

UNA HISTORIA DE LA PINTURA ESPAÑOLA

por CHANDLER RATHFON POST, Harvard University Press Cambridge, Massachusetts

(Continuación)

EL MAESTRO DE SAN NICOLAS

De los trabajos que en la provincia de Burgos no presentan mucha 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 destinar otras pinturas existentes. Un juego de ocho tablas en la parte baja de la estructura representan 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 Adeodatus 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. Solamente 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, primoro-

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

samente esculpado, debió ser ejecutado considerablemente antes de 1505, en que fué terminado el altar esculpado, pero aun 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 Gallego, 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, aun 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 deracha de una coronación de un santo obispo, acaso San Agustín (como dice Sampere) referenciado con el número 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 San Nicolás. 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 a San Nicolás en las escenas con el padre agradecido y con los tres prisioneros salvados. Como prueba superabundante, es la analogía en la arquitectura de la iglesia de la consagración con la de la capilla a la cual el copero es restáurado. 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 fué 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 castellano 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 Sampere como trabajando en Cataluña en dicho período, acaso Fernando Camargo, ya que es probable que el Pedro Bello 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 por eso llegar a olvidar las predilecciones estéticas de su propia región? ¿Es posible que se repatriase él mismo una vez más y desplecase sus nuevos conocimientos en la región de Tarragona? Las andanzas de Bermejo y de Alejo Fernández presentan un fenómeno no menos sigilar.

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 los claustros formando parte del Museo Diocesano. La Epifanía (figura 25) 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 del 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 al mismo origen, pero parece existir una superimposición de una admiración por Hugo van der Goes. Naturalmente, se siente más español, cuando, como en el San Julián, tiene menos precedente de los Países Bajos a que recurrir, pero bastante extraño también, es en esta figura donde menos se parece

asi mismo. La gama flamenca de colorido, se reduce a la tonalidad del marrón de los españoles de entonces, y el maestro renuncia o no ha desarrollado todavía su prodigalidad al uso del oro, empleando en su lugar el pigmento amarillo. 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 San Julián demuestra que el autor no los pinta también como a lo menos aquí pinta los perros, 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 logia; la resurrección que hace del joven que había sido devorado por los siete diablos caninos; el bautismo de Maximilla, mujer de su enemigo Aegeas; su disputa con Aegeas; su martirio en la cruz, y su postuma aparición de peregrino para prevenir al obispo de haber sido adulado 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 San Juanes en una iglesia de la provincia de Burgos. Tres de ellos relacionados con el Evangelista, están en la sección de la colección de Taramona, de Bilbao, que se conserva en su casa de Madrid. Representan a San Juan resucitando a Drusiana (2), uno de sus sermones, y (un poco restaurado) bebiendo 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 Straus, 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 apresador 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 al 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 restauración 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 licenciosa 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 autor 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, revistiendo a

(1) No puedo explicarme la razón porqué en esta escena aparece un sacerdote pagano, Aristodemus, quien naturalmente figura también en el episodio de la copa envenenada, y no conozco otro caso de San Juan resucitando a una mujer más que el de Drusiana.

la mujer que escucha el sermón de San Juan en una túnica similar, y colgando del púlpito una tela de igual rigueza. En esta tabla, como en la de la Ventosilla, hasta dá 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 ejecutores de Huguet, hasta las posturas violentas de las dos víctimas del veneno, estan petrificadas. Ha conseguido imprimir un movimiento más real, aunque excéntrico, en la Salomé bailando. Su representación terpsicorea ha fatigado la imaginación de los artistas medievales en la creación de muchas posturas bizarras, pero ciertamente, ninguna es más rara que esta, ni siquiera la voltineta que dá 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 fuente con la cabeza del Bautista en el centro de la mesa, exactamente como si sería un plato succulento, 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 Solomé y la manera como 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 compartimiento 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 inortaja de Drusiana, la cual típicamente flamenca, es blanca, su originalidad 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 singularmente desierta de elementos culinarios, en la despensa real, detrás del salón, está más que

ordinariamente 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 San Juanes fueron en alguna ocasión dejadas 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 aun existe en el Museo del Prado con el número 1663 y parece como si hubieran sido en algún tiempo secciones de una predela. Los asuntos son: la Flagelación, la Coronación de Espinas, la Via Dolorosa y la Deposición. A primera vista, no parece el mismo estilo que el de las series de los San 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 aun 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 Via 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 San Juanes, pero el problema se complica aun 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. ¿Fué esta la precela del retablo de los dos San 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 fué que ninguna de las dos perteneció al retablo de los dos San 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 núm. 1667 que está pintada por la misma mano que las dos predelas y representa a la Virgen con el Niño adorada por ángeles músicos.

Otra de las obras del Maestro de San Nicolás es la que solamente conozco por la reproducción de un catálogo de un anticuario; se trata de una tabla que representa a un santo joven contemplando el asesinato de sus compañeros. Me inclinaría a pensar en que pudiera representar el martirio de la legión Theban, pero no puedo leer la palabra Mau-

ricio en la corona del Santo y además, las víctimas no están vestidas con armaduras e incluyen algunas mujeres. El autor es evidentemente el mismo, lo que se comprueba además por las caras de los adolescentes que hay entre la multitud, tan características del Maestro y por la analogía en el aspecto del verdugo con el del primer criminal, sobre quien había obrado el veneno que había sido destinado para San Juan.

Entre los trabajos que se duda atribuir al Maestro de San Nicolás, los más importantes son diez tablas que con esculturas y otras pinturas posteriores forman un retablo en una capilla a la izquierda de la nave en la iglesia parroquial de Presencio. Puesto que la iglesia está dedicada a San Andrés y las cuatro tablas interiores representan escenas de su vida, es fácil suponer que las diez tablas de referencia formasen alguna vez parte del retablo en el altar mayor. Los episodios escogidos para representar la vida de San Andrés, son: su llamada junto con San Pedro, su predicación, su interrogatorio, y crucifixión. Las otras seis tablas se refieren a la historia de nuestro Señor, la Anunciación, la Visitación, la Natividad, la Epifanía (figura 27), la Traición y la Vía Dolorosa. Al menos, otra tabla del mismo grupo hay, que está tapada tras las acumulaciones más modernas de la presente estructura en este altar lateral. El estilo en general, es manifiestamente aliado al del Maestro de San Nicolás, y de vez en cuando, se encuentra uno con detalles que en sí mismos sugerirían ser él su propio autor, especialmente el del joven que está azotando al Señor en la Vía Dolorosa y el del otro que camina directamente detrás de El en la Epifanía un compañero joven a la derecha como el del retablo de los dos Juanes, el Niño y el primer Mago en esta escena repiten el grupo correspondiente al del tríptico de Burgos y el duplicado de la composición de Ventosilla en la llamada de San Andrés y de San Pedro. Además y por todos conceptos, todas las figuras están dentro del círculo de sus personajes, por ejemplo el Gabriel de la Anunciación, los pastores en la Natividad y el tipo usado para representar a Nuestro Señor. Sin embargo, si la atribución al Maestro de San Nicolás, no pudiera aceptarse completamente, el retablo de Presencio en cualquier caso, está seguramente producido dentro de su órbita. La figura del Cristo trae otra vez a la mente la cuestión del contacto con Fernaud Gallego, y en la escena de San Andrés ante Aegéas, y en la Traición, la armadura de los soldados parece ser un asunto de primordial importancia para el autor como lo es en el altar de Ciudad Rodrigo. Como los flamencos y sus imitadores en la escuela de Fernando Gallego, el autor ameniza sus bellos paisajes, poco corrientes, con menos incidentes o actores en menor escala. Así, la Agonía en el jardín, se ve en la distancia de las montañas detrás de la Traición; en el fondo de

la Vía Dolorosa hay un ayudante que siniestramente lleva una escalera hacia arriba de la pendiente del Calvario; y Zacarías pacientemente se encuentra en la puerta de su casa mirando a los cisnes en un río, mientras que su mujer en primer término se deleita con la Visitación de Nuestra Señora.

Con un grado justo de ecuanimidad se pueden considerar como restos de un altar y atribuirlos al Maestro de San Nicolás, tres tablas que hay en la iglesia de San Esteban en los Balbases, dos de las cuales que representan la Natividad y la Epifanía están en la sacristía y la tercera que representa a San Antonio Abad, colgada en la pared de la derecha de la iglesia (figura 28). Las pruebas para su atribución son las más persuasivas en el último caso, la analogía al San Andrés y al noble arrodillado ante San Nicolás en las series de San Nicolás en Burgos, el cuello corto característico de los personajes del Maestro de San Nicolás, la disposición arquitectónica y el fondo interpuesto de un tapiz de oro. En las dos tablas de la Infancia, la fidelidad del original está parcialmente oculta bajo un repintado posterior, pero las figuras, fondos arquitectónicos y brocados pueden fácilmente hallar un sitio dentro del clasicismo del Maestro de San Nicolás. No debe darse demasiada importancia al paralelismo de composición que hay entre las composiciones de los asuntos del tríptico de Burgos y el retablo de Presencio puesto que la inspiración original en ambos casos fué Roger van der Weyden, y sin embargo, debe notarse que el segundo Mago en la Epifanía, casi repite literalmente la modificación de esta figura hecha por el Maestro de San Nicolás en el tríptico de Burgos.

Finalmente, se pueden atribuir a un imitador rural del Maestro de San Nicolás, las tablas de un retablo de la Virgen puesto a la derecha de la nave en la iglesia parroquial de Villasandino; en el centro la Natividad de la Virgen y la Visitación (esta última con un donante enano), en los lados, en departamentos algo más pequeños, el Encuentro en la puerta dorada, la Presentación de la Virgen (figura 29), su Matrimonio y la Anunciación, y en la predela seis Profetas a mitad de tamaño. Basta con citar unos cuantos ejemplos llamativos entre la derivación universal de los tipos del Maestro de San Nicolás, como son: San Joaquín y Santa Ana en la Presentación, el Gabriel de la Anunciación y el Profeta en la extrema derecha; este último que reproduce el tipo masculino empleado por el Maestro para el Herodes en la danza de Salomé. La afición que hay en este taller a los detalles decorativos en oro, aparece en las telas colgadas detrás de la Visitación y de la Anunciación. La fidelidad que el Maestro de San Nicolás muestra de su descendencia de Roger van der Weyden, aparece muy visible y sale otra vez a la

superficie en esta producción de uno de sus discípulos. El autor ha copiado también a los pintores flamencos en la multiplicación de tales detalles domésticos, como lo es el tener el fuego encendido en la Natividad de la Virgen.

Evidentemente, el mismo artista de ese taller, ha sido el pintor de una tabla que representa la acusación de San Pedro (figura 30) que se encuentra ahora en el Museo Diocesano en la Catedral de Burgos y procede de Robredo de Zamanzas. Además de toda la evidencia de un imitador del estilo del Maestro el Nerón podía compararse con Aegaeus el perseguidor de San Andrés en Presencio, y su joven cortesano con el tipo adolescente que se encuentra presente en todos los sitios en el retablo de San Nicolás.

Más bien puede atribuirse al taller que al mismo Maestro una tabla del episodio en Monte Gargano (figura 31) que forma parte de un conglomerado retablo que hay a la izquierda de la nave en la iglesia parroquial de Hontoria de la Cantera, dedicada a San Miguel. La procesión episcopal al lugar de la aparición está representada en primer término, y en menor espacio, en el fondo, la visión que el obispo tuvo del arcángel y la construcción del santuario alrededor del toro.

(Continuará)

Por la traducción:

GONZALO MIGUEL OJEDA