

UNA HISTORIA DE LA PINTURA ESPAÑOLA

CHANDLER R. POST

Harvard University Press
CAMBRIDGE, Mass. 1947

(Continuación)

En el José de Arimatea (¿o Nicodemus?) de la Lamentación, él conserva mucho la hosca fuerza de la rigidez de Alonso de Sedano; los tipos calvos y las muchas mujeres que figuran en las escenas de la Pasión, demuestran que los fragmentos de Cillaperlata (Santa Casilda), están demasiado esparcidos para revelar, digamos por ejemplo, que estas figuras femeninas también son, aunque ligeramente, adaptaciones relajadas de las precedentes de Alonso de Sedano.

El Cristo de la Vía Dolorosa parece que recuerda la postura que Alonso de Sedano dió a esta figura en su versión del mismo asunto para la Catedral de Burgos.

En su propia provincia en España, puede declararse al Maestro de Durham, como autor de otro retablo, el cual, como en el caso del altar de Cillaperlata (Santa Casilda), solamente nos queda en paneles separados.

Juntamente con los fragmentos de al menos otro retablo pintado más tarde en el Renacimiento, las tablas en cuestión, parecen distribuídas en la iglesia de Torregalindo, al Sur de Aranda de Duero: una Natividad colgada en el crucero; un Bautismo en la capilla bautismal (fot. núm. 8); cuatro compartimentos con apóstoles en parejas aparecen por diversos sitios de la iglesia, y además la efigie de otro apóstol forma parte de uno de los altares.

Las obras más convincentes para reconocer la atribución al Maestro de Durham, son: en el Bautismo, la analogía de la cara de San Juan, a los rostros de los apóstoles en la predela y al verdugo del Evangelista a la derecha en las pinturas de Cillaperlata (Santa Casilda), el parecido, por ejemplo, entre el Salvador y la efigie principal del Evangelista y la manera

como distribuye la espesura en la figura de Nuestro Señor; en la tabla donde están aparejados Santiago y San Simón (con la sierra), el parecido del primero al verdugo antes mencionado y el parecido del último al viejo que está a la derecha en la Vía Dolorosa de Durham; la relación de San Andrés (pareado con San Pedro) con el que preside la causa contra San Juan; la imprevista aparición de la cara de loro, heredada del San Bartolomé de Alonso de Sedano (que está al lado de Santo Tomás y presenta como atributos el mónstruo satánico encadenado, y no uno, sino dos cuchillos); y el continuo hallazgo en las tablas, de ojos agudos, penetrantes y melancólicos, que están mejor representados en otras producciones del Maestro que el San Tadeo de Cilla-perlata (Santa Casilda).

El San Juan Evangelista del Apostolado, en Torregalindo, tiene una cara menos favorecida que otras representaciones del Santo hechas por el mismo Maestro. Las costumbres de la escuela contemporánea de Sevilla, se recuerdan por el matizado de oro en los fondos sobre los cuales están colocados los apóstoles con un dibujo ajedrezado, los cuales contienen motivos floreados.

Acaso también tengamos que reconocer la mano del Maestro de Durham en una tabla que representa la Decapitación de un Santo episcopal (1) que es probablemente parte de un retablo desaparecido y ahora aparece solitaria como formando parte de un altar secundario en la iglesia de Tartalés de los Montes. La atribución se hace verosímil especialmente por el parecido del hombre calvo que figura detrás del verdugo de San José de Arimatea en la izquierda de la cruz que hay en la Lamentación de Durham y por la índole de los ojos que aparecen en la pintura.

EL MAESTRO DE BELORADO.—Aparece en la escuela de Burgos, al principio del siglo XVI, un grupo de pinturas, tan íntimamente afiliadas al estilo del Maestro de Durham, que requiere el más perspicaz reconocimiento para distinguirlas unas de otras.

El trabajo más importante que se conoce del grupo, es un gran retablo que hay en la Catedral de Santo Domingo de la Calzada, pero atribuirsele a él, en una población tan distanciada, sería un asunto engorroso. A falta de documentos o firmas para identificar a cada uno de estos pintores de principios del Renacimiento en Burgos, excepto a uno, que es León Picardo, tenemos que afrontar el recurso de inventar nombres, y, puesto que el artista que ahora nos ocupa, demuestra haber hecho algunos trabajos que ya se han estudiado brevemente en el tomo IV, como de transición

(1) Véase la monografía del Valle de Valdiviello, página 332, de don Luciano Huidobro y D. Julián García Sainz de Baranda, donde se describe a San Vitores como mártir de la provincia de Burgos.

entre el procedimiento hispano flamenco y el Renacimiento, tendré que llamarle el Maestro de Belorado desde el principio de estas obras de dos tablas ya entonces mencionadas, representando la Natividad y las Bodas de Canaan existentes en la iglesia de Belorado, lo que le proporciona también la menos pesada y más eufónica denominación que yo acierto a ingeniar. Ya vagamente insinué en el tomo IV la posible existencia de una personalidad a quien habría que dar algún día este calificativo.

La tentadora atribución de la predela en El Espino al Maestro de Belorado, que ya aventuré en el volumen anterior, tengo que hacerla ahora definitivamente; pero la evidencia acordada por los limitados restos en ambos lugares, es tan inverosímil como para presentar solamente unas pocas analogías al Maestro de Durham: la naturaleza general de los modelos; el algo así como más específico parecido de los jóvenes alegres a la derecha en las Bodas de Canaán, a los espectadores jóvenes en la prueba de San Juan Evangelista en la Puerta Latina y los árboles inclinados al fondo de la Natividad en Belorado.

El sitio donde encontramos mayor cantidad de obras del Maestro de Belorado, es Santo Domingo de la Calzada, en la provincia de Logroño, pero tan cercana a la provincia de Burgos como para estar dentro de la órbita de su escuela y no lejos de Belorado.

El retablo en cuestión ornamenta una capilla al final Suroeste de la Catedral. La sección central está ocupada por una escultura contemporánea a las pinturas, la Madona y el Niño al fondo, la Asunción (fusionada con ideas de la Inmaculada) al lado, en más alto nivel y la Crucifixión más arriba; y una de las predelas, es así mismo el trabajo del tallista, consistente en cuatro Santos de pie.

Las pinturas que ocupan las secciones laterales comprenden hasta veinte escenas relativas a las vidas de Jesucristo y de la Virgen: en la fila más alta, la Anunciación, Visitación, Natividad, y Circuncisión; en la siguiente de abajo, la Epifanía, Purificación, la Huida a Egipto y el joven Sabio entre los Doctores; sigue la Agonía en el Jardín, la Traición, Cristo ante Pilatos y la Flagelación; después, la Coronación de Espinas, Vía Dolorosa, Deposición y Resurrección; y en la fila más baja, la Ascensión, Pentecostés, Coronación y, cosa rara, fuera de costumbre para terminar, como si con tal énfasis el donante quisiera expresar un signo de arrepentimiento para implorar las gracias del Señor, una representación de Jesucristo con la mujer adúltera.

El pintor agregó también una segunda predela más baja con las figuras de los cuatro Evangelistas con sus mesas, y una tercera predela fue colocada debajo de la totalidad de la estructura por algún remendón del siglo XVII o XVIII.

El Maestro de Belorado tuvo un ayudante muy inferior en Santo Domingo de la Calzada, a quién destinó casi la completa ejecución de los compartimentos de la fila más alta, tan lejos como pudo de la vista del espectador, excepto el asunto que a tantos pintores ha entusiasmado, la Anunciación.

El Ayudante se complace con poner diferentes y menos espléndidos halos, y, parece haberse entrometido aquí y allá en el resto del retablo, que el Maestro de Belorado conservó para su propio trabajo, como puede notarse en el sacerdote de la Purificación y más ampliamente en la Traición.

Entre las muchas identificaciones del estilo del Maestro de Belorado, se pueden elegir como pruebas más explícitas de la justificada atribución: los rostros de la Magdalena en la Deposición y en la Adúltera, la reaparición exacta de la cara viva de la novia, a quien embellece el Maestro de Belorado en las Bodas de Canaán; el uso de un solo modelo de peinado para la Virgen, en esta escena de Belorado, en la Huída a Egipto, Deposición y Pentecostés en Santo Domingo de la Calzada; una virtual parecida repetición en el caso de San Juan Evangelista en las Bodas de Belorado y en la Agonía en el Jardín, Deposición y Pentecostés del retablo de Santo Domingo; en varias de las escenas que dan tormento al Señor en las representaciones de la Pasión, la repetición del rostro caricaturado en la esquina izquierda de encima de las Bodas; el duplicado, en la Vía Dolorosa del tipo místico y ojos medio cerrados de Jesucristo en esta tabla de Belorado; la aparición de justamente este tipo en dos de los Apóstoles de la predela en El Espino, como ya se apuntó en el tomo IV; en muchos casos en Santo Domingo, como especialmente en el primer Rey Mayo a la izquierda en la Epifanía, el Jesucristo en el jardín de la Agonía y el flagelador de la izquierda, la rara cabeza con barbilla saliente y barba, ilustrado por el Apóstol en la extrema izquierda en El Espino; el parecido de San Pablo en la predela del Espino al San José (teniendo palmas) en la Purificación y el Dios Padre de la Coronación; la correspondiente parentela entre el San Andrés de la predela y el espectador con turbante a la derecha de la Purificación, y las similitudes de los halos en los tres monumentos.

La evidencia para una afinidad con el Maestro de Durham, es ahora más abundante. Sus figuras femeninas por ejemplo, se muestran ellas mismas solo un poco modificadas e idealizadas en la Virgen de la Anunciación y Epifanía; el San Juan Evangelista de la predela es casi la misma persona que en la Deposición del tríptico de Durham; la cabeza barbuda al extremo derecho de la Vía Dolorosa de Durham, está insinuada muchas veces en Santo Domingo de la Calzada, como particularmente por el San

José en la Huída a Egipto; en este departamento como en el de la Deposición está desordenado detrás y entre los actores de la misma manera que lo hace el Maestro de Durham, y en sus árboles cimbreantes pueden verse al fondo de la Deposición y en la Ascensión.

El Maestro de Belorado está lejos de ser un gran artista, aunque es acaso más afortunado que muchos de sus compatriotas del período al producir en el estilo hispano flamenco, que heredó en sobrias armonías de color, destacándose por los acostumbrados brocados en oro de las vestiduras y colgaduras y por los fondos de oro puro detrás de los Evangelistas en las predelas.

Al comentar las tablas de Belorado en el tomo IV, ya advertí sus composiciones de arquitectura del Renacimiento, pero, aunque las muestras de tal arquitectura en los fondos de las tablas en Santo Domingo de la Calzada son abundantes y profusas, él simplemente las esparce sin lógica estructural o mucho dominio de la perspectiva.

Sin embargo, posee una imaginación bastante alerta para conseguir animar las composiciones vulgares por la introducción de pequeñas variantes naturalísticas, que se descubren hasta en los compartimentos que fueron pintados por su ayudante.

En la Visitación, el borrico que ha conducido a Nuestra Señora a la región montañosa, está representado como si hubiera encontrado el camino de una abertura en las rocas para comerse la poquita vegetación.

En la Huída a Egipto, como en la versión que hay de Fernando Gallego en Trujillo, San José ya ha cogido los dátiles del árbol y los ofrece a su santa pareja. Mientras que Alonso de Sedano en la Traición de la Catedral presenta a Jesucristo como alargando a Malaquías su oreja cortada, a diferencia de la iconografía corriente que meramente representa a San Pedro cortando este órgano, el Maestro de Belorado concibe al Salvador en la misericordiosa acción de reemplazarla en la cabeza de su siervo.

El Santo sepulcro en la Resurrección ha llegado a ser una de las tumbas del Renacimiento con el Angel erguido encima del sarcófago. En la Ascensión, el Maestro ha resuelto débilmente el problema de representar a Jesucristo elevándose, queriendo mostrar la altura que ya le separaba de los Apóstoles, delineando su cuerpo en escala más pequeña.

En los Evangelistas de la predela ha diferenciado cuatro aptitudes en la corriente y monótoma actitud de escribir, por ejemplo, representando a San Marcos afilando la púa de su pluma y, acaso con el precedente de Berruguete o del alumno de Berruguete, el Maestro de Paredes, teniéndole en su mente, presenta a San Lucas levantando la pluma en el aire como en actitud de examinar la punta.

El Maestro de Belorado nos demuestra haber sido el autor de algunas

pinturas además de las ya mencionadas en anteriores volúmenes, como pertenecientes a la última fase del movimiento hispano flamenco en la provincia de Burgos. La predela de Cascajares de la Sierra, única sección que ha quedado de un retablo, al menos en su condición original, es suficientemente demostrativa de ser creación suya por las analogías a la predela de El Espino, la cual, en el caso de las dos representaciones de San Andrés, alcanza casi una total identidad; pero el altar de Santo Domingo de la Calzada muestra la atribución con mayor evidencia, tal como el parecido de San Juan Evangelista en Cascajares a la Virgen de la Epifanía o, a la todavía mayor semejanza del Santiago al Cristo de la Agonía en el jardín y a las otras cabezas barbudas que hay en el altar con barbilla saliente.

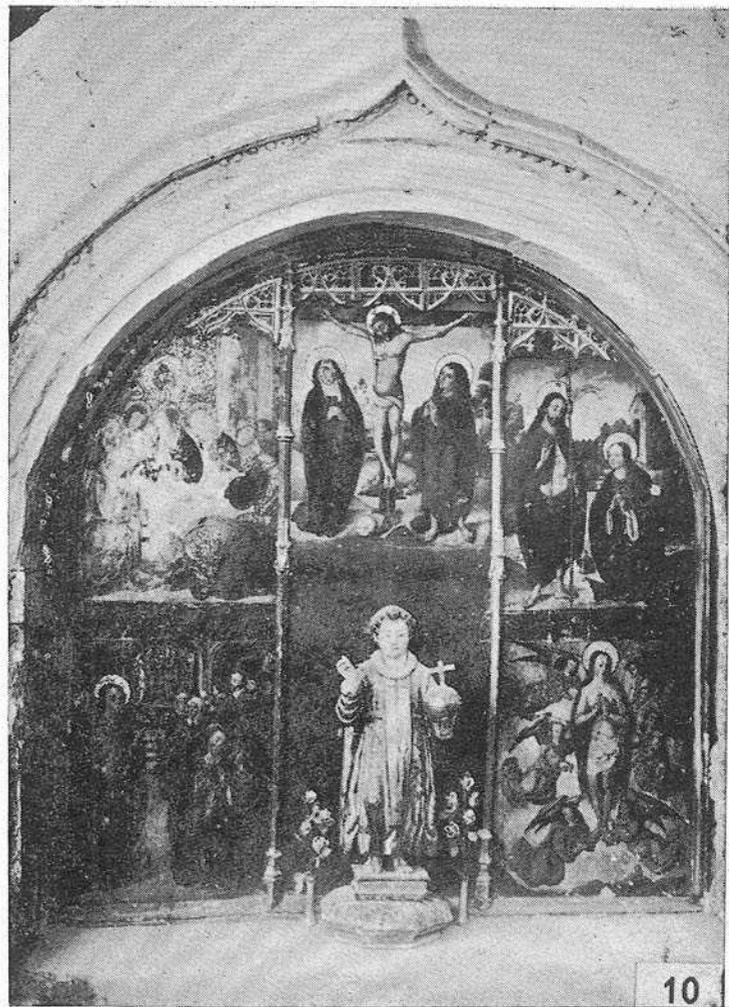
Ya hemos observado en el tomo IV un cierto paralelismo entre el retablo de Castil de Peones con las tablas de Belorado y El Espino, pero, acaso se necesite la evidencia del altar de Santo Domingo de la Calzada para fijarle con seguridad entre las auténticas producciones del Maestro. Aunque las composiciones para la Epifanía (Fot. núm. 9) y Huída a Egipto están ligeramente variadas de las hechas en Santo Domingo, los rasgos característicos del pintor se destacan en cada sección del conjunto en el batisterio de Castil de Peones.

Las Vírgenes mártires pintadas a mitad de tamaño natural en la predela y las varias representaciones de Nuestra Señora, comprenden su modelo femenino favorito; el San Juan en la Piedad, es bien conocido en las figuras de este Apóstol en las pinturas de las Bodas de Canaán que hay en Belorado, y en la Deposición y en el Pentecostés del retablo de Santo Domingo; y el Rey Mago que hay arrodillado a la derecha de la Epifanía, revela una vez más la clase de caras barbudas con la barbilla saliente que representa nuestro artista.

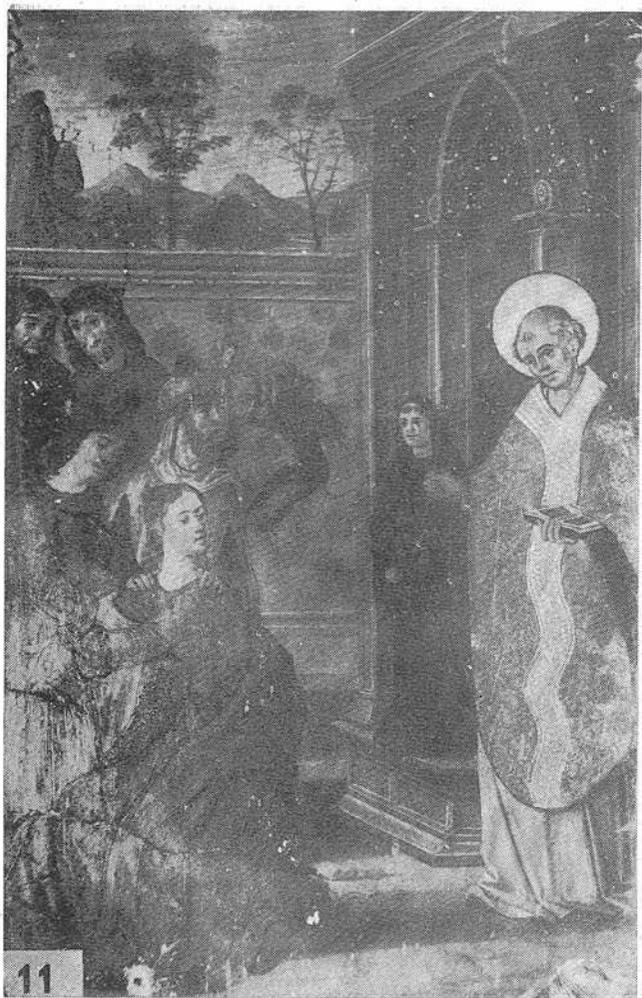
Así mismo, en el tomo V, virtualmente distinguí lo que ya es para mí una indiscutible realidad, que el Maestro de Belorado pintó las tres tablas que se conservan en Sotillo de Rioja, un pueblecito cercano a Belorado y Santo Domingo de la Calzada. El retablo de este último lugar, agrega simplemente y otra vez más, pruebas confirmatorias: La semejanza de la Madona entronada a las representaciones de Nuestra Señora en Santo Domingo, sobre todo a la Virgen de la Purificación; la analogía del Ángel a la derecha del trono al Gabriel de la Anunciación; el parecido de Santa Catalina al ángel de San Mateo, y la verdadera identidad de la Magdalena con la Virgen de la Epifanía; el arbusto traído hacia adelante en el paisaje a la izquierda de la cabeza de la Magdalena; y la semejanza de los ornamentos del Renacimiento sobre el trono, a los que decoran los asientos de los Evangelistas. En ningún sitio se observa más una mayor aproximación al estilo del Maestro de Durham.



9. — CASTIL DE PEONES. — Epifanía



10. — PRESENCIO. — Retablo de la Magdalena



11.—SAN MIGUEL DE PEDROSO. — San Millán a la puerta



12.—HAZA.—Retablo de San Miguel

El de verdad parecido de Santa Catalina a sus modelos femeninos y al ángel a la derecha del trono de la Madona a sus figuras de San Juan Evangelista, es tan exacto, como para suscitar la probablemente injustificada sospecha de que el Maestro de Belorado, es después de todo una mera fase del Maestro de Durham.

En cualquier caso, la manera que tiene Simón Pure, similar al Maestro de Belorado, emerge en un momento que aún no hemos tenido ocasión de mencionar en estos volúmenes; se trata del retablo de los dos San Juanes, que hay sobre el altar de una capilla al final Sureste de la nave en la parroquia de Herrera de Valdecañas, un pueblo de la provincia de Palencia muy cercano a la divisoria con la provincia de Burgos.

El centro de la estructura está ocupado por esculturas, una estatua del Bautista y sobre ella la Crucifixión. Las pinturas comprenden cuatro escenas a la izquierda de la vida del Bautista: su nacimiento, bautismo de Jesucristo, predicando y degollación; correspondiendo con ellas a la derecha, la composición del San Juan Evangelista en el apocalipsis en Patmos, su cocimiento en aceite, su exorcismo del vaso envenenado, (con los hombres muertos a sus pies que también habían sido envenenados) y su traslación a los cielos; y una predela con seis Profetas representados a mitad de su tamaño natural.

La evidencia para la atribución es abundante, pero es preterible seleccionar los casos para mencionar solamente unos pocos de los más convincentes ejemplos. En el bautismo, el ángel corresponde a uno de los modelos femeninos más frecuentes del Maestro, y el Salvador podía ser comparado por su rostro con el Cristo en la escena ante Pilatos en Santo Domingo de la Calzada y con el primer Rey Mago que hay a la izquierda en el mismo retablo. El hombre que se ve la mitad de perfil en la esquina derecha del compartimento de abajo del sermón, recuerda a Pilatos presidiendo la Flagelección en Santo Domingo y las dos mujeres sentadas en la misma sección del compartimento, tienen sus analogías en la pintura de las Bodas de Canaán en Belorado.

En el episodio del vaso envenenado, la cara que hay justamente detrás del Evangelista a la derecha, está empleada también por el pintor para el hombre puesto a la izquierda de Jesucristo en la escena de la mujer sorprendida en adulterio en Santo Domingo, pero, el más indiscutible elemento de prueba, le he dejado para el final: se trata de la completa identidad de la cabeza barbuda a la izquierda en la congregación de gente oyendo las exhortaciones del Bautista, y el San José de la Huída a Egipto que hay en Santo Domingo de la Calzada.

Para los Profetas en la predela conserva los fondos de oro damasqui-

nados de sus predecesores, pero, en varias de las otras tablas, coloca paisajes de su carácter acostumbrado.

En los fondos arquitectónicos de la Decapitación, siguiendo la moda corriente entre muchos pintores españoles de la época, a fin de reanimar sus composiciones, coloca un grupo de espectadores mirando el sangriento acontecimiento desde una ventana en el último piso de un palacio.

Puede cabernos poca duda, de que él pintó también un pequeño retablo de la Magdalena que hay al extremo Noroeste de la nave en la iglesia parroquial de Presencio, al Sur de Burgos (Fot. núm. 10). La parte principal que probablemente contenía su efigie, se ha perdido, pero, además de la Crucifixión en la parte alta, se conservan las cuatro tablas narrativas laterales: la Magdalena lavando los pies a Jesús; su encuentro con El en el Noli me tangere; la Magdalena predicando contra los ídolos en Marsella, y elevándose en las manos de los ángeles.

El modelo incorporado en las varias representaciones de la Magdalena puede contrastarse con las figuras de la Virgen y las Santas de las pinturas en Sotillo de Rioja. En la multitud, escuchando su homilía, hay un calvo que a menudo encontramos en las obras del Maestro de Belorado, por ejemplo, en el Rey Mago arrodillado a la derecha de la Epifanía en Santo Domingo de la Calzada. Para el Cristo en el Noli me tangere, repite el tipo que ha usado para el Bautismo en Herrera de Valdecañas.

Entre sus producciones, el retablo de Presencio es el más aproximado en estilo a las menos duras secciones del altar que ahora está en el Museo de Sevilla, para el cual hizo Alonso de Sedano, al menos la predela, así que podemos sentar la hipótesis de que el Maestro de Belorado, como discípulo de Alonso de Sedano, pudo haber sido un colaborador suyo en este altar de Sevilla,

Así mismo, podemos abrigar pocas, si alguna duda en la atribución de un retablo que hay sobre el altar del lado Sur en la iglesia parroquial de San Miguel de Pedroso, a una milla aproximadamente de distancia del mismo Belorado.

Como la iglesia fue en algún tiempo dependencia del gran monasterio benedictino de San Millán de la Cogolla, situado en la cercana provincia de Logroño, el retablo está dedicado a San Millán, o como se dice en latín y en inglés, a San Emilianus, que era muy popular en toda la región de Burgos.

Su efigie aparece ocupando el compartimento central en la fila más baja de la estructura adorado por el donante arrodillado, y en los espacios laterales se representan cuatro escenas de su vida: su conversión de joven a través de una visión angélica, de la vida de pastor a la de ermitaño; su predicación a Berceo; su exorcismo a la joven Colomba después de misa,

cuando aún tenía la casulla puesta (fot. núm. 11), y su expulsión de un espíritu maligno que había en el comedor del noble Honorius.

El resto del compartimento sobre la efigie de San Millán, está ocupado por un obispo canonizado, aún sin identificar, que podía ser San Fabián, ya que puede verse a través de una ventana a su frecuente compañero iconográfico San Sebastián, pero, desprovisto de todas las insignias papales por las que San Fabián es distinguido, casi sin excepción.

En medio del acuerdo general en cuanto al estilo del Maestro de Belorado, la más reveladora y detallada evidencia de su paternidad, se manifiesta en el padre de Colomba, Maximius, quien tiene la extraña cara protuberante representada por ejemplo, en muchos de los Apóstoles que hay en la Ascensión de Santo Domingo de la Calzada.

En la escena del exorcismo de la muchacha, además, los dos espectadores que hay detrás, incorporan otro de sus tipos masculinos, como en tres hombres de la Purificación en Santo Domingo, con los muy característicos rizado e iluminado de la barba.

La mujer al extremo izquierdo en la Purificación también proporciona una exacta contrapartida para la mujer de Honorius. Hasta podemos recurrir a tal minucia como es el uso de la misma incompleta cornisa moldeada, tanto en un edificio del fondo a la izquierda de la Vía Dolorosa en Santo Domingo, como en los parapetos en los episodios del exorcismo en San Miguel de Pedroso.

Probablemente fue el Maestro de Belorado un mediocre ayudante en Santo Domingo de la Calzada, a quien hay que atribuir la predela que ya se ha mencionado en el tomo IV, como de Gumiel de Hizán.

LAS DOS TABLAS PORTANDO LA INSCRIPCION «HERERA».
—Las pinturas en cuestión, son una Natividad en el Museo de Valladolid y una Piedad que anteriormente perteneció a D. Ciriaco Nieto Linker, de Bilbao, y después supe que se hallaba en la colección Kocherthaler, de Madrid.

La procedencia de la primera es desconocida, pero la otra deriva de la provincia de Burgos; y cualquiera que sea la solución de los problemas de las inscripciones y la relación que pueda tener una tabla con otra, es indudable que un artista de la escuela de Burgos las hizo y que este artista estuvo íntimamente afiliado al Maestro de Durham y al Maestro de Belorado (quienes estaban relacionados entre sí) y posiblemente identificado con uno de ellos.

El respaldo de la tabla de la Natividad estuvo preparado en gesso para otra pintura, y en esta parte de atrás, el artista que pintó el frente, dejó simplemente un dibujo representando la Traición de Cristo. El Sr. Agapito y Revilla cree que el dibujo muestra el principio de una pintura que nunca

llegó a terminarse, pero, la intención pudo ser para dejarla sin colorear siguiendo la práctica flamenca frecuente de presentar en monocromo los exteriores de las alas de los altares.

Puesto que la altura de la tabla de la Natividad está virtualmente de acuerdo con la de la Piedad, también supone el Sr. Agapito y Revilla que la primera pudo haber sido una de las alas de un tríptico, en el cual, la otra, ocupaba el centro; y pudo haber reforzado su argumento considerando que la anchura de la Natividad es aproximadamente la mitad que la tabla de la Piedad, como si fuera un ala para plegar, y que la pintura de la Traición es un tema complementario para el exterior del tríptico, la parte central del cual representaba otra escena de la Pasión.

Además, existe una correspondencia entre las dos tallas, en detalles arquitectónicos del Renacimiento. Muy similar a los frescos de Juan de Borgoña en la Sala Capitular de la Catedral de Toledo, podemos ver debajo de la Lamentación sobre el Cristo muerto, una entabladura sostenida a cada lado por columnas pareadas de algún material traslúcido que parece dar el efecto de un cuadro viviente en el teatro; y la cosa que llama más la atención, es que el gran arco a través del cual se ve la Natividad, está decorado en su capa baja con las mismas rosetas que en la entabladura de la Piedad y que sus estribos están adornados con columnas pareadas del mismo material (aunque en menores proporciones) y con capiteles estrechamente parecidos. El enlosado simulado en el primer término de cada tabla, es de idéntico modelo.

Justamente debajo de este enlosado en la Piedad, y directamente sobre él en la Natividad, está escrita la palabra Herera en letras góticas. Es fácil suponer que el apellido Herrera, es lo que quería expresar y que el defectuoso deletreo fue ocasionado por el hecho de que las reglas de ortografía no estaban aun establecidas; pero coincidiendo con el Sr. Agapito y Revilla, no puedo hallar la razón para pensar que la palabra corresponda al nombre del pintor, más que al de la familia que encargó la pintura de las tablas.

Si como es de suponer, la Piedad y la Natividad eran partes de un solo monumento, hubiera sido extraño, recordando lo poco corriente que era el uso de firmas entre los artistas del Norte de España por aquel entonces, que el autor hubiese arrogantemente escrito su nombre sobre ambas pinturas, mientras que un deseo para tal perpetuación de su fama, es precisamente lo que hubiéramos esperado de un aristocrático u opulento donante.

Según nuestros informes fidedignos, existió un caballero en Valladolid llamado Juan de Herrera, quien antes de su muerte, ocurrida con anterioridad a 1495, ejerció el patronato de la capilla de Santa Ana en la iglesia

de Santa María la Antigua; y aunque esta sea una fecha demasiado temprana para las pinturas de que tratamos, también pudo ser que hubiese otros miembros de la familia que pudieran haber dado encargos de obras de arte.

El único candidato capaz conocido por mí en esta parte de España para identificarle con el autor de las tablas, si las inscripciones después de todo han de identificar su nombre, sería un Cristóbal de Herrera, quien, por lo que a la falta de fecha se refiere, se adaptaría a las circunstancias, puesto que en 1524 está registrado, y aunque Palencia es el único sitio donde alguna actividad suya se menciona, está explícitamente determinado que él y sus dos socios, los hermanos Andrés y Alonso de Espinosa, vinieron de Burgos a esta ciudad.

Tanta duda, sin embargo, se une al reconocimiento al nombre del pintor en las inscripciones que no nos justifica el agregar Herrera, ya que fuese Cristóbal o no, como una definida personalidad artística en los anales del arte español o específicamente a la escuela de Burgos. Sin embargo, el hecho es que las dos tablas fueron seguramente la creación de un miembro de esta escuela en el inmediato círculo del Maestro de Durham y del Maestro de Belorado, y aun queda un alto grado de similitud que era idéntico al de uno de estos dos artistas. Si tal identidad, realmente existe, es imposible para el presente escritor determinar a cual de los dos le corresponde tal honor, ya que hemos percibido que sus estilos están estrechamente entrelazados y en este caso la interna evidencia nos lleva unas veces en una dirección y otras en la otra.

La superioridad técnica y la severidad de los tipos personales sugieren al Maestro de Durham, y es muy difícil negarle a él las pinturas cuando se observa la manera en la cual el pastor calvo (¿un retrato del donante?) en el centro de los ángeles a la derecha del fondo de la Natividad, virtualmente duplica el José de Arimatea, que está después al lado de la Cruz en la tabla de la Lamentación sobre el Jesucristo muerto en el tríptico de la Catedral de Durham.

Aún quedan otras muchas analogías, aunque no son tan patentes. El San Juan de la Piedad, por ejemplo, tiene algo de la frialdad de la mirada que el Maestro de Durham heredó de Alonso de Sedano, como en los espectadores a la izquierda en la pintura de la escena del cocimiento en aceite del San Juan Evangelista, procedente de Cillaperlata (Santa Casilda).

Por la traducción:

GONZALO MIGUEL OJEDA