

UNA HISTORIA DE LA PINTURA ESPAÑOLA

por CHANDLER RATHFON POST, Harvard University Press Cambridge, Massachusetts

(Continuación)

EL MAESTRO DE LAS GRANDES FIGURAS

Las tablas de la Anunciación (figura 32) y Degollación de los Inocentes (figura 33) colocadas directamente encima de las pinturas de San Nicolás en el mezclado retablo de la iglesia de San Nicolás en Burgos, fueron pintadas por un determinado y distinto artista, a quien atribuiremos otro grupo muy extenso de trabajos en la provincia de Burgos y que tiene el interés adicional de llevarnos al estilo de Pedro Díaz de Oviedo. Los peinados contemporáneos de las dos mujeres en la Degollación, las hace aparecer a primera vista bastante diferentes de los personajes en la Anunciación, pero solo requiere unos minutos de examen superficial de cada tabla para darse cuenta y convencerse de la unidad de actor. Aquí revela claramente un pintor que no tiene afinidad alguna con la escuela de Fernando Gallego y que él es quizás más dependiente del precedente flamenco que lo es el Maestro de San Nicolás. La última fuente de su inspiración fué Tournai. La particularidad más sobresaliente de su estilo, es una afición a las grandes figuras, por las que, en mi deseo de darle un nombre propiamente descriptivo, he decidido llamarle eventualmente así. El resultado de esta propensión dá lugar a una rara composición en la Degollación de los Inocentes. Herodes entronado en el centro en una figura tan enorme e impresionante, que ocupa una cantidad de espacio excesiva. Las dos madres, aunque todavía de proporciones desmesuradas, se hallan forzadas a una escala un poco menor y como ha quedado tan poco espacio para las figuras de los asesinos, han tenido que ser reducidos a un tamaño tal, que propiamente no infunden pavor a las robustas matronas. Aun así, la composi-

ción está penosamente amontonada. El efecto general se hace todavía más grotesco, por poner a los Inocentes al fondo de la tabla, concebidos como de dos años de edad y menos, en la apariencia de chicos de la escuela en el siglo XV. La Anunciación en particular, presenta otra de las idiosincrasias del pintor al complacerse en la voluminosa amplitud de las vestiduras, interrumpida por una rara costumbre flamenca de confusión de pliegues. La Anunciación también presenta la anomalía de su composición con la presencia de una reverente mujer que está arrodillada fuera de la casa de la Virgen y detrás de San Gabriel. Puesto que la tendencia flamenca a emplear anchas vestiduras en las grandes figuras es lo que en cierto modo distingue la producción de Avila, puede pensarse que el pintor de estas dos tablas de Burgos pudo haber estado familiarizado con aquella escuela, y esta teoría, está en parte corroborada por la consideración que Pedro Diez, quien ciertamente casi procedía del mismo centro artístico que el Maestro de las grandes figuras, muestra aun más tangibles asociaciones con la escuela de Avila. La Anunciación y la Degollación de los Inocentes presentan un uso tan extenso en el decorado de brocado de oro para colgaduras y vestiduras, como en las tablas de San Nicolás.

Sobre el relicario barroco del centro del retablo en San Nicolás, hay fragmentos en madera de un Ultimo Juicio hispano-flamenco, que pudo haber sido hecho tan tarde como a principios del siglo XVI por un artista, que si el probable repintado se quitase, podía ser superior a ambos, el Maestro de San Nicolás y el Maestro de las grandes figuras, y quien está más intimamente ligado que cualquiera de ellos, el Maestro de Burgos. Los fragmentos en los cuales la escala de proporciones es mucho mayor que en las tablas de abajo, consiste de un friso que sigue la curva de un arco apuntado representando a Cristo bendiciendo, rodeado de ángeles con trompetas y los doce Apóstoles y justamente debajo, entre nubes de pintura moderna, está la Virgen adorando y el Bautista (la primera figura todavía derivada, en tipo, de Roger van der Weyden). La efigie del Salvador aparece aquí de busto solamente, pero el resto de su cuerpo está probablemente tapado por los últimos aumentos de la estructura, puesto que el Sr. Huidobro al escribir su folleto sobre esta iglesia, ya conocía el episodio de San Miguel pesando las almas.

Evidencias incontrovertibles demuestran que este pintor de las grandes figuras, es el autor de partes de un retablo de procedencia desconocida que está en la capilla que D. Ramón de la Sota tiene en Bilbao. La tabla del centro representa a San Pedro sentado en un trono. La predela tiene una tabla de la Ultima Cena. Las secciones laterales

están formadas por tablas que representan la Purificación, la Agonía en el jardín, Cristo ante Pilatos y el Enterramiento.

De los trabajos que hay en la provincia de Burgos, que son ciertamente del Maestro de las grandes figuras, puedo citar cuatro tablas en forma de altarcito que hay en la parroquia de Campo, cerca de Villarcayo. Los asuntos, son figuras sentadas de San Andrés, Santiago y dos Evangelistas. Todos ellos repiten las figuras del retablo de Bilbao, particularmente el Evangelista a la derecha, que es casi una copia literal del Simeón en la Purificación, y los vestidos y colgaduras de brocado tienen la misma clase de configuración.

En Santa María del Campo hay un Descendimiento y un Enterramiento colocados en los testeros de dos secciones laterales en un conglomerado retablo en el trascoro de la iglesia parroquial, que están hechos por el Maestro de las grandes figuras. Este retablo tiene también trabajos importantes que pueden ser de Pedro Berruguete o de su inmediato sucesor. Los tipos voluminosos del Maestro, altamente individualizados, están apiñados en sus composiciones apretadas. La tabla del Descendimiento reproduce casi figura por figura la composición de la tabla que hay del mismo asunto en el altar de Bilbao.

Si no recuerdo mal, creo que uno de los mejores y más bellos trabajos existentes, del Maestro de las grandes figuras, es el retablo del altar mayor de la iglesia parroquial de Villasante (1). Los asuntos en la fila de arriba, son: el Matrimonio de la Virgen, la Anunciación, la Natividad de Cristo y la Purificación; los de la fila más abajo, son: la Epifanía, Pentecostés, Entierro de la Virgen y la Asunción. La predela tiene a la mitad de su tamaño a Santa Lucía, una mártir que en su corona se lee Santa Escolástica, Santa Catalina (en parte oculta o destruída por el tabernáculo), Santa Margarita y Santa Rufina (su compañera Santa Justa aparentemente desaparecida) (figura 34). Los distintivos generales de los procedimientos del artista están presentes por todos los sitios. La composición para el Entierro de la Virgen, sigue la disposición de la tabla del Enterramiento de Bilbao y del altar de Santa María del Campo. La Anunciación está concebida igual que la tabla en la Iglesia de San Nicolás en Burgos. Los elementos específicos que arguyen firmemente para la atribución al Maestro de las grandes figuras, más que a algún inmediato sucesor suyo, son la emergencia de sus tipos femeninos inconfundibles en la representación de la Virgen de la Natividad, Epifanía y Purificación y en la aparición de su tipo masculino peculiar, en la cabeza del Apóstol al extremo izquierdo en el Entierro de la Virgen.

(1) Nota del traductor. - Este retablo fué quemado por los rojos.

Las figuras de que menos fácilmente se encuentra exacto paralelismo en su producción son las representaciones de las Santas que aparecen en la predela, aunque fácilmente pueden concordar con su canon.

El retablo de Villasante presenta una gran afinidad al estilo de Pedro Diaz en esta división de la escuela de Burgos, especialmente, por ejemplo, en la figura de la Virgen en el Pentecostés, y es fácil suponer, que fué después de un período de tutelaje de este centro, cuando llevó a cabo esta interpretación tan destacadamente personal. Los actores masculinos en la Epifanía y Pentecostés, como es frecuente en este Maestro de las grandes figuras, revelan que a pesar de ser tan gran y viril artista, no pudo permanecer insensible al insinuante encanto de los personajes del Maestro de San Nicolás. Estamos perplejos ante las enigmáticas inscripciones de algunas de las vestiduras que son casi una costumbre en la pintura española de aquel período.

Con no tanta seguridad se pueden atribuir al Maestro de las grandes figuras, dos pequeñas tablas que representan a San Francisco (figura 35) y a San Bernardino, que se hallan en la iglesia del Monasterio de Santo Domingo de Silos, procedentes de la iglesia parroquial, pero que originalmente debieron pertenecer al ya arruinado Monasterio Franciscano que allí había. La imagen de San Francisco, es la pura esencia de los tipos de este Maestro, los pliegues del hábito de San Bernardino, son una réplica de los de San Pedro y San Pablo del retablo que tiene en Bilbao D. Ramón de la Sota en su capilla particular; los brocados de oro distintivo del Maestro, sirven una vez más de fondo. San Francisco está acompañado de una inscripción de los Salmos, ii, 12: «Apprehendite disciplinam nequando irascatur Dominus». La banda correspondiente a San Bernardino, dice: «In nomine Iesu omnia verba mea locutus sum».

LAS PINTURAS PRIMITIVAS HISPANO FLAMENCAS EN LA PROVINCIA DE BURGOS Y LAS DE MUY PRONUNCIADA INFLUENCIA EN LOS PAISES BAJOS

La relación de la presente categoría puede empezar propiamente con ejemplos, en los cuales, como en los trabajos agrupados alrededor de Jorge Inglés hay donantes aristocráticos. Las pinturas en Burgos que más se acercan a este artista, aunque probadamente inferiores, como también en sus manifestaciones estilísticas, son dos tablas que hay en la sacristía de la iglesia de San Gil y representan una un caballero arrodillado con sus cuatro hijos bajo la protección de San Juan Bautista (fig. 36) y la otra, la esposa con tres hijas, presentadas por la Virgen de pie soste-

niendo al Niño (1). El escudo de armas en la primera tabla demuestra que el donante pertenece a la familia de los Burgos, algunas de cuyas tumbas están ahora en la capilla de entrada a la sacristía de San Gil. Por las fechas de los enterramientos se desprende que los personajes representados en las dos tablas mencionadas, son D. Juan García de Burgos, muerto en el año 1479 y de su esposa. El fué quien fundó la capilla y a ella llevó las lápidas de los sepulcros de algunos de sus antepasados en el siglo XIV. La pareja de tablas, pintadas antes o después de la muerte de D. Juan García de Burgos debieron indudablemente decorar alguna vez su propia capilla. En cada una de estas tablas hay una simulada inscripción colgada en la pared del fondo que es totalmente ilegible. El procedimiento pictórico incorpora la misma coalición de influencias que marca el estilo de Jorge Inglés; la base es una imitación de Roger van der Weyden, pero sobre ella hay superpuestas tardías reminiscencias de Juan van Eyck. En la figura de la Virgen, uno se encuentra con que los precedentes de Roger van der Weyden están modificados por los recuerdos de las Madonnas de van Eyck, y el muy barbudo Bautista revela más patentemente los Santos masculinos de los de Van Eyck como originales. El plan de colorido no está fundado en los naranjas y azules de la escuela de Tournai pero presenta una tentativa aunque imperfecta de aproximarse a la sobria riqueza de Van Eyck. El autor es más afortunado como dibujante que lo es como colorista, pero aun así sus dibujos no son una cosa muy distinguida. En poco más que en sus detalles de provincialismo, se revela como español, porque está tan fuertemente ligado como le es posible a los prototipos flamencos, por ejemplo, en el uso de rayos meramente, como nimbos, en lugar de usar las placas de oro corrientemente españolas. Hay un cierto parecido estilístico engañoso en los donantes a los de las tablas de San Nicolás en San Nicolás en una combinada dependencia de Roger van der Weyden. En realidad las tablas de San Gil pertenecen a un estrato anterior del estilo hispano-flamenco.

Alguna afición a las producciones de Dierick Bouts parece unirse con la influencia de Roger van der Weyden en las tablas pintadas que hay en el convento de las Agustinas de San Miguel de los Angeles en Villadiego. Las dos tablas del centro (figura 37) contienen efigies de San Sebastián y de San Buenaventura, este último incluye entre sus atributos, como en la gran efigie contemporánea de Jaime Huguet, el verdadero árbol del crucifijo, aquí encabezado por el símbolo del pelicano alimentando a sus crías con la sangre de su propia pechuga. El

(2) Fot. 1465.

Bautista y Santiago decoran los otros dos paneles que quedan en las orillas, el Apóstol de España presenta un donante arrodillado, que naturalmente, no puede ser, como supondría la tradición el fundador de la institución de la mitad del siglo XIV Alfonso Rodríguez de Santa Cruz. Los respaldos de estas dos tablas están también embellecidas con las figuras de San Pedro y de San Pablo, sobre rojo, con el repetido motivo de un cáliz de oro el emblema de San Juan Evangelista. Los fondos de los interiores son de oro matizado con un dibujo de rombos enmarcando rosetas de pintas. La dependencia del estilo flamenco es todavía muy palpable, pero la fecha es acaso ligeramente posterior a las tablas de San Gil, y superiores en arte, llegando a su grado más alto en la delineación de San Pablo y cabezas de los donantes. El San Sebastián es copia inferior al San Miguel de Bermejo, el cual comparte una perfecta fidelidad con su precedente de Roger van der Weyden.

En el altar mayor de la iglesia de Villalonquéjar, hay cuatro tablas pintadas que son una exacta imitación de Dierick Bouts. Los asuntos que representan son San Antonio Abad soportando la paliza que le pegan los demonios; la tentación de una diablesa y San Blas, primero curando al niño ahogado con una espina de pescado y después sufriendo la tortura de los peines de cardar lana (figura 38). Un copista más capaz y cercano al acabado flamenco que la mayoría de sus compatriotas, el autor, es el duplicado español del continuador norteño de Dierick Bouts, llamado el Maestro de la Tiburtine Sibyl. En tres de las tablas coloca bonitos paisajes, particularmente la vista detrás de las tentaciones de San Antonio con su espacio de agua y un bote; pero en la escena de la curación del niño, cambia por la perspectiva hecha muy cuidadosamente de una plaza y de una calle en una ciudad animada con habitantes, dando forma a la idea del Maestro de la Tiburtine Sibyl con los elaborados conjuntos arquitectónicos. Tiene hasta una influencia flamenca del color, poco contaminada con la atmósfera castellana. Algunos de los espectadores del milagro y tormento de San Blas, despiertan la sospecha de que el autor ayudó a formar el centro en el cual dió sus primeros pasos el Maestro de San Nicolás, ya que la fecha de las tablas difícilmente puede ser posterior a 1480.

En composición y figuras, la adhesión a Roger van der Weyden es muy concienzuda en las tablas de la Anunciación y de la Natividad de Cristo colocadas en el altar mayor de la iglesia parroquial de Espinosa del Camino, pero el precedente flamenco está interpretado por un pintor de mayores habilidades que trabaja hacia el final de la centuria en una manera menos encogida que las de los otros modelos, que ya se han considerado en la presente subdivisión del arte en Burgos.

Una análoga, aunque no idéntica imitación del acabado de los Países Bajos, ocurre con una confusa Misa de San Gregorio que existe en la colección de D. José Garnelo, en Madrid, atribuida a la escuela de Burgos por solo una imaginaria tradición de proceder de una localidad cercana, el ruinoso Monasterio de Fresdelval. Una bella donante femenina y bellamente ejecutada se arrodilla a la derecha. Se dice que esta tabla es solamente una parte de la pintura original que comprendía también al esposo donante. Si así fuese, el estilo de la pintura es demasiado tardío para permitir el reconocimiento tradicional de que los donantes pudieran ser Don Juan II de Castilla y su segunda esposa Doña Isabel de Portugal, a no ser que fueran retratos póstumos. La Señora parece asemejarse algo a la efigie de la Isabel de Portugal que hay en el sepulcro de la Cartuja de Miraflores por Gil de Siloe, pero esto, no es lo suficiente para admitir su identificación, particularmente cuando el estilo, sin lugar a dudas, coloca la pintura después de la muerte de Juan II en 1454. Por otra parte, San Andrés que aparece de pies detrás de la Señora, es un extraño patrono para una reina llamada Isabel. Solamente podía aceptarse como recurso posible la hipótesis de que la pintura hubiera sido encargada por su hija Isabel la Católica después de la muerte del rey Don Juan II como en el caso del sepulcro de Miraflores, o de que la misma Isabel de Portugal que vivió hasta 1496 fuese quien encargase la pintura, pero todas estas suposiciones carecen de base fundamental, y el único punto importante, es que la tabla no pudo ser pintada durante el reinado de Juan II.

Si atribuimos al renacimiento las tapas pintadas de la Epifanía escultrada que hay en una capilla lateral de la Colegiata de Covarrubias, entonces, la única reliquia válida en Burgos o en la provincia, de la segunda ola de la influencia flamenca, es una tabla de la Virgen entronada con el niño (figura 39), colocada en un altar en Hontoria de la Cantera, que contiene el episodio del monte Gargano, de la escuela del Maestro de San Nicolás. La estrecha imitación de la ejecución a los Países Bajos que define este renacimiento, está aquí manipulado por un español de verdadero talento, cuyo modelo es Memling. La pintura ha sido cortada por los lados, pero se conservan las formas de los dos ángeles que la flanquean, ocupados en tocar instrumentos musicales, y otro de otra pareja de ángeles más pequeños tocando, queda en la parte superior izquierda de la tabla.

OTRAS PINTURAS HISPANO FLAMENCAS DE LA PROVINCIA DE BURGOS

Entre las abundantes pinturas producidas en Burgos durante el período hispano flamenco, hay algunas que no se pueden atribuir a

persona o escuela determinada, aunque algunas de ellas presenten vagas afiliaciones con alguna de las varias tendencias. Entre los ejemplós más primitivos hay tres tablas representando la Visitación, Santa Lucía con el donante (figura 40) y la Magdalena, que unidas a esculturas, forman un altar a la derecha de la nave en la iglesia de Santo Tomás, de Covarrubias. Los tipos y vestiduras indican que el autor, de talento mas que mediano, tenía todavía sus pensamientos tan influenciados por Van Eyck como por la escuela de Tournai. por lo tanto, tomando en consideración también el primitivo modo en que está presentado el diminuto donante, no se les puede atribuir una fecha posterior a 1475. El estilo, sin embargo, es bien hispanizado, colgaduras de brocado dorado cubren todo, excepto pequeñas vistas de paisajes tras de las figuras. Ciertos imprecisos parecidos al Maestro de San Nicolás y al Maestro de las grandes figuras, suponen que esas pinturas encajan exactamente en el principio de la escuela hispano-flamenca en Burgos, en la cual estos artistas se habían desarrollado.

No encuentro suficientes y definidas semejanzas para fundamentar la atribución al mismo autor, de dos restos de un altar de Santa Ana, que están puestos ahora en dos retablos separados en la iglesia parroquial de Haza, que representan una Santa Ana (figura 41) y una Anunciación de San Joaquín, ya que la asociación del autor con Roger van der Weyden, parece ser mayor que con Jan van Eyck. La relación con las tablas de Covarrubias está particularmente demostrada en el parecido de Santa Ana a Santa Isabel en la Visitación. Se destaca como nota indígena, lo ligeramente que ha sido trabajado el fondo dorado detrás del trono de Santa Ana.

En la sacristía de la iglesia parroquial de Arlanzón, hay una tabla grande de la Virgen con el Niño sentada en un nicho a modo de trono, que es similar a la de Haza, pero sin ninguna otra significativa relación. El competente autor se ha ajustado fielmente al precedente de Dierick Bouts, y a pesar de su menor tangibilidad con esta influencia, existe una predela de seis Profetas envueltos en bandas con inscripciones, a mitad de tamaño (figura 42), también en la sacristía, que tienen la suficiente comunidad de estilo para sugerir que alguna vez pertenecieron al mismo retablo que la Virgen y que fueron ejecutados por la misma mano. El trono está adornado con un brocado de oro muy similar al colocado detrás de los Profetas; además se dice que todos estos fragmentos en la sacristía, pertenecieron alguna vez a la ya arruinada Abadía de Foncea. En la cara de la Virgen y en la de los Profetas, especialmente en David, el tercero de la izquierda, se observan supuestas analogías a los personajes del Maestro de Burgos, y debe recordarse que Foncea fué

una dependencia de la Catedral de Burgos, para donde dicho Maestro ejecutó sus mejores obras; todo esto, sin embargo, está muy lejos de representar una equivalencia a una atribución al Maestro de Burgos. Es posible que el investigador pueda percibir reminiscencias de Fernando Gallego en los Profetas, pero su autor solo debió de conocer al pintor de Salamanca a través de sus versiones en Burgos.

Al total florecimiento del estilo hispano flamenco en Burgos, allá por los años 1480-1490, ilustrado por los trabajos de Arlanzón, pertenece una tabla que representa sobre un fondo dorado a Jesús de las Llagas entre dos ángeles que se encuentra en el Museo de la Colegiata de Covarrubias (figura 43). Parece que por documentos en la iglesia, se sabe que esta pintura formaba parte de un retablo en el altar mayor. La inclinación a las producciones de Roger van der Weyden, es más que ordinariamente visible, permitiendo al autor sobresalir en el bonito estilo flamenco al hacer las vestiduras, admitiendo hasta la luz y ostentosa tonalidad de la escuela de Tournai y sus procedimientos de claro oscuro. El catálogo de la Exposición de Arte Restrospectivo, celebrada en Burgos, atribuye infundadamente dicha tabla a un pintor cercano al Maestro de La Sisa, sin duda porque este artista trabajó mucho para la Sede de Toledo, de la cual dependió en algún tiempo la Colegiata de Covarrubias, lo cual no es razón suficiente para sacar su significación artística.

En la iglesia de la Natividad, en Villasandino, hay una pintura en tabla ejecutada con maestría, representando a la Trinidad, que también, como las anteriores, hay que relegar a esta no descrita subdivisión de la escuela de Burgos.

Está también fuera de mis alcances de percepción la asignación a alguno de los distintos artistas que formaron la escuela de Burgos hacia final del siglo XV, de una sorprendentemente preciosa tabla de San Francisco recibiendo la estigmata (figura 45) que se halla en la sacristía de la iglesia de San Esteban, en Burgos. La cabeza del seráfico Padre está pintada con gran dulzura, y como un ejemplo encantador de la costumbre medioeval de reunir dos leyendas tiene el sermón a los pájaros recordado por la puntuación de la tierra alrededor de San Francisco en medio de un paisaje cautivador poco corriente con bonitos pájaros de bello plumaje, plantas, flores y hasta una mariposa en primer término, en la más delicada moda flamenca de la técnica de la iluminación. La dependencia de los Países Bajos, es todavía un vital elemento en las habilidades del artista y tiene también ciertas semejanzas con el asimismo flamenquizado autor de las pinturas de Santo Tomás, de Covarrubias. Uno podía imaginarse como si el Maestro de Burgos o el Maestro de San Nicolás hubieran pintado algo así en su juventud.

Llegando a la última fase de la pintura hispano-flamenca en la provincia de Burgos, en la cual, como generalmente sucede en el resto de la península por aquella fecha, las reminiscencias del arte de los Países Bajos han sido absorbidas en algo así como un estilo obtuso y neutro nacional, y nos encontramos con un grupo de trabajos que están evidentemente relacionados entre sí por eslabones muy íntimos; pero que no me atrevo a atribuir a un único autor. Los más interesantes y mejor ejecutados del referido grupo, son probablemente dos tablas que hay en la iglesia parroquial de Belorado, que representan la Natividad de Cristo y las Bodas de Canaan (figura 46). La herencia de Roger van der Weyden ha llegado muy disminuída al autor a través de dos o tres generaciones, pero sin embargo todavía puede apreciarse algo de su aspecto original. Como en el caso del primer Maestro de Burgos, los primeros movimientos del Renacimiento han agregado poco, excepto en la colocación de la arquitectura italiana. Aunque la composición para las Bodas de Canaan es muy diferente, distantes analogías en tipos y vestiduras contemporáneas, especialmente en el carácter jovial de los pajes, proporcionan más evidencia que el retablo de Valladolid de los Reyes Católicos, que es de creación española más que flamenca y que además tiene afinidades con la escuela de Burgos.

Acaso esté hecha por la misma mano una predela de un apostolado a mitad de tamaño colocada en la parte superior del altar mayor de la iglesia del Monasterio Redentorista del Espino, cerca de Santa Gadea del Cid. La atribución está sugerida no solamente por generalidades, sino también por tales parecidos como los de las cabezas de San Juan y de Santiago el Menor al Cristo de las Bodas de Canaan. En lo que a calidad se refiere en esta bastante indefinida última fase del estilo hispano-flamenca, el autor llega a la misma altura de nivel alcanzado en las tablas de Belorado, haciendo destacadamente de cada Apóstol un individuo (figura 47). Yo he creído algunas veces que se distinguía en las series una especie de relación con el Maestro de las grandes figuras.

Con algo más de seguridad se pueden clasificar las tablas puestas en el retablo de la iglesia parroquial de Buezo, cerca de Briviesca, que está dedicado a San Millán de la Cogolla (San Emiliano), el patrón del Monasterio que fué la casa matriz de El Espino. Puesto que San Millán es el titular de la iglesia, las dos tablas grandes que quedan del cuerpo del altar original representan probablemente escenas de su vida, pero no se pueden identificar concretamente. En una de ellas hay dos ángeles que están cavando en su presencia y otra vez se encuentra el mismo en miniatura representado en el fondo leyendo, mientras que otro ángel labra la tierra. ¿Representa esto alguna leyenda de intervención

sobrenatural en la fundación o continuación del Monasterio? El aparece en la otra escena ante un potentado, quien a juzgar por la presencia de un desnudo, estatua de mujer, en la sala, podía suponerse que es un pagano. Parece por lo tanto que es una aparición de San Millán para exorcizar el palacio del noble Honorius, o su profecía a Abundantius de la muerte del último. Las tablas que hay de la predela, tienen a mitad del tamaño natural a los santos Pedro y Pablo y a los jóvenes caballeros patronos de Calahorra San Emeterio y San Celedonio. El primero está circundado por una banda «San Medel ruega por nosotros» y el otro tiene la siguiente inscripción «Bienaventurado Señor San Celedrón» (o acaso sin la r) y enseña como un atributo el anillo que fué subido a las nubes en el momento de su martirio. El estilo alcanza virtual identidad con el del Espino en las dos efigies de San Pedro. Su distante génesis en Flandes se manifiesta en los dos ángeles cavando, y la identidad en el grado de habilidad con las obras en Belorado y en El Espino se confirma por la acabada imitación del arte flamenco en la presentación de tales accesorios como son los tiestos de flores. Las tablas de Buezo revelan una distinta particularidad en el uso más liberal del oro acentuado en las alas de los ángeles y en el borde del hábito del Santo Benedictino, invistiendo las formas de la estatua desnuda y del hombre que mira al Emilianus, cuando lee detrás de la escena cavando, y hasta algunas veces sustituyéndolas deliciosamente por luces altas.

También a esta época de la última fase hispano flamenca podemos llevar dos fragmentos de una predela, las únicas tablas que hay en la sacristía de iglesia parroquial de Gumiel de Hizán que son de algo más que de rústica calidad. Se dice que fueron salvadas de la ermita de San Antonio, y como una anomalía para una fecha tan tardía, se destacan sobre un fondo de oro. Representan a San Benito, San Antonio de Padua, San Juan Bautista, San Pedro, San Pablo, San Jerónimo, San Esteban y San Blas, de los cuales los cuatro primeros aparecen en la figura 48.

En la capilla bautismal de la iglesia parroquial de Castil de Peones, hay un retablo competentemente pintado, que como con las otras pinturas citadas de este grupo, sus lazos de relación, son desagradablemente inconclusos. Los asuntos de la fila de arriba, son la Anunciación, sobre la cual, tan frecuente entonces, hay sobrepuestas sugerencias de la Inmaculada Concepción, y a los lados la Visitación y la Natividad. En la presente condición de su estructura, un nicho para una estatua ocupa el centro de la fila de abajo flanqueado por pinturas de la Epifanía y de la Huída a Egipto. La Piedad está colocada en el centro de la predela y los temas laterales que están representados a mitad de su

tamaño, son Santa Catalina, Santa Lucía, Santa Apolonia y otro santo femenino, tan desfigurado, que no se le puede reconocer. La Santa Isabel de la Visitación hace recordar a la figura de la Virgen en la pintura de las Bodas de Canaan, en Belorado, y el San José de la Natividad es uno de los Santos Pedro o Felipe que hay en El Espino, pero el estudio de todos estos trabajos no ha progresado lo suficiente para permitir la creación de un Maestro en Belorado a quien poder atribuir la totalidad del grupo. Los estilos de las tablas de Buezo y de Castil de Peones están bastante alejados uno de otro. Algunos de los tipos en las pinturas de Castil de Peones, están ya en los bordes de la belleza del Renacimiento.

Hay otro caso donde uno se encuentra perplejo para decidir sobre la inclusión en este grupo a un retablo del mismo estilo, en general, que se halla en una capilla a la izquierda del altar mayor en la iglesia de San Martín en Briviesca. Este retablo fué probablemente una donación del fundador de la capilla D. Pedro Ruiz, que murió en 1513. Las secciones pintadas contienen la Anunciación, Circuncisión, Epifanía, Purificación y una predela de Santos femeninos a mitad de tamaño, que posteriormente, y como caso muy extraño, han sido recortadas sus figuras y colocadas en un plano más saliente en sus fondos de brocado, como si fueran papeles de juguete para recortar. Su ejecución es algo inferior a la de las otras pinturas de este grupo y tienen también algunos presentimientos del Renacimiento.

Indeterminadas analogías a las tablas de Buezo aparecen en una de las últimas obras de aquel grupo de principios del siglo XVI en un retablo de San Juan Bautista en el altar mayor de la iglesia de Salinas de Rosio. En el centro hay una escultura de la estatua del Precursor sobre el tabernáculo con un grupo de la Coronación encima. Las pinturas representan la Visitación (con la visión de Zacarías en miniatura en el fondo), la Natividad de San Juan, el Bautismo de Cristo, San Juan predicando (fuera de costumbre, porque Nuestro Señor en el Cordero de Dios se ve aproximado en la distancia), su Detención (repintado o una sustitución más reciente), su Degüello (con el episodio al fondo de soldados llevándole al martirio) (figura 49), la Danza de Salomé (fuera de lo corriente), una escena que aparentemente refiere la leyenda, desconocida para mí, de buscar sus reliquias en un río, y en una predela parcialmente repintado probablemente en el mismo taller, la Agonía en el Jardín, la Traición y la Flagelación dentro de un mismo marco, la Deposición, el Enterramiento (ambos parcialmente mutilados), la Resurrección, y otra vez puesto junto, sin una separación, el Noli me tangere y la Ascensión. Los brocados de oro están sustituidos

por paisajes en la predela. A pesar de las muestras de arquitectura del Renacimiento en la disposición y la italianización de alguno de los tipos, el estilo del retablo es, sin embargo, fundamentalmente hispano-flamenco, pero los méritos técnicos no son de una categoría muy elevada.

Es difícil determinar, si una cabeza de Cristo muy bien pintada que hay en la iglesia parroquial de Montorio, ha de atribuirse a una última fase del estilo hispano flamenco o a un primitivo Renacimiento. Si el primer caso es el acertado, haría posible colocar esta pintura dentro de los límites del Maestro de Burgos.

Hay algunas pinturas que bordean lo rústico tan demasiado de cerca, que no merecen la pena de entretenerse en ellas; son un ejemplo las cuatro escenas de la Infancia de Cristo, que forman un pequeño retablo en la ermita de Escalada. También en el altar de la ermita de Retuerta existe un superviviente rústico muy tardío del estilo hispano-flamenco; su principal interés estriba en que agrega a siete tablas de la infancia y juventud de Cristo y a una predela de personajes sagrados a mitad de tamaño, una representación del pecado de Eva, justamente como episodios del Antiguo Testamento que fueron incluidos por artistas de más méritos que los del autor en conjuntos similares en los retablos de Ciudad Rodrigo y de Frómista. En el tímpano de un pequeño tabernáculo usado para rúbricas en la nave central de la Cartuja de Miraflores, hay una pequeña versión de la Última Cena, que es así mismo, una de las más tardías expresiones del movimiento hispano-flamenco.

En la ermita de San Millán, de Puentedura, hay unos frescos que representan un asunto difícil de precisar, con alguna certeza, que pertenecen a la segunda mitad del siglo XX; en el muro norte ostentan la representación de una procesión encabezada por un crucificado y presenta, claramente vistas, las formas de dieciocho penitentes y partes de otros. No se puede admitir la atribución al siglo XIII que hace D. Juan Sanz, aunque su estudio técnico, como por ejemplo, en la delineación de los pies y de los pliegues en las vestiduras, justamente por encima de los cinturones, parezca predecir una fecha anterior al siglo XV. La desaparición del colorido nos ha privado de un fundamento de ayuda para la determinación del grupo a que se pueden atribuir estas pinturas, dejando solamente la definición por la delineación, sin ningún modelado de luz y sombreado. Este pudiera ser uno de los factores que hicieron sugerir una fecha temprana a D. Juan Sanz, pero el dibujo está demasiado falseado para ser de un artista románico o siquiera franco gótico, y no presenta ninguno de los trazos caracterís-

ticos de estos estilos pictóricos. Debe reconocerse así mismo, que no se encuentra ninguna de las particularidades hispano flamencas en su dibujo, y su estilo, es más como del movimiento internacional de la primera mitad del siglo XV, como se presenta, digamos, en la escuela de Nicolás Francés en León. Pero en realidad difícilmente puede hablarse de trazos o procedimientos característicos del estilo hispano-flamenco en las sencillas y monótonas vestiduras y cabezas encapuchadas de una fila de penitentes, haciéndose todavía más difícil la labor de crítica por el hecho de que su autor, no fué más que un pintor rústico, guiado de sus propias luces, sin muchos conocimientos de las costumbres artísticas de los grandes centros. Por lo tanto, no se puede apelar a nada más concreto que a una vaga percepción para suponer que el fresco pertenece a la segunda mitad del siglo XV. Es posible que un artista rural pueda pintar de esa manera en el siglo XVI o más tarde; pero los gestos descubren una cierta rigidez que hacen difícil poder aceptar una fecha posterior al siglo XV. La cuestión de su estilo presenta además la complicación de la existencia de un repintado, dando lugar a que sobre un árbol de la primera capa de pintura, aparezca la figura de la Fe, con alas, cruz y cáliz. Es sin embargo bastante evidente, que al menos ninguna de las cabezas de la procesión pertenezca a la segunda capa de repintado. La pared Este en dicha ermita, lado del Evangelio, presenta también una pintura al fresco; toda ella pertenece a la capa de repintado, excepto un trozo de pavimento con el pie de una figura y el final de algo más, que fué descubierto de la primera capa de colorido. El asunto de la segunda capa de esta pared Este, no puede definirse; la representación consiste de tres hombres, uno de los cuales es un guerrero. Aunque el fresco de la procesión no proporciona ningún deleite de estética, la monotonía que podía haber resultado de una larga fila de figuras, está bastante agradablemente evitada por la variación de las posturas y actividades de los participantes. Algunos de ellos tienen rosarios; dos llevan velas, otros dos parecen unidos en una piadosa procesión, y aun hay otro representado en una manera que me es desconocida, ostentando la cabeza rodeada por un círculo que contiene los números romanos espaciados a la manera de una esfera de reloj.

(Continuará)

Por la traducción:

GONZALO MIGUEL OJEDA