

HISTORIA DE LA PINTURA ESPAÑOLA

Pinturas burgalesas

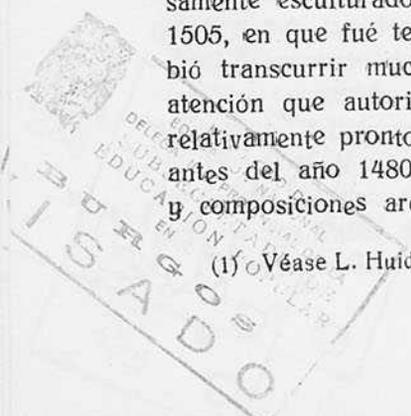
V

(Continuación).

EL MAESTRO DE SAN NICOLÁS

De los trabajos que en la provincia de Burgos presentan poca evidencia de relación con los principios de Fernando Gallego, deben considerarse primero dos colecciones de tablas colocadas en el conglomerado altar barroco de la nave del lado del Evangelio, en la iglesia misma de San Nicolás, por cuanto que nos dan la evidencia de dos pintores anónimos distintos, a quienes hay que atribuir otras pinturas existentes. Un juego de ocho tablas en la parte baja de la estructura representa principalmente escenas de la vida de San Nicolás. De las cuatro, en la sección derecha del retablo, un par de ellas están dedicadas a los actos de caridad de San Nicolás con las hijas de personas nobles llegadas a la pobreza, que le representan arrojando oro a una casa, y aconsejando al caballero que guarde el secreto (figura 23). Las otras dos tablas representan la historia del joven cautivo Adeódatus, que invadido por la nostalgia llega a tirar al suelo su copa en la fiesta del rey pagano, y luego, es milagrosamente trasladado, junto con la copa, a la capilla levantada por su padre en honor de San Nicolás. Sólomente dos de los episodios, a la izquierda, se refieren a San Nicolás y representan: su consagración como Obispo (figura 24), y el rescate de tres inocentes que iban a ser ejecutados. Las otras dos representan a San Andrés con tres donantes masculinos, de rodillas, y a San Antonio de Padua en la misma actitud con las señoras de la familia. Si estas ocho tablas formaron en algún tiempo parte del altar mayor, según dice la tradición (1), que fué sustituido por el actual retablo, primorosamente esculturado, debió ser ejecutado considerablemente antes de 1505, en que fué terminado el altar esculturado, pero aún así, no debió transcurrir mucho tiempo entre uno y otro trabajo, y llama la atención que autorizasen a quitar un grandioso retablo pintado tan relativamente pronto, después de su terminación, que apenas pudo ser antes del año 1480. Es difícil decir si los vagos parecidos en tipos y composiciones arquitectónicas a las producciones de Fernando Ga-

(1) Véase L. Huidobro La iglesia de San Nicolás de Burgos. Pág. 19-20.



llego, son el resultado de una definida influencia suya, o de una dependencia conjunta de los modelos flamencos; en el caso del maestro de San Nicolás, muy disminuída en intensidad. Sus cualidades como dibujante, no pasan de ser una cosa moderada; pero lo compensa con otras disposiciones que hacen recordar la pintura catalana contemporánea. Una de ellas, es una gentil placidez destacadamente diferente de la dureza y vigor de tanta pintura hispano-flamenca en Castilla, como por ejemplo, la producción del maestro de Burgos. Otra característica catalana, es un decorado más extenso en los brocados de oro, en los trajes y colgaduras, que el que se encuentra corrientemente, aún más que en el Noroeste de España.

Es posible ver una explicación de los aspectos catalanes en un fragmento, que con seguridad puede ser atribuído al maestro de San Nicolás, la mitad derecha de una coronación de un santo Obispo, acaso San Agustín (como dice Sampere), referenciado con el n.º 52 de la colección Bosch en el Museo del Prado. Sampere ha estudiado esta pintura y la ha atribuído a Juan Luis de Valls, quien es conocido por un contrato hecho en 1469 para un retablo catalán que ha desaparecido, pero no solamente es manifiestamente una producción de la escuela castellana, sino que definitivamente es del maestro de San Nicolás de Burgos. La atribución halla su justificación en mucho más que el simple accidente de ser el asunto una consagración episcopal, inevitablemente compuesta en España en el mismo plan que las ceremonias análogas en las tablas de dicha iglesia. Primeramente existe la particularidad de que en ambos casos aparece un Cardenal en el grupo a la derecha del trono, y que este Cardenal, es exactamente el mismo individuo. El San Agustín además, casi repite la figura del San Nicolás, y el argumento se completa con el perfecto paralelismo del prelado mitrado, que asiste al Santo en las escenas con el padre agradecido y con los tres prisioneros salvados. Una prueba superabundante, es la analogía en la arquitectura de la iglesia de la consagración con la de la capilla, a la cuál el copero es devuelto. El color es el característico tono marrón de los últimos miembros castellanos de la tendencia hispano-flamenca. Volviendo a la totalmente infundada atribución a Juan Luis de Valls, Sampere fue influenciado por la divulgada procedencia del referido fragmento del cercano monasterio de Poblet, o al menos de la provincia de Tarragona, y aunque tales manifestaciones de las procedencias originales de las pinturas son siempre sospechosas, en este caso la tradición se une a los posibles rasgos catalanes del autor, para estimular ciertas especulaciones. El estilo, es manifiestamente castella-

MINISTERIO DE
VICERREY
ELEGIR CRET. P. OJILLAR
EQUA. NON PROVINCA. DE LA
M. SOR. N. G. I. N. A. D. E.

nò en esencia, pero ¿podemos explicarnos el encubierto catalanismo por la teoría de que un maestro castellano haya encontrado trabajo en Cataluña y después regresado a su país de origen? ¿Pudo haber sido él uno de los pintores castellanos que anota Sempere como trabajando en Cataluña en dicho período, acaso Fernando Camargo, ya que es probable que el Pedro Vello que se contrató para un retablo en Vich sea el mismo Pedro Bello de Salamanca?, ¿o fué que un catalán emigró a Burgos y llegó a saturarse del manierismo castellano, sin que por eso llegara a olvidar las predilecciones estéticas de su propia región? ¿Es posible que se repatriase él mismo una vez más y desplegase sus nuevos conocimientos en la región de Tarragona? Las andanzas de Bermejo y de Alejo Fernández presentan un fenómeno no menos singular.

Una de las pinturas hispano-flamencas en el mismo Burgos, que podemos atribuir a la reputación del maestro de San Nicolás, es un tríptico grande y extraordinariamente bien ejecutado que ha estado siempre en la Catedral y se halla ahora en la Sala Capitular, formando parte del Museo diocesano. La Epifanía (Foto n.º 2), ocupa el centro, la Anunciación el lado izquierdo, y el derecho presenta a San Julián, montado, recibiendo la horrible predicción antropomórfica del ciervo, mientras que detrás, encima de la roca, aparece en miniatura la realización de la profecía, asesinando a sus padres. El estilo del maestro de San Nicolás, se percibe particularmente en las muchas repeticiones de su distintivo, el joven entre los espectadores en el fondo de la Epifanía, en la adaptación de Gabriel a la misma norma facial y en la Virgen de la Anunciación y de la Epifanía, cuyo estilo de semblante encontraremos subsecuentemente en sus demás trabajos. En este tríptico, es donde más revela la dependencia flamenca, y puede explicarse, por estar hecho al principio de su carrera, y aun siendo así, demuestra ser un artista de no menos categoría que lo fué en su madurez. Las figuras de la Anunciación y de la Sagrada Familia en la Epifanía, derivan de Roger van der Weyden y la composición del primer asunto, tiene el mismo origen; pero parece existir una superimposición de un entusiasmo por Hugo van der Goes. Naturalmente, se siente más español, cuando, como en el San Julián, tiene menos precedente de los Países Bajos que recurrir; pero, bastante extraño también es, en esta figura, donde menos se parece a sí mismo. La gama flamenca de colores se reduce a la tonalidad del marrón de los españoles de entonces, y el maestro renuncia, o no ha desarrollado todavía, su originalidad al uso del oro, empleando en su lugar el pigmento ama-

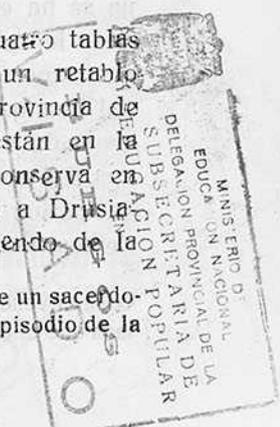


rillo. El paisaje por donde cabalga San Julián, es más atractivo que de ordinario, a las orillas de un lago flanqueado por un castillo. El caballo en que está montado el Santo, demuestra que el autor no los pinta tan bien, como a lo menos aquí pinta los peris, y en la Epifanía, a la derecha, en la esquina de abajo.

Entre los grandes retablos que pueden atribuirse al maestro de San Nicolás está el de San Andrés en la granja de la Ventosilla. Alrededor de la estatua contemporánea del Apóstol, que está en el centro, hay ocho escenas de su vida, pintadas en tablas: Su llamada, juntamente con su hermano San Pedro; su arrastre por las calles de Murgundia; la milagrosa extinción del incendio en la casa donde estaba con su joven discípulo, detenidos en una loggia; la resurrección que hace del joven que había sido devorado por los siete diablos caninos; el bautismo de Maximila, mujer de su enemigo Aegeas; su disputa con Aegeas; su martirio en la cruz, y su póstuma aparición de peregrino para prevenir al obispo de haber sido tentado por Satán en la forma de una mujer (figura 26). Además de los cuatro grandes bustos de profetas que corrientemente se emplean como asunto en las predelas, aquí se encuentran los de Santa Catalina y de Santa Bárbara. Los profetas se identifican por los acostumbrados rollos con sus nombres y versos de sus escritos, como Daniel, Zacarías, Jeremías e Isaías. En la parte principal del retablo, los fondos dorados son de lacería como los del maestro de Palanquinos, pero de un tipo de brocado en la predela. La identidad con el estilo del maestro de San Nicolás, se nota bien fácilmente, y entre las figuras que más se destacan, están: el San Andrés, que es casi un duplicado del mismo Apóstol que hay en el retablo de San Nicolás; el hombre con el gran manto dorado que está tirando en el frente del compartimento, y la cabeza a la izquierda de San Andrés en la escena de la disputa, y a la derecha, en el martirio. Allí reaparece también el maestro de San Nicolás con más generosa acentuación en el uso del brocado de oro en trajes y tapices.

Entre sus obras más renombradas, hay que registrar cuatro tablas grandiosas, que en alguna ocasión formaron parte de un retablo dedicado a los dos Santos Juanes en una iglesia de la provincia de Burgos. Tres de ellos relacionados con el Evangliesta, están en la sección de la colección de Tarazona de Bilbao, que se conserva en su casa de Madrid. Representan a San Juan resucitando a Drusiana (1), uno de sus sermones, y (un poco restaurado) bebiendo de la

(1) No puedo explicarme la razón porque en esta escena aparece un sacerdote pagano, Aristodemus, quien naturalmente, figura también en el episodio de la



copa envenenada, después de haber hecho el efecto mortal a los dos criminales, que están representados en el suelo retorciéndose en su agonía. La cuarta tabla de la vida del Bautista ha encontrado una apropiada residencia en la casa del compositor Richard Strauss, en Viena, ya que representa la danza de Salomé. Voy a agregar los siguientes detalles, aunque innecesarios, que prueban la evidencia del autor: En la resurrección de Drusiana, el sacerdote pagano Aristodemus, repite virtualmente los tipos del bárbaro aprensador del copero salvado por San Nicolás y el del magistrado, que preside la ejecución de los tres inocentes; tres de las caras de adolescentes en el fondo, son particularmente individualizadas del maestro de San Nicolás; los mismos personajes entre el grupo que escucha el sermón del Evangelista, especialmente la mitad de arriba de la cabeza en lo más alto, a la izquierda, es copiado literalmente del rostro similarmente colocado de un joven en la Epifanía del tríptico de Burgos; en la escena del veneno, la absoluta identidad del muchacho en la esquina de arriba, a la izquierda, tapándose la cara con el copero; la fraternal relación entre el Aristodemus de aquí y el señor del copero, y su analogía en la postura y vestido con el senescal en este episodio de la leyenda de San Nicolás; el parecido en los rasgos entre el espectador de las mangas blancas que hay a la izquierda de Aristodemus, y el hombre, al frente, en el grupo que presencia la restitución del copero a la capilla de su padre; la frecuente aparición en estas tablas del curioso gesto de un dedo del maestro de San Nicolás; en la danza de Salomé, la utilización en el Herodes, de su característica velluda cabeza en personajes herejes; el paje que se recuesta en el brazo del banco del banquete escuchando la licenciada escena, es otra vez una incorporación del tipo juvenil del maestro, como su compañero, que se agacha en la puerta, para oír la disertación del Evangelista, o en la Epifanía del tríptico de Burgos, asomándose sobre San José; el acontecimiento en el Drusiana y el Herodes de la misma cara que ya se ha encontrado en la Virgen del tríptico de la Catedral de Burgos; la veleidad del maestro por los complicados peinados femeninos contemporáneos, se ve reiterada en la señora que hay entre los oyentes del Evangelista; y la arquitectura de la iglesia en que reza, que es muy parecida a la capilla del padre del copero.

En ninguna parte se ha entregado el amor más profusamente a su pasión, (¿catalana?) por los brillos dorados, vistiendo a Aristodemus, por ejemplo, en las dos escenas en que figura, en oro macizo, copa envenenada, y no conozco otro caso de San Juan resucitando a una mujer, más que el de Drusiana.



(Fot. núm. 2).—Catedral de Burgos: Tríptico de la Sala Capitular.



revistiendo a la mujer que escucha el sermón de San Juan en una túnica similar, y colgando del púlpito una tela de igual riqueza. En esta tabla, como en la de la Ventosilla, hasta da un brillo de un fondo adamascado en oro, a través de la puerta abierta, aunque en los compartimentos restantes sigue su otra práctica flamenca de usar cielos naturales. Su temperamento habitual de serenidad catalana se destaca sobre las pinturas y como en las representaciones de ejecutantes de Huguet, hasta las posturas violentas de las dos víctimas del veneno, están petrificadas. Ha conseguido imprimir un movimiento más real, aunque excéntrico, en la Salomé bailando. Su representación terpsicórea ha fatigado la imaginación de los artistas medioevales en la creación de muchas posturas bizarras, pero ciertamente, ninguna es más rara que ésta, ni siquiera la volutineta que da en la iconografía gótica de los siglos XIII y XIV. Parece como si estuviera atacada de un espasmo de locura, y en su propósito de transmitir la impresión exótica oriental, el autor en su característico interés por la manera de cubrir las cabezas, ha logrado inventar un peinado que por lo grotesco, rivaliza con la postura. Otro ejemplo de la procedencia directa de la edad media es la colocación de la bandeja con la cabeza del Bautista en el centro de la mesa, exactamente como si fuera un plato suculento, como para compensar la escasez en el servicio de la mesa.

Estas series tienen especial significación, porque parece, como que sugieren más que los otros trabajos del maestro de San Nicolás algunas afiliaciones con la tradición de Fernando Gallego, y como revelando otra vez la dependencia de los modelos flamencos. La figura de Salomé y la manera cómo tiene arrugado el ropaje, puede provenir de la fase de producción del taller de Fernando Gallego en el retablo de Santa Catalina de la catedral vieja de Salamanca. El muchacho que figura como acompañante en esta escena y en el compartimento del sermón del Evangelista puede representar al del maestro de San Nicolás, atribuido al precedente de Fernando Gallego, como punto de origen para el tratamiento de sus caras jóvenes.

En la pintura del precioso vestido rojo, con que el maestro de San Nicolás viste siempre al Evangelista, y la mortaja de Drusiana, la cual típicamente flamenca, es blanca, su característica de los Países Bajos está menos recargada con cualidades personales y nacionales que de ordinario. Reproduce las propensiones miniaturistas de los flamencos con el deleite, con que representa una gran cantidad de pasajeros, pasando sobre un puente hacia una ciudad en la derecha, al fondo, en el episodio de Drusiana. Aunque la mesa de Herodes está

MUSEO DE
EDUCACION NACIONAL DE LA
REPUBLICA ARGENTINA
SECRETARIA DE CULTURA
Dpto. de Investigaciones Científicas
Buenos Aires

GONZALO MIGUEL OLVEDA

singularmente desierta de elementos culinarios, en la despensa real, detrás del salón, está más que de ordinario recargada con los objetos domésticos, en los que los españoles de la época, aprendieron de los flamencos a prodigar sus esfuerzos en la ilusión de la actualidad.

Las pinturas de las vidas de los dos Santos Juanes fueron en alguna ocasión prestadas al Museo Arqueológico de Madrid y con ellas se exponían cuatro tablas pequeñas de la Pasión, muy deterioradas, en el mismo estilo en general que aún existe en el Museo del Prado con el número 1.163, y parece como si hubieran sido en algún tiempo secciones de una predela. Los asuntos son: la Flagelación, la Coronación de Espinas, la Vía Dolorosa y la Deposición. A primera vista, no parece el mismo estilo que el de las series de los Santos Juanes, en parte por el menor tamaño de las tablas y en parte, porque el autor al adaptarse a acomodar sus figuras a más restringidos espacios, ha hecho los cuerpos algunas veces demasiado diminutos para las cabezas; pero un cuidadoso examen, revela que si el pintor no es el mismo, es al menos un miembro fiel de la escuela del maestro de San Nicolás. Los estudios llevan aún a descubrir algunas de las cabezas características del maestro; tal es, por ejemplo, la del espectador que hay en la esquina de arriba de la izquierda en la Vía Dolorosa, o la de Nicodemus en el Descendimiento. Es natural que se vea repentinamente sorprendido el investigador, al encontrar aquí fragmentos de la predela del retablo de los dos Santos Juanes, pero el problema se complica aún más, por existir en el Museo Arqueológico, lo que parece ser otra predela, de la misma forma estropeada, que representa sobre fondos de brocado dorado (de izquierda a derecha) San Sebastián, San Agustín, una Santa cuyo atributo ha sido borrado, Santa Bárbara, San Ambrosio y San Lorenzo. ¿Fue ésta la predela del retablo de los dos Santos Juanes, y fueron las escenas de la Pasión colocadas en otra sección del mismo conjunto, o ambas partes formaron una sola predela muy larga, o fue que ninguna de las dos perteneció al retablo de los dos Santos Juanes? ¿Es que las tablas de la Pasión y la predela de los Santos proceden de una misma construcción? Cualquiera que sea la respuesta, tendremos que relacionar con ella, en alguna forma, otra pequeña tabla que hay en el Museo Arqueológico, referenciada con el número 1.667, que está pintada por la misma mano que las dos predelas, y representa a la Virgen con el Niño adorada por ángeles músicos.

DELEGACION PROVINCIAL DE LA
SUBDIRECCION RETARIA DE
EDUCACION POPULAR
EN
BURGO DE
ISABELO

Continuará.

CHANDLER RATHFON POST,
HARVARD UNIVERSITY PRESS. CAMBRIDGE.
POR LA TRADUCCION:
GONZALO MIGUEL OJEDA.