retablos alemanes se diferencian en gran medida de los españoles por su construcción, ya que la mayor parte de éstos están formados por estructuras fijas, en las que los relieves o las pinturas alternan con figuras de bulto redondo³. En Alemania, en cambio, eran casi exclusivamente variables, de modo que se podían adaptar a las necesidades del año eclesiástico. Así fue, sobre todo, en los cien años anteriores a la Reforma de Martín Lutero, ya que, a partir de entonces, la producción de grandes retablos decayó prácticamente por completo, incluso en aquellas zonas que permanecieron fieles a la religión católica⁴. Se han conservado algunas estructuras fijas de principios del siglo XV y de épocas anteriores, sobre todo cuando se trata de retablos en piedra⁵. Vuelven a aparecer pocos años antes de la Reforma, con la adopción de fórmulas renacentistas y una vuelta al empleo de la piedra. Sin embargo, incluso en estos momentos tardíos, constituyen solamente ejemplos aislados.

1 Ana Sánchez-Lassa en *Museo de Bellas Artes de Bilbao...* 2006, p. 23 y *Maestros antiguos y modernos...* 2001, p. 24.

2 Ana Sánchez-Lassa en *Museo de Bellas Artes de Bilbao...* 2006, p. 22 y *Maestros antiguos y modernos...* 2001, p. 25.

3 Entre las pocas excepciones, se podría mencionar el retablo de la Catedral de Tortosa, en Cataluña. Weniger 2001.

4 Por ejemplo, en Baviera no se encargó ningún retablo importante hasta que en 1560 Hans Mielich empezó a pintar el nuevo retablo mayor de la iglesia de Santa María de Ingolstadt.

5 Ejemplo de ello es el retablo mayor de la iglesia de San Martín en Landshut, de 1424, que fue completado con puertas en una época muy posterior. Véase Friedrich Kobler en Landshut 2001, pp. 256-271, cats. 17-18; también Kahsnitz 2005, p. 19, figs. 19-20.



© Material protegido

1. Anónimo alemán (¿Baviera oriental?)
La Dormición de la Virgen, c. 1500
Bajorrelieve en madera de tilo. 106,5 x 100 x 4 cm
Museo de Bellas Artes de Bilbao
N.º inv. 96/6



© Material protegido

2. Círculo de Niklaus Weckmann (documentado entre 1481 y 1528)
Santa Ana, la Virgen y el Niño, c. 1510-1520
Madera policromada. 151 x 43 x 30 cm
Museo de Bellas Artes de Bilbao
N.º inv. 69/387

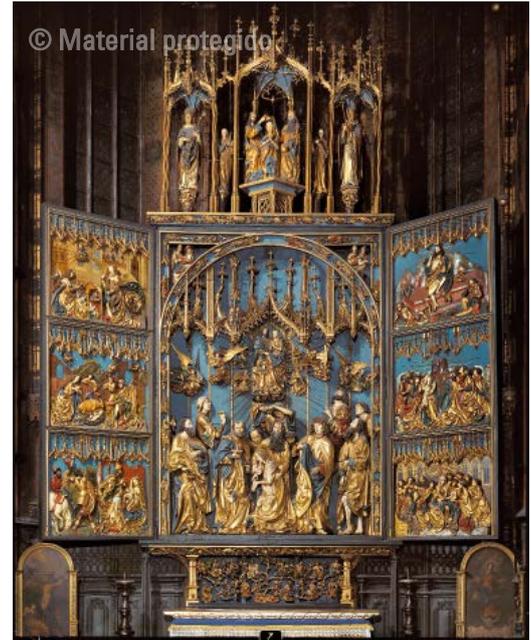
Salvo estas excepciones, los retablos alemanes estaban formados por una tabla –si se trataba de retablos pintados– o por una caja rectangular en el centro. Tenían puertas que permanecían cerradas la mayor parte del tiempo y que se abrían solamente en las festividades más importantes del año litúrgico. Mientras que en los primeros ejemplos conservados de este tipo de retablos, fechados a finales del siglo XIII, se experimentaba aún con varios sistemas constructivos⁶, desde el siglo XIV aquellos retablos se cerraban, generalmente, mediante dos puertas laterales⁷. Si llevaban esculturas, solían colocarse en las cajas tres figuras de santas

6 Hay ejemplos aislados en los que la tapa del retablo se podía bajar en la misma mesa del altar, como el retablo mayor de la iglesia de Santa Isabel de Marburg, de finales del siglo XIII. Véase Köstler 2001, pp. 51-59.

7 Para la historia temprana del retablo con puertas móviles, véase Wolf 2002. Para la historia del retablo con puertas en general, véase Bachmann... [et al.] 2003.



3. Taller de Niklaus Weckmann (documentado en Ulm, Suabia, entre 1481 y 1528)
Santa Ana flanqueada por los santos Sebastián y Roque
 Retablo de Betzisried, capilla de Santa Ana, c. 1515-1529
 Betzisried (cerca de Ottoberuren)



4. Veit Stoss (documentado en 1476-1533)
 Retablo mayor de la iglesia de la Asunción, 1477-1489
 1285 x 1068 cm (abierto)
 Cracovia

o santos, talladas más o menos en bulto redondo [fig. 3]. Como se dirá más adelante, se conocen también retablos con cajas para una sola figura⁸. Finalmente, los retablos de grandes dimensiones podían albergar más de tres figuras en sus cajas⁹. Hay también algunos retablos con una escena narrativa en el centro, pero son menos frecuentes que los que presentan el otro modelo [fig. 4]. Los santos solían representarse normalmente de pie, aunque se han conservado también figuras sedentes, sobre todo cuando se trata de imágenes de la Virgen con el Niño¹⁰. Las puertas de los retablos podían llevar pinturas por ambos lados o bien relieves en el interior [figs. 5 y 6]¹¹ y estar pintadas en el exterior [fig. 7]. Para componer los relieves se eligían figuras de santos en pie o bien escenas historiadas. En los grandes retablos, si se optaba por esta segunda tipología, aparecían colocadas normalmente dos historias superpuestas en áreas más o menos cuadradas, por lo que, cuando el retablo permanecía abierto, se veían cuatro escenas en total [figs. 5 y 6]. El relieve de Bilbao parece proceder de un retablo de este tipo. También se conocen retablos cuyas puertas contenían una única historia, presentando, en este caso, proporciones más esbeltas [fig. 8] y, en ocasiones excepcionales, podían presentar, incluso, hasta tres escenas superpuestas [fig. 4]¹².

8 Se conservan también retablos con dos figuras, de los que se conocen ejemplos en Baviera (Weniger 2008, pp. 35-44), pero también de algunas otras regiones, como la Carintia. Sobre un retablo de Carintia en Berlín (inv. 2770), véase Demus 1991, p. 345, fig. 416; p. 171, fig. 189.

9 Es el caso de la iglesia principal de Ulm dedicada a Santa María (Ulmer Münster), del monasterio de Blaubeuren y de la iglesia parroquial de Ersingen, cuyos retablos contenían cinco figuras. Para el retablo de Ulm (perdido, sólo conocido a través del dibujo preparatorio), véanse los textos de David Gropp y Anja Schneckenburger-Broschek en Ulm 2002, pp. 66-75 y pp. 76-85. En relación al retablo de Blaubeuren, véanse Stuttgart 1993, p. 333, fig. 486; Moraht-Fromm/Schürle 2002; Kahsnitz 2005, pp. 180-207. Para el retablo de Ersingen, véase Stuttgart 1993, p. 331, fig. 483.

10 Para algunos otros ejemplos, en particular representaciones de Santiago y de santos clérigos, véase Weniger 2008.

11 El retablo de Veit Stoss en Cracovia [fig. 4] lleva también, de forma excepcional, relieves en las puertas exteriores, es decir, a ambos lados de las puertas. Kahsnitz 2005, pp. 134-163.

12 Este sistema sólo se conoce en retablos importantes, como el de la *Muerte de la Virgen*, obra de Veit Stoss, en Cracovia (Kahsnitz 2005, pp. 134-163), y el de la iglesia de San Pedro de Múnich, de Erasmus Grasser y Jan Polack (Freising/Múnich 2004). Estos casos son tan poco frecuentes que parece improbable que el relieve de Bilbao provenga de un conjunto similar.



5. Hans Klockner (documentado entre 1474 y 1498)
Retablo de Bozen, terminado en 1500
314 x 353 x 43 cm (coronamiento original perdido)
Iglesia de los Franciscanos, Bozen



6. Veit Stoss (documentado en 1476-1533)
Retablo mayor de Schwabach, 1505-1508
1350 x 631 x 86 cm
Iglesia de San Juan Bautista y San Martín,
Schwabach (cerca de Núremberg)

Los retablos importantes podían estar provistos de un segundo par de puertas, pintadas por dentro y por fuera, y había también retablos enteramente pintados, con una tabla central en lugar de una de las cajas anteriormente descritas. Los ejemplos más antiguos anteceden a los primeros retablos con esculturas. Estos retablos pintados se conocen tanto en Franconia y Baviera como en Colonia y en Westfalia. De los vecinos Países Bajos se podrían mencionar los relevantes ejemplos de los hermanos Van Eyck y de Rogier van der Weyden.

Bajo la caja o la tabla central, los retablos alemanes solían disponer de una predela, que podía albergar tanto reliquias como esculturas o pinturas. Más tarde acogieron también al Santísimo, paralelamente a la evolución del retablo en la Península Ibérica. Se conocen también algunos retablos tempranos que habían servido para albergar al Santísimo¹³, pero por lo general éste solía guardarse en armarios, colocados en numerosas ocasiones en la pared del coro, o en estructuras independientes, como las famosas torres del Sagrario que se han conservado en distintas regiones de Alemania. El hecho de que algunos retablos primitivos sirvieran como contenedores de reliquias o del Santísimo, fue probablemente una de las razones por las que se concibieron los primeros retablos con cajas que se podían cerrar, aunque esto haya sido objeto de numerosas polémicas¹⁴.

Sobre la estructura del retablo solía elevarse un coronamiento con torrecillas, pináculos y baldaquinos, que muchas veces contenían también imágenes talladas. Este coronamiento podía ser tan alto como el resto del

13 Uno de los raros ejemplos se encuentra en el retablo de Landshut, de 1424. Véase nota 5. En uno de los primeros retablos conservados, el de la iglesia cisterciense de Bad Doberan, se puede ver una Virgen en el hueco central del retablo, que, aparentemente, podía sujetar una píxide con el Santísimo. Véase Laabs 2001.

14 El origen de estos debates ha sido un texto de Harald Keller (Keller 1965). Véanse, al respecto Weniger 2001; Wolf 2002; Bachmann... [et al.] 2003. Hoy existe cierto consenso en que el fenómeno del retablo con puertas debe de ser fruto de varios procesos paralelos, y que no tiene una única explicación.



7. Michael Pacher (documentado en 1465-1498)
Retablo mayor de Sankt Wolfgang (contratado en 1471, acabado en 1481)
1088 x 330 x 97 cm
Iglesia parroquial de Sankt Wolfgang, Salzkammergut, Austria



8. Taller de Niklaus Weckmann (documentado entre 1481 y 1528)
La Muerte de la Virgen
Retablo de Reutti, 1498 (inscrito en la caja)
Iglesia parroquial Santa Margarita, Reutti (Neu-Ulm)

retablo, o incluso exceder su altura¹⁵. En muchas ocasiones presentaba la escena de la Crucifixión, que servía también como remate de muchos retablos españoles. Algunas veces, los retablos contaban con figuras talladas colocadas a ambos lados de la caja, que sólo se veían cuando las puertas permanecían cerradas [fig. 7]. Estas figuras se llaman en alemán *Schreinwächter*, que significa «guardianes del retablo».

Los modelos descritos, provistos o no de esculturas, tuvieron una enorme difusión. Representan el tipo de retablo predominante en una zona que comprendía desde Escandinavia, en el norte, hasta el Tirol [fig. 5] y la Carintia en el sur; y desde Alsacia y parte de Francia en el oeste¹⁶ hasta el Báltico y regiones de la actual Hungría en el este, es decir, hasta los lugares donde llegaron la influencia bizantina en el sureste y el este, y las tipologías italianas y mediterráneas en el sur y suroeste. En los Países Bajos se conocían también modelos similares. Sin embargo, tanto allí como en algunas regiones vecinas del noroeste de Alemania, las cajas de los retablos que contenían esculturas solían poblarse de escenas narrativas con figuras que apenas excedían los 60 centímetros de altura, mientras que las imágenes en las cajas de los retablos del resto de Alemania normalmente miden más de un metro, y algunas son casi de tamaño natural o incluso más. En el caso de *Santa Ana, La Virgen y el Niño*, del Museo de Bellas Artes de Bilbao, se alcanza una altura de 151 centímetros.

Un asunto aparte supone el tipo de retablo que consiste en una caja conteniendo una sola figura y cuya planta es de forma más o menos cuadrada. Se abría no solamente por delante, sino también por ambos lados. De ese modo, la imagen central podía ser vista desde tres puntos. Debido a esta característica, estas obras se

¹⁵ En relación a la Península Ibérica, véase de nuevo el retablo de Tortosa, citado más arriba.

¹⁶ Sobre la historia temprana del retablo en Francia, véase el catálogo de la exposición París 2009.

© Material protegido



9. Anónimo de la Franconia central
Retablo de Weissenburg, c. 1477. 410 x 315 cm
Bayerisches Nationalmuseum, Múnich
N.º inv. MA 1961

denominan también «baldauinos con figuras». En estos esbeltos retablos las puertas estaban provistas de pinturas por ambos lados, aunque también las podía haber con relieves en el interior. En realidad, se trata del mismo esquema, a escala monumental, que se conoce en las pequeñas vírgenes francesas de marfil del siglo XIV. Entre los retablos de madera existen ejemplos ya en el siglo XIII, antes de la aparición de los más monumentales, y el modelo resurgió en el siglo XV en el sur de Alemania, sobre todo en Franconia [fig. 9]¹⁷.

Las figuras colocadas en los retablos alemanes se suelen alzar sobre un suelo, tallado en la misma pieza, que imita hierba o bien piedra. Según un sistema ampliamente extendido, en *Santa Ana, la Virgen y el Niño* [fig. 11] se observa cómo la superficie de la madera se ha trabajado con un hierro en forma de zigzag para imitar la hierba. Las imágenes colocadas en las cajas sólo podían ser vistas de frente, y por eso casi siempre

¹⁷ Desde Weissenburg, en Franconia central, llegó toda una serie de retablos de este tipo al Bayerisches Nationalmuseum (inv. MA 1959, MA 1960 y MA 1961). Véase Hack 2004, que contiene detalles del último tratamiento de uno de los retablos.



10. Círculo de Niklaus Weckmann
(documentado entre 1481 y 1528)
Santa Ana, la Virgen y el Niño, c. 1510-1520
Museo de Bellas Artes de Bilbao
Reverso

11. Círculo de Niklaus Weckmann
(documentado entre 1481 y 1528)
Santa Ana, la Virgen y el Niño, c. 1510-1520
Museo de Bellas Artes de Bilbao
Detalle



se encuentran excavadas o huecas por el reverso, con el fin de tener menos peso y paliar así la deformación de la madera. Por tratarse de un material orgánico, ésta nunca deja de dilatarse en un ambiente húmedo y de contraerse en uno seco, lo que produce la aparición de grietas que, por lo general, parten radialmente del centro del tronco. Por esta razón, el escultor trataba de reducir el volumen al máximo. A este respecto, *Santa Ana, la Virgen y el Niño* no supone una excepción, y gracias también a este procedimiento se ha conservado admirablemente bien [fig. 10].

Los modelos de retablo descritos se adaptaron tanto a obras de pequeño formato, destinadas a la devoción personal, como a los retablos principales de las grandes iglesias. Estos últimos resultaban menos monumentales que los retablos españoles, pero a pesar de ello podían llegar a alcanzar una altura total de unos 20 metros. En los templos importantes podía haber unos cincuenta altares, y muchos de ellos poseían sin duda retablos tallados y/o pintados¹⁸. Aunque la literatura habla de más de tres mil retablos góticos conservados hasta el siglo XX en tierras alemanas, solamente ha sobrevivido una parte del número total que existía hacia el año 1520. Fueron diezmados, en primer lugar, por la Reforma de Lutero; después, por el afán modernizador de la época barroca; y por último, por los excesos de la secularización en época napoleónica. En Tirol, que representa solamente una pequeña parte de los territorios de lengua alemana de la época,

¹⁸ También existían murales que servían de retablo. Una reconstrucción y un análisis ejemplar del inventario de una iglesia tardogótica alemana, así como de sus funciones y usos, han sido ofrecidos recientemente por Weilandt 2007.



12. Anónimo alemán

Tablas de un retablo de la Virgen, c. 1500

Reversos con trazos de relieves perdidos, aparentemente con escenas de la vida de Santa Ana y San Joaquín o de la infancia de Jesús

Temple sobre tabla de abeto. 122 x 79 cm (cada una)

Bayerisches Nationalmuseum, Múnich

N.º inv. MA3203; MA3204

se calcula que existían unos dos mil retablos góticos¹⁹. No hay que olvidar, sin embargo, que, desde la época medieval, el mobiliario de las iglesias solía renovarse en cada generación. Este hecho explica que la inmensa mayoría de los retablos alemanes que se conservan completos, o en parte, proceden de los treinta años anteriores al periodo de la Reforma de Lutero, mientras que de las décadas anteriores y de los siglos XIII y XIV han sobrevivido relativamente pocos ejemplos. *Santa Ana, la Virgen y el Niño* y el relieve de *La Dormición de la Virgen* del Museo de Bellas Artes de Bilbao forman parte de esta última generación de retablos alemanes anteriores a la Reforma.

Los retablos con esculturas solían encargarse bien al escultor o bien al pintor, o, en algunos casos, al carpintero que elaboraba las cajas. Algunos artistas eran pintores y escultores, siendo el caso más conocido el de Michael Pacher [fig. 7], pero, por lo general, el encargado subcontractaba a representantes de los otros oficios con el fin de que colaboraran en la obra. Para facilitar esta división en el trabajo, los relieves se tallaban generalmente aparte y era al final cuando se fijaban mediante espigas de madera en las puertas, que ya habían sido pintadas por la otra cara. En muchas pinturas góticas individuales, que proceden de un retablo, se observa en el reverso una preparación o una policromía aplicada en las zonas que no se encontraban cubiertas por los relieves, dejando entrever los contornos reservados para ellos, lo que permite adivinar qué temas habían sido representados [fig. 12]. A veces se pueden leer incluso palabras escritas en letra gótica para designar al santo o la historia que se debía colocar en el lugar correspondiente. Solamente en unos pocos casos aislados, tanto el relieve como la pintura se realizaban en una misma plancha de madera, testimonio de una cooperación particularmente estrecha entre ambas profesiones²⁰.

¹⁹ Sobre esta información, véase Kahsnitz 2005, p. 10.

²⁰ Este caso lo ofrecen las tablas pintadas por Wolf Huber, que en su reverso llevaban relieves del llamado Maestro de Irrsdorf. Véanse al respecto de estas y otras obras similares, Kobler 2006 y Kobler 2007.

Procedimientos técnicos

A pesar de que existe una diferencia en la construcción de la estructura general de los retablos en Alemania con respecto a los modelos conocidos en España, sí se sigue, sin embargo, un procedimiento similar en la ejecución de las esculturas y pinturas. Una explicación a este hecho se podría encontrar, en parte, en la presencia de un gran número de artistas que, procedentes del norte, habían venido a trabajar a la península.

El pintor, en muchos casos, no solamente pintaba las historias del retablo, sino que se encargaba también del dorado y de la policromía de las esculturas. Sólo en ese momento se consideraba que las obras habían alcanzado su estado definitivo, puesto que muchos escultores trataban detalles, como los ojos, sólo superficialmente, dejando la ejecución pormenorizada a los pintores. Además, existían elementos decorativos que no se tallaban en la madera, sino que se modelaban directamente sobre la preparación que servía como base para la pintura. Como en la Península, los retablos resplandecían de oro. Sin embargo, en Alemania el oro se reservaba para el interior del retablo, por lo que solamente era visible en contadas ocasiones al año. Por esto, el impacto que producía en el espectador el retablo abierto debía de ser aún más fuerte. Solían cubrirse de oro tanto los mantos de los santos como los fondos, en la caja y en los interiores de las puertas. Se doraban también las estructuras arquitectónicas de los retablos. Todas estas amplias zonas doradas en el interior de los retablos recordaban al fiel una realidad más allá de este mundo, proporcionándole una visión del cielo y de la gloria futura. El efecto resplandeciente del oro en las misas celebradas por la noche durante las fiestas mayores, como la Nochebuena y la noche de Pascua, con toda la iglesia iluminada con velas, debía de ser algo deslumbrante. A través de libros en los que se encuentran anotaciones de las funciones que debían cumplir los sacristanes, y que se han conservado en diversas partes de Alemania, se sabe que tenían como misión la de abrir los retablos en vísperas de las grandes fiestas²¹. Mientras tanto, las partes exteriores del retablo, las únicas visibles durante gran parte del año, casi siempre carecían de elementos dorados. Incluso los marcos se encontraban a menudo pintados de rojo o de negro.

Uno de los elementos más sofisticados de las policromías alemanas de la época eran las imitaciones de las telas de brocado con hilo de oro. Para evocar el efecto de estas vestimentas de lujo, se imprimía mediante un molde un sutil relieve en hojas muy finas de metal. Después, el relieve se rellenaba por detrás con una pasta para darle estabilidad, y, a continuación, las hojas se pintaban y doraban, para finalmente ser aplicado en la superficie de las imágenes, de las cajas del retablo o de las pinturas. Artistas venidos del norte introdujeron también en la península esta práctica del brocado aplicado. A veces, la superficie de la obra se enriquecía, además, con aplicaciones realizadas con otros materiales, como vidrio, ropa, cuero, papel, pelo, etc. En Alemania era desconocida la técnica del estofado, tan característica, sin embargo, en la escultura española.

Dada la complejidad del trabajo y el precio del oro y de algunos colores, no es de extrañar que algunos contratos conservados indiquen que la policromía se cotizaba a veces más que la propia intervención del escultor. Esta apreciación contrasta poderosamente con una actitud muy difundida en el siglo XIX. Sin comprender el sistema de trabajo colectivo que suponía la realización de un retablo tardogótico, se pensaba entonces que se haría más justicia a una obra escultórica si ésta se veía sin los adornos adicionales. Jugaba cierto papel la admiración hacia las obras de Tilman Riemenschneider y otras tallas que nunca habían sido policromadas, o que al menos habían sido concebidas por sus escultores de tal forma que estarían terminadas sin la adición de una policromía. Sin embargo, las policromías de muchas esculturas, que no pertenecían a este pequeño grupo, también fueron eliminadas con medios mecánicos o con un baño de disolventes. A otras esculturas

21 Algunos casos están citados por Friedrich Kobler en *Bachmann...* [et al.] 2003, col. 1475-1478. Véase también Wolf 2002, pp. 341-342. Recuérdese también que en Cluny se descubría, en el trascurso de las ceremonias festivas, en el mismo altar, un paño de oro cubierto previamente por una serie de telas (*Ibid.*, p. 343).

góticas se les había reemplazado la policromía original por una nueva durante la época barroca —bien porque se conservaba en mal estado, bien por la inclinación hacia nuevas preferencias estéticas— y, en algunos casos, esta práctica se puede observar incluso hoy en día²². Tal y como se ha descrito, puesto que algunos detalles y adornos habían sido realizados exclusivamente durante la fase del policromado, algunas obras que han padecido este tipo de intervención han perdido su integridad material.

Se puede añadir que las «restauraciones» agresivas perjudicaron incluso a aquellas escasas obras que no se habían concebido para policromar. Los primeros retablos de este tipo, sin policromar, surgieron a finales del siglo XV. Para estas obras, era necesaria una selección más cuidada de la madera y un trabajo más delicado en el tratamiento de la superficie. Para sustituir las decoraciones pintadas, determinados detalles, como los orillos de las vestiduras, se definieron o decoraron frecuentemente mediante incisiones o punzones. En estos casos, las superficies talladas no permanecían «desnudas», ya que se les aplicaba una capa que las protegía y dotaba de un tono algo más cálido. Además, se solían policromar ciertos detalles, como los ojos y las bocas. A pesar de todo el esmero que se ponía en el tratamiento de la superficie, muchas de estas esculturas fueron policromadas posteriormente a la manera tradicional, siguiendo el gusto de la época. En varios casos, consta que tal intervención tuvo lugar escasos años después de haberse terminado el trabajo del escultor. Un ejemplo bien documentado lo representa el retablo de Münnerstadt, tallado por Tilman Riemenschneider, y que fue pintado pocos años después por Veit Stoss. Asimismo, la historia moderna de este conjunto puede servir de ejemplo de la suerte que corrieron diversas esculturas góticas alemanas, ya que la policromía de Veit Stoss se sustituyó más tarde por una de gusto barroco, que actualmente tampoco se conserva. El catálogo de una subasta celebrada en 1901 muestra algunas piezas del retablo todavía con policromía y, cuando poco tiempo después ésta fue eliminada, sufrieron también los restos de la capa monocroma original, que posiblemente se habían conservado hasta entonces²³.

La policromía de las obras alemanas del Museo de Bellas Artes de Bilbao

De los dos fragmentos de retablo adquiridos por el Museo de Bellas Artes de Bilbao, *Santa Ana, la Virgen y el Niño* conserva aún una bella policromía. En cuanto al dorado, es probable que se haya vuelto a dorar en época más moderna, lo mismo que sucedió con numerosas piezas góticas, pero el efecto debe de ser, en cualquier caso, muy similar al que presentaba en origen. Aún son más interesantes los restos de las imitaciones de brocado de oro del tipo mencionado anteriormente, que se aprecian en la túnica que lleva la santa bajo su manto de oro [fig. 11]. Debido a su delicadeza, estos brocados aplicados siempre han sufrido más que el resto de la policromía a lo largo de los siglos, pero los restos que aún se conservan dan una idea de la decoración original. Finalmente, queda por mencionar el sutil tratamiento de las carnaciones, con delicados tonos rojizos en las mejillas de los tres personajes.

Por el contrario, el relieve de *La Dormición de la Virgen* no lleva policromía, aunque lo más probable es que estuviera policromado en origen²⁴. Alrededor de las uniones de las cinco tablas de madera de tilo (*tilia sp.*)²⁵ que integran el relieve, se ven líneas entrecruzadas sobre la superficie [fig. 13]. Este procedimiento

22 Para un tratamiento de este tipo relativamente reciente, véase Hubel 1979.

23 Rudolf Göbel trató de reconstruir, en la manera de lo posible, el efecto original en uno de los relieves del retablo. Véanse Göbel/Fischer 2001 y Göbel/Fischer 2004. La subasta de 1901 tuvo lugar en la casa Rudolph Lepke en Berlín: «Kunstschatze aus Schloss Mainberg [...], Öffentliche Versteigerung [...] 29. October, bis [...] 2. November 1901, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, Berlin S.W. [...]» (Lepke-Katalog n.º 1280).

24 No se indicaba así en *Museo de Bellas Artes de Bilbao...* 1999, p. 72. Posteriormente, en 2006, se mencionaba la posibilidad de que estuviera policromada en origen. Véase Ana Sánchez-Lassa en *Museo de Bellas Artes de Bilbao...* 2006, p. 23.

25 Análisis realizado por Andrés Sánchez Ledesma y Marcos del Mazo Valentín, en Arte-Lab S.L., Madrid, 2008 (muestra tomada en la última plancha por la derecha).



13. Anónimo alemán (¿Baviera oriental?)
La Dormición de la Virgen, c. 1500
 Museo de Bellas Artes de Bilbao
 Detalle, junta entre dos tablas



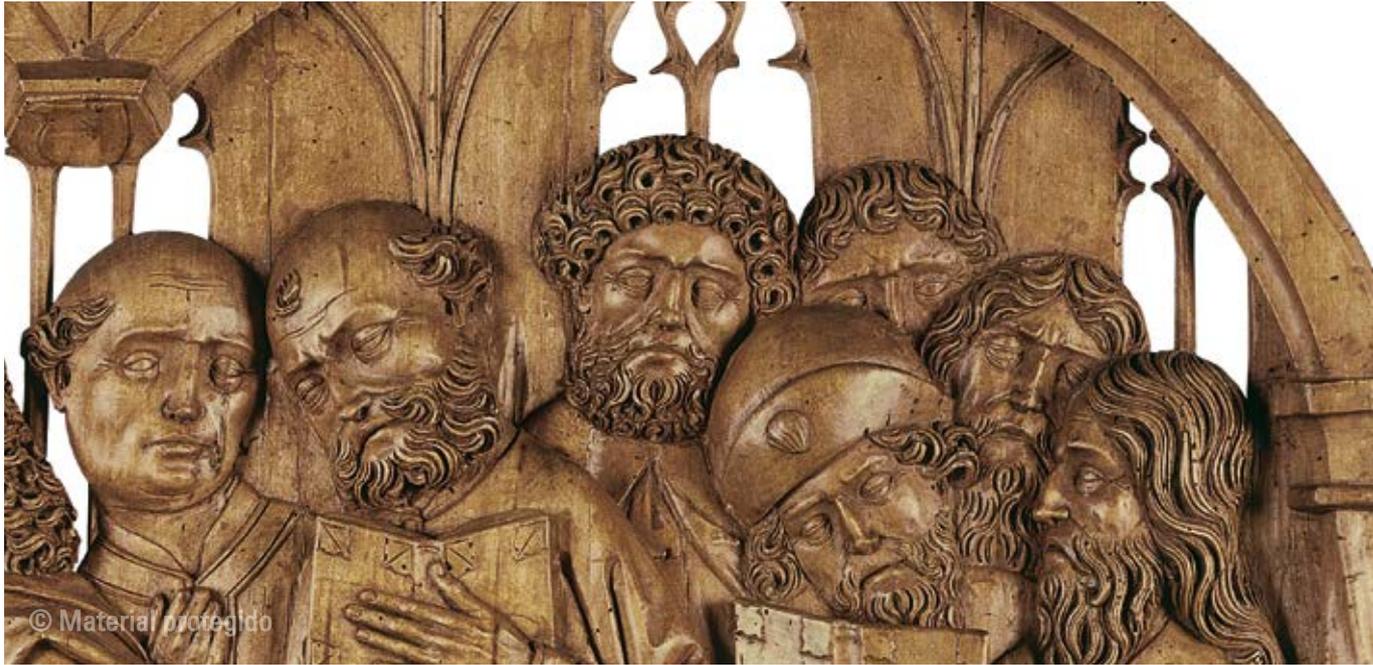
14. Anónimo alemán (¿Baviera oriental?)
La Dormición de la Virgen, c. 1500
 Museo de Bellas Artes de Bilbao
 Reverso

se suele observar en zonas sobre las que debía adherirse otro elemento. En este caso se trataba, casi con toda probabilidad, de bandas de tejido, es decir, elementos textiles presentes también en obras españolas, que se aplicaban con el fin de proporcionar una superficie homogénea, sobre la que, posteriormente, se aplicarían la preparación y la policromía. Estas bandas de tejido que conformaban el soporte, aplicadas en las uniones de las distintas piezas de madera, tenían la misión de aminorar el riesgo de que la policromía se abriera y levantara al acusar los movimientos de las uniones de la madera. Sin policromía, la colocación de estas piezas de tejido no tendría sentido. Bandas similares se han aplicado en época más reciente en el reverso del relieve de Bilbao, con el propósito de tapar y estabilizar las uniones y grietas de las piezas de madera [fig. 14].

El hecho de que el escultor tuviera en cuenta que la pieza se fuera a policromar permite entender que el tratamiento de algunas zonas presente un trabajo escultórico bastante más sumario, ya que sería completado más tarde por la policromía, hoy perdida, del pintor. En la misma dirección apunta la falta de separación entre los cabellos o la barba y la piel en los rostros de algunos apóstoles [fig. 15]. La falta de decoración en los orillos de las vestimentas podría llevar a esta misma deducción.

A pesar de todo ello, el relieve muestra que la preocupación principal de los artistas alemanes de la época era proporcionar un dibujo lo más variado posible a los pliegues de las vestimentas. Se han conservado algunos dibujos preparatorios alemanes sobre papel en que se presta una atención máxima a los plegados, a diferencia de lo que ocurre con los rostros, que apenas se han tratado. El interés por el dibujo, la decoración y la caligrafía de las líneas caracterizan el arte alemán de aquella época, lo que se hace también extensible a las pinturas de Durero. El conocido libro de Michael Baxandall estudia estas preocupaciones estéticas en la escultura tardogótica alemana²⁶.

²⁶ Baxandall 1980.



15. Anónimo alemán (¿Baviera oriental?)
La Dormición de la Virgen, c. 1500
 Museo de Bellas Artes de Bilbao
 Detalle

En la fotografía más antigua que se conoce del relieve del Museo de Bellas Artes de Bilbao se puede ver aún con policromía, aunque es dudoso que ésta, bastante deteriorada, fuera la original [fig. 16]. La fotografía se reproduce en un álbum sin publicar, de hacia 1930, que sirvió para mostrar la colección del Dr. Karl Krüger, de Hannover, por aquel entonces a la venta²⁷. Por la fotografía, la pintura parece haber sido muy retocada, si no totalmente renovada, en época posterior, quizá en el siglo XVIII. Mediante la radiografía realizada en el museo [fig. 17]²⁸, se pueden apreciar algunos restos de la preparación que se han conservado hasta hoy y que, debido a su contenido en plomo, proporcionan un fuerte contraste en la imagen. En febrero de 1972 el relieve salió de nuevo a la luz en propiedad de uno de los galeristas más prestigiosos de Múnich, Julius Böhler, y entonces no poseía ya la policromía, presentándose tal y como se encuentra actualmente [fig. 18].

El trabajo calado de las cinco ventanas que se abren al fondo debía de producir un efecto singular cuando el relieve se encontraba colocado en su retablo. Es preciso imaginar que detrás existía una capa de color o bien una aplicación de pan de oro. Estos efectos se pueden contemplar en retablos de diversas regiones de Alemania²⁹, e incluso hay ejemplos en los que la misma caja del retablo se abre en el fondo, dejando entrar la luz de los grandes ventanales del coro. En algunos casos, vidrieras reales ocupaban los huecos en el propio retablo³⁰.

27 El autor utilizó el ejemplar del archivo de la Skulpturensammlung de los Staatliche Museen zu Berlin. La documentación adicional se conserva en el Zentralarchiv de los Staatliche Museen zu Berlin. Véase más abajo.

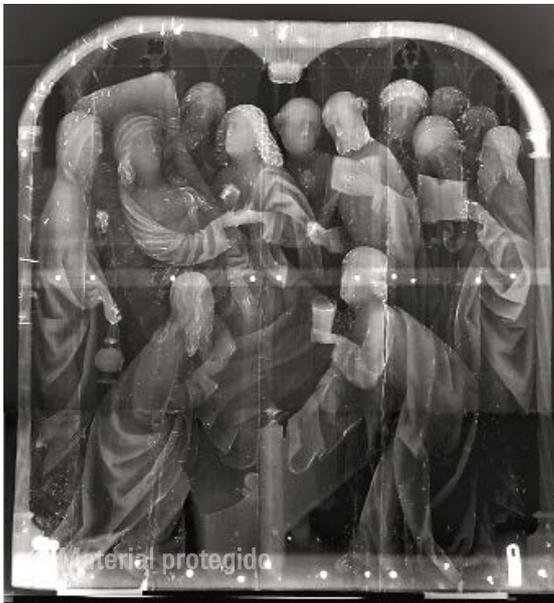
28 Realizada en las instalaciones del Museo de Bellas Artes de Bilbao por la empresa SGS Tecnos S.A. de Bilbao. Se utilizó un equipo portátil y placa radiográfica Agfa D4.

29 Ejemplo de ello son los relieves de la *Entrada en Jerusalén* y de *La Visitación* de los retablos de Creglingen y Rothenburg, obra de Riemenschneider (Kahsnitz 2005, pp. 234, 252), así como, entre otros, los relieves de las puertas laterales de los retablos de Kefermarkt, cerca de Passau, como por ejemplo el de la *Muerte de la Virgen* (Ibíd., p. 173), o los relieves de Blaubeuren, en Suabia (Ibíd., pp. 196-197, figs. 97-98). La práctica estaba muy difundida y se podrían añadir ejemplos de otras regiones. Véase más abajo.

30 El caso más famoso lo proporcionan los retablos con la *Asunción de la Virgen* en Creglingen y, con auténticas vidrieras, de *La Última Cena* en Rothenburg, ambos de Tilman Riemenschneider (Kahsnitz 2005, pp. 238-239, 245-248 y 250, así como 224-225 y 229-232). Anteriormente, esta idea se realizó en el retablo de Lautenbach, que fue concebido en Estrasburgo, foco artístico de una importancia primordial en aquel momento, que influía también en el joven Riemenschneider (Ibíd., pp. 111-117). De la misma zona, véase el retablo de Kippenheim, cuya caja está hoy perdida (Ibíd., p. 26, fig. 29) y el de Oberndorf, con vidrieras (Ibíd., p. 33, fig. 38). La caja del retablo de Niederlana tiene puertas que se pueden abrir hacia atrás para crear efectos especiales (Ibíd., pp. 277-279, figs. 119-120).



16. Anónimo alemán (¿Baviera oriental?)
La Dormición de la Virgen, c. 1500
 Museo de Bellas Artes de Bilbao
 Fotografía histórica, c. 1930
 Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturen Sammlungg



17. Anónimo alemán (¿Baviera oriental?)
La Dormición de la Virgen, c. 1500
 Museo de Bellas Artes de Bilbao
 Radiografía



18. Anónimo alemán (¿Baviera oriental?)
La Dormición de la Virgen, c. 1500
 Museo de Bellas Artes de Bilbao
 Fotografía histórica, c. 1972
 Bayerisches Nationalmuseum, Múnich

El contexto original de las obras de Bilbao

En la fotografía de hacia 1930 la obra se conservaba ya suelta y sin que en la Colección Krüger se pudieran identificar otros elementos procedentes del mismo conjunto. En esta colección se encontraba también una imagen tallada, de esbelta silueta, de un joven llevando un recipiente en la mano y procedente del centro de un retablo, que pudiera tratarse quizás del Rey Mago más joven. Su rostro es similar a los personajes del relieve, pero el cabello está tratado de un modo más libre y el tratamiento de los paños apenas presenta los característicos plegados angulares del relieve, por lo que sería muy arriesgado relacionar ambas obras, y más aún en base a una fotografía³¹. En el album mencionado no se dice nada sobre el origen del relieve, sobre su procedencia antes de pertenecer a Krüger, o acerca de otros fragmentos que se podrían haber salvado del mismo retablo. La colección fue ofrecida en Neustadt, próximo a Hannover, por Fritz Kollmeyer, un hombre de negocios y coleccionista que, según comunicación de uno de sus descendientes, estaba activo también en el comercio del arte³². Kollmeyer decía solamente en su carta de presentación que Krüger tenía conocimientos en historia del arte, que había formado su colección a lo largo de sesenta años y que ésta consistía, fundamentalmente, en esculturas. En un informe que se pidió en 1929 al director de la colección de esculturas de Berlín, Theodor Demmler, éste afirmaba conocer al Dr. Karl Krüger desde hacía unos quince años³³. Poco más se sabe de Krüger. Algunas de las obras contenidas en el album –no el relieve que a nosotros nos ocupa– volvieron a surgir en 1941 (del 26 al 29 de noviembre) en una venta de Lempertz en Colonia, figurando como pertenecientes a la colección del Dr. Krüger, de Meran, en Tirol del Sur.

El resto de las informaciones se deben establecer, por tanto, en base a la obra misma. Por su estructura se puede afirmar que debía de encontrarse colocada en el interior de la puerta de un retablo. Aunque aún quedan fragmentos de las espigas que servían para fijar el relieve a la estructura del retablo, sin embargo, no es fácil detectarlas, debido a que permanecen ocultas por las bandas de tejido colocadas en el reverso [fig. 14]. Es muy probable que la puerta perdida del retablo llevara una pintura en el reverso. Para hacerse una idea del montaje primitivo, es útil la información que proporciona la radiografía [fig. 17].

Por el formato casi cuadrado del relieve, como se ha dicho, es casi seguro que la obra formaba parte de un retablo en el que dos relieves se encontraban superpuestos en cada una de las puertas laterales, tal y como era el sistema habitual en los grandes retablos [figs. 5 y 6]. Por el tema, hay que suponer que procede de un ciclo con asuntos dedicados a la vida de la Virgen. En estos ciclos, la Muerte de la Virgen se representa con mucha frecuencia, pero los temas del resto de los relieves, con los cuales alternaría, podían variar considerablemente. Entre los ciclos conservados íntegros, lo más común es que se combinara con representaciones de temas comprendidos entre la Anunciación y la Adoración de los Magos³⁴. En estas secuencias, debido a

31 Número 51 del album de Berlín; según éste, procedente del Eno Inferior, dorado; con atribución a Grasser e identificado como San Cosme. La altura del joven que se indica es de 135 centímetros, lo que sí podría encajar con las medidas del relieve (para la probable organización del retablo, del cual procede la *Muerte de la Virgen*, véase más abajo).

32 Se pueden encontrar algunas informaciones sobre Kollmeyer, nacido en 1858, en <http://dupres-kollmeyer.de/de/Unternehmen/Historie.php>.

33 Como Krüger puso la totalidad de su colección a la venta –por un precio muy alto, 420.000 marcos alemanes–, el Ministerio de Agricultura pidió un informe al Ministerio de Cultura. Éste le fue encargado al director general de los museos de Berlín, quien, finalmente, pasó la demanda a Demmler. En la carta del Ministerio, se habla de una de las más grandes colecciones privadas de esculturas góticas en madera de Alemania. Demmler escribía que el museo de Berlín había comprado obras de Krüger en el pasado, pero pone en duda que la colección que quedaba en aquel momento presentara un valor tan elevado. Otro informe fue dado por Max J. Friedländer y se conserva en el Zentralarchiv de los Staatliche Museen zu Berlin (SKS60, ff. 320-321).

34 Retablo de San Esteban en Wiener Neustadt, Viena, primera mitad del siglo XV: *Nacimiento, Adoración de los Magos y Coronación de la Virgen* (Kahsnitz 2005, p. 277, fig. 118); retablo mayor de Kefermarkt: *Anunciación, Nacimiento y Adoración de los Magos* (Ibid., pp. 164-179); Hans Klocker, retablo mayor de la iglesia de los Franciscanos en Bozen: *Anunciación, Presentación y Circuncisión* (Ibid., pp. 208-221); Mauer bei Melk: *Anunciación, Visitación y Nacimiento* (Ibid., pp. 332-333); Museo Diocesano, Freising, cuatro relieves procedentes del retablo mayor de María Thalkirchen, Múnich: *Anunciación, Nacimiento y Adoración de los Magos* (Freising 1999, pp. 136-142, cat. 13, texto de Peter B. Steiner y Erwin Emmerling); retablo mayor de St. Wolfgang ob Grades, Carintia: *Anunciación, Nacimiento y Coronación de la Virgen* (Demus 1991, p. 363, figs. 441-444); retablo mayor de la parroquia de Hallstadt, Austria Superior: *Nacimiento de la Virgen, Anunciación y Presentación en el Templo (Gotik Schätze Oberösterreich 2002, p. 320, fig. 6)*; retablo mayor de Schwabach: *Nacimiento, Resurrección y Pentecostés* (Kahsnitz 2005, pp. 254-275); cuatro relieves procedentes del retablo del castillo de Grünwald, Múnich: *Anunciación, Nacimiento y Adoración de los Magos* (Müller 1959, pp. 54-58, n.os 48-51).

la cronología, la Muerte de la Virgen ocupa casi siempre el último lugar, es decir, la parte inferior derecha. Para hacerse una idea del papel que el relieve de Bilbao pudo jugar en este contexto, compárese, por ejemplo, con el retablo de Schwabach cerca de Núremberg, obra de Veit Stoss y su taller [fig. 6]³⁵.

Por el tamaño del relieve (106,5 x 100 x 4 cm), bien podría haber pertenecido al retablo mayor de alguna iglesia parroquial de medianas dimensiones. De los retablos principales de iglesias muy grandes se conocen medidas ligeramente mayores³⁶. Sin embargo, el tema de la Dormición o Muerte de la Virgen se trataba también en relieves de tamaño mucho menor, y sobre todo mucho más apaisados³⁷. Es difícil determinar si éstos se concibieron para ser colocados en una predela³⁸ o si estaban destinados a la devoción privada. Esto último es válido, al menos, para algunos ejemplos de tratamiento muy sofisticado y de carácter renacentista³⁹. El relieve de *La Dormición de la Virgen* de Bilbao, por el contrario, estaba seguramente concebido para ser visto desde cierta distancia y sólo frontalmente. No hay más que fijarse en la cadena del incensario del apóstol situado a la izquierda, de gran realismo, vista exactamente de frente, y de aspecto desdibujado si se mira desde un lateral.

La imagen de *Santa Ana, la Virgen y el Niño* está excavada por el reverso, por lo que, seguramente no fue ideada para ser vista por la parte posterior. Por su esbelta silueta podría proceder de un baldaquino de figura, pero también podría haber constituido una de las figuras de santas colocadas en una estructura de retablo tradicional. Dado que los retablos tipo baldaquino no parecen típicos de la región de la cual proviene la figura, Suabia (véase más abajo), esta segunda hipótesis sería la más probable. De hecho, en el mismo ámbito artístico se conocen retablos en los cuales una Santa Ana en pie con la Virgen y el Niño Jesús en los brazos se alza junto a otros santos en una caja de altar. En un retablo de dimensiones modestas en Betzried, próximo a Ottobeuren, Santa Ana está flanqueada por los santos Sebastián y Roque [fig. 3]⁴⁰.

Los temas de las obras de Bilbao y su popularidad en la Alemania de la época

Aunque el episodio de la Muerte de la Virgen no se mencione en los relatos bíblicos, representa uno de los temas más populares en el arte del siglo XV, y, como se verá, no sólo en Alemania. Aparte de los centenares de relieves con este tema que se conocen, se han conservado algunos retablos en los cuales la Muerte de la Virgen ocupa la caja central. El ejemplo más famoso lo proporciona el retablo de Veit Stoss en Cracovia [fig. 4]. También se podrían mencionar un retablo de 1434 en la Catedral de Frankfurt⁴¹, otros del taller de Niklaus Weckmann en Reutti [fig. 8] y, de 1517, en Tauberbischofsheim⁴², un retablo procedente de la igle-

35 Kahsnitz 2005, pp. 264-265.

36 Los relieves de Kefermarkt y Schwabach miden alrededor de los 150 centímetros; los de Münnerstadt tienen una altura de unos 145 centímetros; los de Maria Thalkirchen miden 134 x 113 centímetros. También son algo más grandes los cuatro relieves procedentes del retablo mariano de la capilla del castillo de Grünwald, cerca de Múnich (entre 115 y 119 centímetros). Para estas obras, véanse las referencias en nota 34.

37 Un relieve de un seguidor de Tilman Riemenschneider, en la Colección Bollert, mide 44,5 x 96 centímetros. Véase Weniger/Burk 2005, p. 305, cat. A9. En el Bayerisches Nationalmuseum, hay varias representaciones del tema de los años en torno a 1500, con medidas todavía más reducidas: inv. MA 1242, MA 1850, MA 1851 (40 x 48,5 cm), etc.

38 El tema de la Muerte de la Virgen se escogió para las predelas de los retablos de la capilla de Neuenstadt, en la catedral de Halberstadt (Archivo Foto Marburg, n.º 88 196), en Friesach, Austria (Demus 1991, pp. 41 y 47) o de Gelbersdorf, cerca de Landshut (Schultes 2005, p. 97, fig. 199).

39 Sin embargo, incluso obras como el relieve de Veit Stoss de la Colección Oetker (actualmente en préstamo en el Bayerisches Nationalmuseum; inv. L 2004/268; 55 x 32 x 8 cm) pueden haber formado parte de pequeños retablos. Weniger 2007, pp. 36-37.

40 Las esculturas son de un seguidor de Niklaus Weckmann. Stuttgart 1993, p. 366, fig. 528 (Albrecht Miller). Véase, del mismo taller de Weckmann, también una *Santa Ana* en piedra, en la portada oeste de la catedral de Ulm (Ibid., pp. 96-97). En el centro de otro retablo del mismo taller, había una *Santa Ana Triple* sedente, hoy en el Dominikaner-Museum de Rottweil (Ibid., p. 134, fig. 171). En varios retablos de Ulm, una *Santa Ana Triple* en pie está pintada en una de las puertas (Ibid., p. 182, fig. 240; p. 228, fig. 321).

41 Kahsnitz 2005, fig. 77. Se trata de uno de los pocos retablos en piedra y, por consiguiente, sin puertas.

42 Stuttgart 1993, p. 339, fig. 492 y p. 487, así como p. 54, fig. 41 y p. 488.



19. Anónimo de Baviera
Retablo de la iglesia del Hospital del Espíritu Santo, Ingolstadt, c. 1490-1500
(caja del siglo XIX)
Relieve en madera de tilo. 142 x 138 cm
Bayerisches Nationalmuseum, Múnich
Depositado en Liebfrauenmünster, Ingolstadt

sia del Hospital del Espíritu Santo en Ingolstadt [fig. 19]⁴³. Sin embargo, en este último caso, faltan la caja y otros elementos del retablo, el relieve no tiene demasiada profundidad y las dimensiones son similares (142 x 138 cm) a aquellos relieves procedentes de las puertas de grandes retablos, así que el destino original quizás debería ser investigado de nuevo.

La popularidad de la iconografía relacionada con el tema de la Inmaculada Concepción de María dejó su huella también en innumerables representaciones de la Muerte de la Virgen en el ámbito pictórico, así como en grabados, que podían servir de modelo tanto para pintores como para escultores. En este amplio y rico material se pueden distinguir dos tradiciones iconográficas diferentes. Una de ellas es la que representa a la Virgen de rodillas en el momento de su muerte, en actitud de rezar, rodeada de los apóstoles en pie, asistiéndola y oficiando de diversas formas. El caso más conocido lo proporciona el retablo de Veit Stoss en Cracovia, pero se encuentran antecedentes ya a finales del siglo XIV⁴⁴. Algunas zonas del sur y sureste permanecieron fieles a este esquema hasta finales del periodo gótico [fig. 5]⁴⁵, mientras que en otras volvieron a surgir ejemplos pocos años antes de la Reforma⁴⁶. El otro modelo, al cual pertenece el relieve de Bilbao, contó con una mayor difusión y tuvo como precursores los marfiles bizantinos que se remontan a finales del primer milenio. Muestra a la Virgen tendida en su lecho, representada como una mujer relativamente joven

43 Véase Müller 1959, pp. 66-67, cat. 59.

44 Sobre todo en Bohemia y zonas adyacentes. Véase Kahsnitz 2005, p. 137.

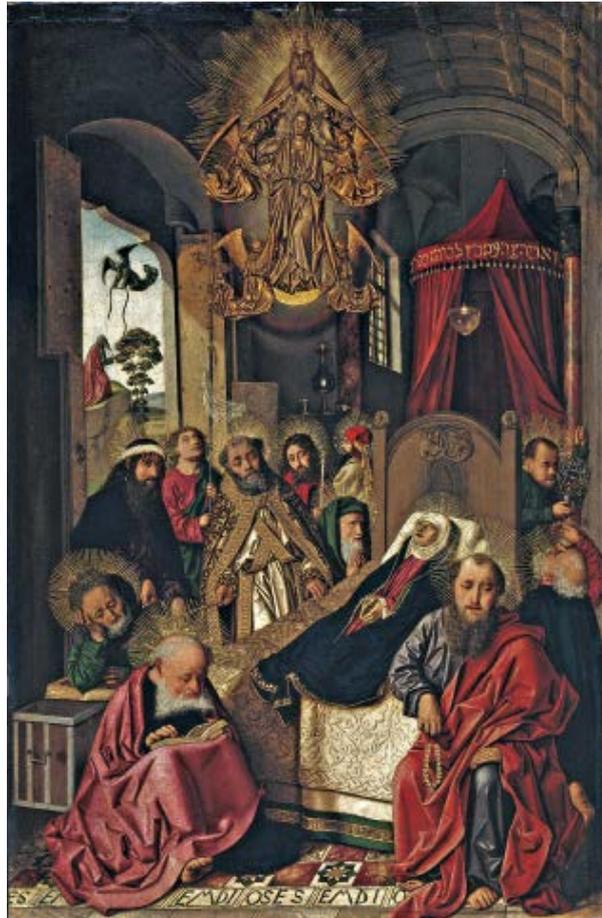
45 Entre los retablos de Carintia publicados por Demus (Demus 1991), todas las representaciones de la Muerte de la Virgen ilustradas son de este tipo.

46 Así, el círculo de Niklaus Weckmann escogió preferentemente la fórmula de la Virgen en el lecho (véase nota 34 y Stuttgart 1993, p. 111, fig. 134; p. 115, fig. 141). Sin embargo, existe también una *Muerte de la Virgen* que sigue el otro esquema (San Ciriaco, Eggingen). Un ejemplo de la pintura de Suabia del mismo periodo lo ofrece la *Muerte de la Virgen* de Hans Holbein el Viejo, en Basilea (Ibíd., p. 216, fig. 299).



20. Martin Schongauer (documentado en 1465-1491)
La Muerte de la Virgen, c. 1470-1475
 Grabado. 254 x 169 mm

21. Bartolomé Bermejo (activo entre 1468 y 1501)
La Muerte de la Virgen, c. 1470-1475
 Óleo sobre tabla de roble. 63 x 41 cm
 Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Berlin
 Cat. 552



y sin señales patentes de agonía. Algunos apóstoles la atienden, otros rezan mirando sus libros abiertos o asisten a los deberes relacionados con la atención a los moribundos. San Pedro aparece ataviado, como en otras ocasiones, con vestimentas litúrgicas, mientras otros llevan velas, incensarios y recipientes con agua bendita o ungüentos. El lecho y los colchones suelen describirse minuciosamente y transmiten la imagen de un acomodado ambiente doméstico de la época. Esta iconografía se conoce también a través de los Primitivos Flamencos⁴⁷ o del grabado de Martin Schongauer [fig. 20]. En la península, el modelo nórdico fue adoptado por artistas como Bartolomé Bermejo [fig. 21]⁴⁸.

Salvo excepciones, como un relieve del Augustinermuseum en Freiburg, basado en el modelo de Schongauer [fig. 22]⁴⁹, los tallistas alemanes, que trabajaron el tema de la Muerte o Dormición de la Virgen, siguieron el ejemplo de los grabados de un modo menos directo que en otros casos. A menudo se ven elementos y motivos similares, pero cada artista los combina e interpreta a su manera. Lo que la mayoría de los relieves tardogóticos dedicados a la Muerte de la Virgen tienen en común es que el lecho de la Virgen se representa oblicuamente y no de modo paralelo al marco, según se aprecia, sobre todo, en las imágenes más antiguas. Sin embargo, el espacio o la perspectiva no se resuelven casi nunca de una manera muy convincente, y esto vale también para la obra de Bilbao. Como aquí, la mayoría de los apóstoles se ordenan en un plano más o menos paralelo y solamente algunas figuras actúan de modo independiente. Gracias a sus tipos bien definidos, es posible, generalmente, identificar a los apóstoles San Pedro y San Juan, así como a Santiago, que suele llevar en el sombrero la concha de peregrino, tal y como vemos en el relieve de Bilbao. Algo inusitado, tanto por el tipo como por su actitud, es la figura del apóstol de mediana edad, sin barba, con gorro

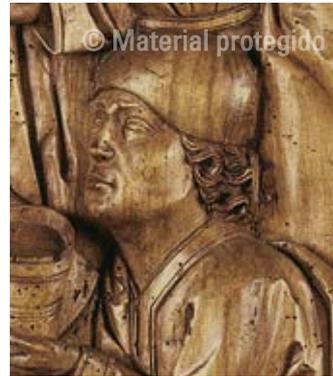
47 Véase, por ejemplo, el cuadro de Hugo van der Goes en el Groeningemuseum de Brujas, cuyo modelo se difundió también a través de miniaturas flamencas del siglo XV.

48 Para el cuadro de Berlín, véase Barcelona/Bilbao 2003, pp. 136-141, cat. 5 (texto de Francesc Ruiz i Quesada).

49 Zinke 1995, pp. 87-89.



22. Anónimo de Franconia
La Muerte de la Virgen, c. 1500
 Relieve en madera sobre composición de Martin Schongauer. 104,5 x 100 x 9 cm
 Augustinermuseum, Freiburg
 N.º inv. S 59/2



23. Anónimo alemán (¿Baviera oriental?)
La Dormición de la Virgen, c. 1500
 Museo de Bellas Artes de Bilbao
 Detalle

y con un vaso en la mano [fig. 23]. Quizás alude a San Lucas, el santo médico a quien también se conoce como retratista de la Virgen. El tipo de gorro que lleva lo identifica como pintor. En algunas ocasiones, San Lucas suele figurar entre los doce apóstoles, pero también puede aparecer entre los discípulos de Emaús. Un detalle de la vida cotidiana, que con frecuencia se repite en las representaciones del tema, es el de las dos cajas oblongas de madera que se ven bajo el lecho de la Virgen⁵⁰.

Como queda ya subrayado por Ana Sánchez-Lassa en la guía del Museo de Bellas Artes de Bilbao, Santa Ana es una de las santas más populares de finales de la Edad Media. Tal y como ocurre con el tema de la Muerte de la Virgen, tampoco se la menciona en la Biblia. En tanto que su función como miembro de una familia ejemplar también es importante, debe parte de su popularidad –como sucede con el episodio de la Muerte de la Virgen– a la idea de la Inmaculada Concepción de su hija María. Es así como en el centro del retablo de Santa Ana de la Catedral de Burgos, una obra cumbre del culto a la santa en la península, se muestra la concepción de la Virgen simbolizada por el encuentro entre Ana y Joaquín ante la Puerta Dorada. En Alemania, por el contrario, se representa a la santa, sobre todo, fuera de un contexto narrativo. Imágenes de Santa Ana con la Virgen y su nieto Jesús en los brazos, o sentados ambos sobre sus piernas, se remontan al siglo XIII⁵¹. Existen paralelamente representaciones de la santa tanto sedente como en pie [fig. 3]. Se les suele denominar mediante una antigua palabra alemana, «Anna Selbdritt» (Ana Triple). Aparte de los centenares –quizás miles– de figuras pintadas o talladas de la Santa Ana Triple, se conocen también docenas que presentan una iconografía similar, pero aun más compleja: la llamada Santa Parentela, imágenes de Santa Ana con sus tres maridos legendarios y sucesivos, así como sus respectivos descendientes, entre ellos, no solamente la Virgen y Jesús, sino también seis de los doce apóstoles⁵².

50 Véase, por ejemplo, la imagen pintada correspondiente al Albrechtsaltar, ahora en Klosterneuburg (Röhrig 1981, p. 49, lám. 7).

51 Existe un ejemplo muy temprano en la iglesia de San Nicolás de Stralsund. Véase Fircks/Herre 1999.

52 El número de participantes puede ascender a más de veinte personas, aunque hay también grupos mucho más reducidos. Entre las obras procedentes del taller de Niklaus Weckmann (véase más abajo), se podrían mencionar el retablo de Haldenwang (Stuttgart 1993, p. 78, fig. 72) o el retablo Hutz en Ulm (Ibid., p. 224, fig. 315).

La atribución de las dos obras del Museo de Bellas Artes de Bilbao

De las dos obras del Museo de Bellas Artes de Bilbao, la Santa Ana se puede localizar con relativa certeza. En el museo se ha atribuido hasta ahora al taller de Michel Erhart, de Ulm⁵³, y efectivamente procede de la escuela de aquella ciudad. Fue hasta finales del siglo XV el foco más importante de Suabia y uno de los centros artísticos más relevantes y refinados del sur de Alemania. Alcanzó su máximo apogeo, precisamente, en la segunda mitad del siglo, cuando obras de Ulm se exportaron a Baviera en el este, a Franconia en el norte y a zonas de Suiza y Tirol en el sur. Los tipos de los rostros de las tres figuras [fig. 24] proceden claramente de la tradición de Michel Erhart y de su círculo. El Niño se podría comparar, por ejemplo, con el de Maria Thalkirchen [fig. 25]⁵⁴. Sin embargo, recuerdan quizás aún más al taller más activo de Ulm a principios del siglo XVI, el de Niklaus Weckmann [figs. 3 y 8]⁵⁵. Parece que esta Santa Ana, prácticamente desconocida en Alemania, se debe a un artista muy próximo a éste⁵⁶.

En cuanto al relieve de *La Dormición de la Virgen*, el juicio a emitir es más difícil. Debe de haber sido tallado en años próximos a 1500, y en un taller del sur de Alemania. Por su elevado nivel técnico puede proceder de una región con mucha experiencia en la elaboración de tales relieves. La identificación de la zona concreta, sin embargo, conlleva grandes dificultades, que tienen que ver, sobre todo, con dos hechos. Es relativamente fácil reconocer obras salidas de los relevantes talleres de grandes centros, como Ulm (Hans Multscher, Michel Erhart, Niklaus Weckmann, Daniel Mauch), Estrasburgo (Nikolaus Gerhaert van Leyden y sus seguidores), Würzburg (Tilman Riemenschneider) o Núremberg (Veit Stoss). Pero había también talleres de escultura en ciudades de importancia secundaria. El número de obras perdidas es tan elevado que a veces no es posible relacionar ninguna obra conservada con la producción de estos talleres. Esto es válido incluso para algunos grandes centros, como Passau, o algunas regiones, como el norte de Suiza, de los que se conoce muy poco, debido a circunstancias históricas diversas, como guerras, incendios o la furia de los iconoclastas. De las obras conservadas, existe un elevado porcentaje que solamente llegó a conocerse cuando se encontraban ya en el comercio o en colecciones particulares, sin que se sepa nada sobre su procedencia primitiva. El relieve de Bilbao es una de esas obras desarraigadas, y aunque no parezca muy difícil reconocer la mano del artista, teniendo en cuenta, por ejemplo, las estilizadas cabezas de los ancianos barbudos vistos de perfil, con sus largas narices, que prolongan la línea de la frente [figs. 15, 26 y 27], hasta el momento no se ha logrado identificar obra alguna que se le pueda atribuir con certeza.

El segundo problema estriba en el hecho de que había una relación muy intensa entre los grandes centros. Aprendices y maestros viajaban de un sitio a otro, artistas de Ulm trabajaron en Núremberg, Passau o Basilea. Obras de Suabia se exportaban a Baviera, Tirol o partes de la actual Suiza. Un buen ejemplo lo ofrece el retablo del taller de Michel Erhart para Maria Thalkirchen, en las afueras de Múnich [fig. 25]. Estas obras podían influir sobre los profesionales de la zona, mientras que los artistas emigrantes se adaptaban en diversas ocasiones a las tradiciones y prácticas locales. Este intercambio de artistas, obras e ideas explica la relativa homogeneidad técnica y estilística de la escultura tallada en el sur de Alemania. Por último, tampoco es muy fácil comparar obras con y sin policromía.

Todo esto explica el hecho de que la atribución de una misma escultura pueda variar considerablemente. Sucede con mucha frecuencia que los pocos expertos activos en este campo emiten juicios muy distintos

53 En 1999, figuraba como obra de Erhart en *Museo de Bellas Artes de Bilbao...* 1999, p. 73.

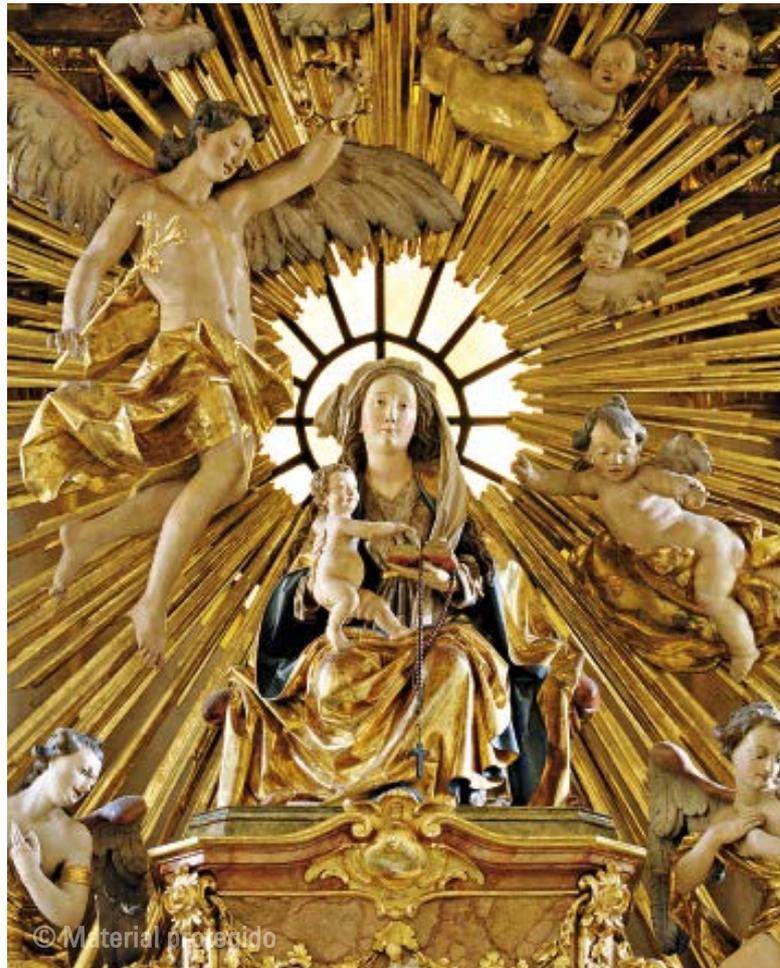
54 Ulm 2002, p. 100, fig. 80.

55 Para este artista, véase el catálogo de la importante muestra monográfica que se le ha dedicado pocos años atrás (Stuttgart 1993).

56 Juicio confirmado por tres expertos en el tema: Claudia Lichte, de Würzburg; Manuel Teget-Welz, de Núremberg; y Stefan Roller, de Frankfurt, a los cuales estoy muy agradecido por haber compartido conmigo sus opiniones acerca de la Santa Ana de Bilbao. Sería interesante comparar el dibujo exacto de la imitación de brocado con lo revelado para las obras del taller de Weckmann (Stuttgart 1993, p. 291, fig. 442) o el brocado muy bien conservado en una Virgen de Stuttgart (Ibid., p. 296, fig. 447).



24. Círculo de Niklaus Weckmannen (documentado entre 1481 y 1528)
Santa Ana, la Virgen y el Niño, c. 1510-1520
Museo de Bellas Artes de Bilbao
Detalle



25. Michel Erhart y taller
(c. 1440/1445-después de 1522)
La Virgen y el Niño, c. 1485
Imagen central del retablo de la iglesia de la
Asunción de Maria Thalkirchen, Múnich
(En la actualidad, forma parte de un retablo barroco)



26. Anónimo alemán (¿Baviera oriental?)
La Dormición de la Virgen, c. 1500
 Museo de Bellas Artes de Bilbao
 Detalle



27. Anónimo alemán (¿Baviera oriental?)
La Dormición de la Virgen, c. 1500
 Museo de Bellas Artes de Bilbao
 Detalle

para una misma pieza. Esta confusión incluso se puede dar entre las tres regiones más importantes del sur de Alemania –Suabia, Baviera y Franconia–, y no sólo tratándose de obras de tercer rango, sino también en esculturas de segunda o incluso primera categoría⁵⁷. Así, para el relieve de *La Dormición de la Virgen* de Bilbao, entre los conocedores de la materia consultados por el autor de estas líneas, o que ya habían emitido su juicio anteriormente, han sido propuestas localizaciones en Franconia, Suabia, Baviera, norte de Austria, la zona de los Alpes y aún otras regiones⁵⁸. El único nombre que se ha avanzado es el de Riemenschneider⁵⁹, pero más bien relacionado con la escuela de éste –cuya base era Würzburg, en Franconia inferior–, pues el relieve no comparte con la escultura del sur de Alemania más que las características generales. Si el relieve tiene cierto acento de Franconia, serían más bien en centros de la Franconia superior o central, donde se podrían encontrar analogías. También el album de 1930 lo clasificó como una obra de Franconia. Sin embargo, Alfred Schädler, uno de los mayores conocedores de la escultura alemana, anotó en la fotografía de la obra de 1972, conservada en el Bayerisches Nationalmuseum, «Oberösterreich?» (zona de Austria que bordea el este de Baviera). El foco artístico más importante de esa región fronteriza fue Passau (en la actual Baviera), históricamente un centro eclesiástico de gran relevancia. De hecho, Passau, donde el inventario gótico está particularmente diezclado, y las zonas adyacentes de Baviera y Austria son los candidatos más seguros para el origen de la pieza. La actitud enérgica y la fuerte caracterización de los personajes encajarían bien en esta zona. Al artista le interesa más la expresión que la perfección del dibujo y busca fuertes rasgos verticales, a veces un poco forzados, como en el caso de los pliegues del apóstol situado más a la derecha. El cabello de los personajes está representado como una masa compacta y voluminosa, bastante diferenciada de los rostros, algo que se repite en esculturas procedentes con seguridad de la zona.

En el relieve de Ingolstadt [fig. 19], se observa en un apóstol una actitud ligeramente parecida a la del hipotético San Lucas de Bilbao. De Landshut, capital de la Baja Baviera y en esta época todavía centro de

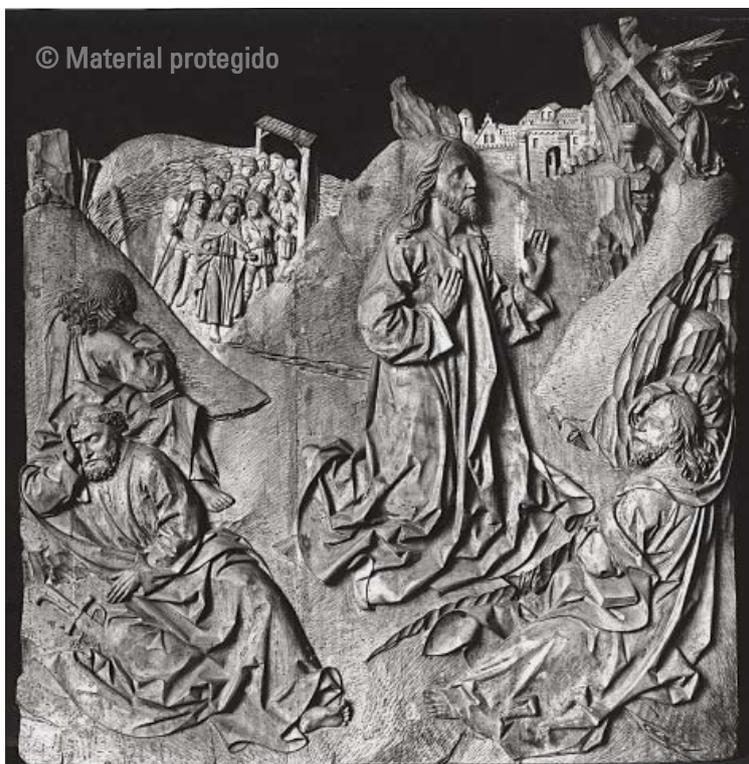
57 En el campo de la pintura de la época, hay mucha menos confusión al respecto

58 Agradezco a Claudia Lichte, Bernhard Decker, Norbert Jopek, Albrecht Miller, Stephan Roller y Lothar Schultes haber compartido sus opiniones conmigo. Miller sugirió que se tuvieran en cuenta también zonas de Bohemia fronterizas con el norte de Baviera. Schultes llamó la atención sobre un relieve de la Knabenseminarstiftung de Passau, una comparación interesante, sin que el tratamiento de los pliegues o del pelo sea idéntico. Véase Passau 2002, p. 59, cat. 4/4. Sophie Guillot de Suduiraut, que ya había sido consultada con anterioridad por el Museo de Bellas Artes de Bilbao, ahora defiende también la localización propuesta aquí. Para el juicio de Alfred Schädler, véase más abajo.

59 Burgos 1994, n.º 148 (autor cercano a Riemenschneider); *Museo de Bellas Artes de Bilbao...* 1999, p. 72 (de autor «muy próximo» a Riemenschneider); Ana Sánchez-Lassa en *Museo de Bellas Artes de Bilbao...* 2006, p. 23.



28. Anónimo de Baviera
Anunciación, c. 1500
Relieve en madera de tilo procedente de Landshut. 120 x 121 cm
Bayerisches Nationalmuseum, Múnich
Depositado en la iglesia de San Martín, Landshut
N.º inv. MA 1244



29. Anónimo de Baviera
Cristo en el Huerto, c. 1500
Relieve en madera de tilo procedente de Landshut. 127 x 122 cm
Bayerisches Nationalmuseum, Múnich
N.º inv. MA 1245



30. Anónimo de Baviera
Resurrección de Lázaro, c. 1510
 Relieve en madera procedente de Haigermoos. 68,5 x 67 cm
 Diözesanmuseum, Freising
 N.º inv. P 103

una poderosa Corte, procede una serie de relieves de finales del siglo XV con tipos relacionados de alguna manera con el San Juan, con la mandíbula muy acentuada, o con el supuesto San Lucas del mismo relieve [figs. 27, 28 y 29]⁶⁰. Aunque el tratamiento de los pliegues y los cabellos es distinto, estos relieves podrían ser testigos del ambiente en el cual se creó el relieve de Bilbao. La obra que quizás más se asemeja a *La Dormición de la Virgen* de Bilbao también se ha relacionado con Landshut. Proviene de Haigermoos, un pueblo a unos cien kilómetros al sureste de Landshut, situado en Austria superior, al norte de Laufen y cerca del río Eno⁶¹. Se trata de un relieve de dimensiones mucho más reducidas, con la resurrección de Lázaro [fig. 30]. La diferencia de tamaño y la policromía obstaculizan emitir un juicio hasta cierto punto, pero los fuertes rasgos verticales, el dibujo de los pliegues, el tratamiento de varios detalles e incluso los tipos humanos, invitan a la comparación. Estas analogías⁶² se vienen a sumar a la atribución del relieve de Bilbao a un

60 Hoy en Múnich, en el Bayerisches Nationalmuseum (inv. MA 1243, MA 1244 y MA 1245). Sin embargo, en ellos el dibujo de los pliegues o el tratamiento de los cabellos son bastante diferentes.

61 Hoy, en el Museo Diocesano de Freising (inv. P 103). Véase el texto de Lothar Schultes en *Gotik Schätze Oberösterreich*, p. 291, cat. 1/13/1 (68,5 x 67 cm).

62 Para la localización del relieve de Freising, Lothar Schultes se basa en una comparación con los relieves procedentes de la capilla del palacio de Eggendorf, hoy en el Oberösterreichisches Landesmuseum de Linz (Ibíd., pp. 290-291, cat. 1/13/10). Schultes piensa que podrían atribuirse al mismo taller. Las semejanzas de los relieves de Eggendorf con el de Bilbao son menos estrechas, pero vale la pena añadir que los relieves de Eggendorf presentan también ventanas abiertas al fondo.

taller activo en el triángulo que forman las ciudades de Landshut, Salzburgo y Passau, en las proximidades del Eno, río fronterizo entre Baviera Inferior y Austria Superior. Podría apoyar esta conjetura el hecho de que muchas –aunque no todas– de las obras ofrecidas en 1930 por la Colección Krüger procedían de Baviera, de Tirol y de la zona de los Alpes⁶³. El tipo de soporte analizado, tilo, confirma la clasificación general, sin que permita, por desgracia, una atribución más específica. Fue el material predilecto en todo el sur de Alemania, utilizándose también en los Alpes y, excepcionalmente, incluso en el área del Báltico⁶⁴. Tiene una estructura relativamente homogénea, se deja tallar con cierta facilidad y resiste más que el álamo.

A pesar de las dudas que persisten acerca de la atribución exacta de las dos esculturas tardogóticas alemanas en Bilbao, las dos obras, procediendo de dos distintas regiones del sur de Alemania, proporcionan al público español una excelente idea de la organización y del aspecto de los retablos alemanes, así como de la manera de trabajar y las preocupaciones estéticas de los artistas que los crearon. Se trata de manifestaciones artísticas muy distintas de las experiencias españolas en este campo. No obstante, este tipo de obras han servido de modelo para una parte importante del inventario artístico creado en la Península Ibérica en el siglo XV y a comienzos del siglo XVI. Las ricas colecciones del Museo de Bellas Artes de Bilbao son testigo de estas múltiples influencias y las dos esculturas alemanas constituyen piezas importantes en este mosaico.

63 Recuérdese también el Santo Mago de la Colección Krüger, relacionado, al menos estilísticamente, con el relieve de Bilbao y, como se ha dicho, procedente del Eno Inferior.

64 Por ejemplo, en el retablo de Bollnäs. Véase Tångeberg 1986, p. 145.

BIBLIOGRAFÍA

Bachmann... [et al.] 2003

Karl Werner Bachmann... [et al.]. «Flügelretabel», *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, vol. 9. München : C.H. Beck, 2003, col.1450-1536.

Barcelona/Bilbao 2003

La pintura gótica hispanoflamenca : Bartolomé Bermejo y su época. [Cat. exp., Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya; Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao]. Barcelona : Museu Nacional d'Art de Catalunya ; Bilbao : Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2003.

Baxandall 1980

Michael Baxandall. *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*. New Haven : Yale University Press, 1980.

Burgos 1994

La paz y la guerra en la época del Tratado de Tordesillas. [Cat. exp., Burgos, Convento de las Bernardas; Monasterio de San Juan]. Valladolid : Sociedad V Centenario del Tratado de Tordesillas, Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Castilla y León ; Lisboa : Comissao Nacional para As Commemorações dos Descobrimentos Portugueses ; Madrid : Electa, 1994.

Demus 1991

Otto Demus. *Die spätgotischen Altäre Kärntens*. Klagenfurt : Geschichtsverein für Kärnten, 1991.

Fircks/Herre 1999

Juliane von Fircks ; Volkmar Herre. *Anna Selbdritt : eine kolossale Stuckplastik der Hochgotik in St. Nikolai zu Stralsund*. Stralsund : Edition herre, 1999.

Freising/München 2004

Jan Polack : Von der Zeichnung zum Bild. Malerei und Maltechnik in München um 1500. [Cat. exp., Freising, Diözesanmuseum; München, Bayerischen Nationalmuseum]. Augsburg : Haus der Bayerischen Geschichte, 2004.

Göbel/Fischer 2001

Rudolf Göbel ; Christian-Herbert Fischer. «Der Münnerstädter Altar von Tilman Riemenschneider : Neues zu seiner Oberflächenveredelung», *Restaura*, München, n.º 107, 2001, pp. 456-459.

Göbel/Fischer 2004

—. «New Findings on the Original Surface Treatment of the Münnerstadt Altarpiece», Julien Chapuis (ed.). *Tilman Riemenschneider, c. 1460-1531 : Proceedings of the Symposium «Tilman Riemenschneider : a Late Medieval Master Sculptor»* (Studies in the History of Art, 65). Washington : National Gallery of Art ; New Haven : Yale University Press, 2004, pp. 125-129.

Gotik Schätze Oberösterreich 2002

Gotik Schätze Oberösterreich (Kataloge des Oberösterreichischen Landesmuseums, n.º 175). Linz : Land Oberösterreich/Oberösterreichisches Landesmuseum ; Weitra : Publication No1, Bibliothek der Provinz, 2002.

Hack 2004

Ute Hack. «Der Weißenburger Altar im Bayerischen Nationalmuseum», *Weissenburger Blätter für Geschichte, Heimatkunde und Kultur*, Weissenburg, n.º 3, 2004, pp. 5-12.

Hubel 1979

Achim Hubel. *Die beiden spätgotischen Altäre der Regensburger Leonhardskirche und ihre Restaurierung*. Regensburg : Verlag der Mittelbayerischen Zeitung, 1979.

Kahsnitz 2005

Rainer Kahsnitz. *Die grossen Schnitzaltäre : Spätgotik in Süddeutschland, Österreich, Südtirol*. München : Hirmer, 2005.

Kobler 2006

Friedrich Kobler. «Reliefs und Gemälde auf dem selben Holzträger in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts», *Restauratorenblätter*, Wien, n.º 26, 2006, pp. 57-61.

Kobler 2007

—. «Wolf Hubers Bildhauer, II», *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, Wien, n.º 61, 2007, pp. 273-280.

Köstler 2001

Andreas Köstler. «Paradigmenwechsel auf dem Reissbrett : Der Hochaltar der Marburger Elisabethkirche», Hartmut Krohm ; Klaus Krüger ; Matthias Weniger (ed.). *Entstehung und Frühgeschichte des Flügelaltarschreins : Veröffentlichung der Beiträge des Internationalen Kolloquiums «Entstehung und Frühgeschichte des Flügelaltarschreins»*. Wiesbaden : Reichert ; Berlin : Staatliche Museen zu Berlin- Preussischer Kulturbesitz, 2001, pp. 51-59.

Laabs 2001

Annegret Laabs. «Das Hochaltarretabel in Doberan. Reliquienschrein und Sakramentstabernakel», Hartmut Krohm ; Klaus Krüger ; Matthias Weniger (ed.). *Entstehung und Frühgeschichte des Flügelaltarschreins : Veröffentlichung der Beiträge des Internationalen Kolloquiums «Entstehung und Frühgeschichte des Flügelaltarschreins»*. Wiesbaden : Reichert ; Berlin : Staatliche Museen zu Berlin-Preussischer Kulturbesitz, 2001, pp. 143-156.

Landshut 2001

Vor Leinberger : Landshuter Skulptur im Zeitalter der Reichen Herzöge, 1393-1530. [Cat. exp.]. Landshut : Museen der Stadt Landshut, 2001.

Madrid 2008

A.C. : *la revista del G.A.T.E.P.A.C., 1931-1937*. [Cat. exp.]. Madrid : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2008.

Maestros antiguos y modernos... 2001

Maestros antiguos y modernos en las colecciones del Museo de Bellas Artes de Bilbao. Bilbao : Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2001 (ed. en euskera, *Antzinako maisuak eta maisu modernoak Bilboko Arte Eder Museoaren bildumetan*; ed. En inglés, *Ancient and Modern Masters in the Collection of the Bilbao Fine Arts Museum*).

Moraht-Fromm/Schürle 2002

Anna Moraht-Fromm ; Wolfgang Schürle. *Kloster Blaubeuren : der Chor und sein Hochaltar*. Stuttgart : Theiss, 2002.

Müller 1959

Theodor Müller. *Die Bildwerke in Holz, Ton und Stein : von der Mitte des XV. bis gegen Mitte des XVI. Jahrhunderts* (Kataloge des Bayerischen Nationalmuseums München, Bd. 13, 2). München : F. Bruckmann, 1959.

Museo de Bellas Artes de Bilbao... 1999

Museo de Bellas Artes de Bilbao : maestros antiguos y modernos. Bilbao : Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa, 1999.

Museo de Bellas Artes de Bilbao... 2006

Museo de Bellas Artes de Bilbao : guía. Bilbao : Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2006 (ed. en inglés, *Bilbao Fine Arts Museum : Guide*).

París 2009

Les premiers retables, XIe-début du XVe siècle : une mise en scène du sacré. [Cat. exp., Paris, Musée du Louvre]. Paris : Musée du Louvre ; Milano : Officina libraria, 2009.

Passau 2002

Faszination Mittelalter : himmlisches Streben. [Cat. exp. Passau, Oberhausmuseum]. Passau : Klinger, 2002.

Röhrig 1981

Floridus Röhrig (ed.). *Der Albrechtsaltar und sein Meister*. Wien : Tusch, 1981.

Schultes 2005

Lothar Schultes. *Die gotischen Flügelaltäre Oberösterreichs*. Vol. 2: Retabel und Fragmente bis Rueland Frueauf. Weitra : Publication PNo 1, Bibliothek der Provinz, 2005.

Stuttgart 1993

Meisterwerke massenhaft : die Bildhauerwerkstatt des Niklaus Weckmann und die Malerei in Ulm um 1500. [Cat. exp.]. Stuttgart : Württembergisches Landesmuseum, 1993.

Tångeberg 1986

Peter Tångeberg. *Mittelalterliche Holzskulpturen und Altarschreine in Schweden : Studien zu Form, Material and Technik*. Stockholm : Kungl. Vitterhets historie och antikvitets akademien, 1986.

Ulm 2002

Michel Erhart & Jörg Syrlin d.Ä. : *Spätgotik in Ulm*. [Cat. exp., Ulm, Ulmer Museum]. Stuttgart : Theiss, 2002.

Weilandt 2007

Gerhard Weilandt. *Die Sebalduskirche in Nürnberg : Bild und Gesellschaft im Zeitalter der Gotik und Renaissance*. Petersberg : Michael Imhof Verlag, 2007.

Weniger 2001

Matthias Weniger. «Doberan, Cismar – Tortosa», Hartmut Krohm ; Klaus Krüger ; Matthias Weniger (ed.). *Entstehung und Frühgeschichte des Flügelaltarschreins : Veröffentlichung der Beiträge des Internationalen Kolloquiums «Entstehung und Frühgeschichte des Flügelaltarschreins»*. Wiesbaden : Reichert ; Berlin : Staatliche Museen zu Berlin-Preussischer Kulturbesitz, 2001, pp. 193-204.

Weniger 2007

—. «Dauerleihgaben aus Stiftungsbesitz», *Jahresbericht : Bayerisches Nationalmuseum München 2004- 2005*. München : Bayerisches Nationalmuseum, 2007.

Weniger 2008

—. «Der heilige Stephanus aus dem Kloster Niederaltaich : eine Neuerwerbung des Bayerischen Nationalmuseums», *Deggendorfer Geschichtsblätter*, Deggendorf, n.º 30, 2008, pp. 35-44.

Weniger/Burk 2005

Matthias Weniger ; Jens Ludwig Burk. *Die Sammlung Bollert : Bildwerke aus Gotik und Renaissance*. München : Bayerisches Nationalmuseum, 2005.

Wolf 2002

Norbert Wolf. *Deutsche Schnitzretabel des 14. Jahrhunderts*. Berlin : Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 2002.

Zinke 1995

Detlef Zinke. *Bildwerke des Mittelalters und der Renaissance, 1100-1530 : Auswahlkatalog / Augustinermuseum Freiburg*. München : Hirmer, 1995.