

UNA HISTORIA DE LA PINTURA ESPAÑOLA

Por CHANDLER RATHFON POST, Harvard University Press Cambridge, Massachusetts

(Continuación)

EL ESTILO FRANCO GOTICO

Castilla puede vanagloriarse por la posesión de un artesonado en el calificado estilo franco-gótico, que he descubierto recientemente, el cual, en tamaño, calidad y conservación, ya que no en interés histórico, puede muy bien disputarse la primacía con el aragonés de Teruel, en esta altamente especializada calidad de la pintura. Me refiero al ejemplar que cubre casi la totalidad de la iglesia parroquial de Sinovas (Burgos). Es solamente en muy pocos sitios de todo el artesonado, que el pintor disiente del preponderante repertorio profano para aceptar de mal grado la sagrada función del edificio con unas pocas figuras de santos. No hay otra techumbre española que comprenda una variedad más rica de los temas seculares que tanto ha prodigado la grotesquería del románico; una completa casa de fieras, llena de animales, pájaros y monstruos, incluyendo hasta un elefante con su trono en castillete, cazadores, luchadores, un diablo tentando a un mortal, una sirena mirándose en un espejo y todo el resto de los asuntos tradicionales en el embellecimiento gótico de los techos. La analogía de las fantásticamente ricas vestiduras, a las de un retablo tal como el de Santa Elena en San Miguel de Estella, fecharía este artesonado en el paso del siglo XIV al XV.

LA PINTURA ITALO GOTICA EN CASTILLA

Otro ejemplo de la difusión del estilo Giottesco, más allá de los confines de Toledo, es el importante retablo del altar mayor de la iglesia parroquial de Torres de Medina, cerca de Villarcayo. El centro de la

estructura ocupa ahora una estatua de San Andrés, y la tabla de la Virgen que antes estaba allí, está ahora en la sacristía. Los asuntos de las otras pinturas, en su mayor parte, parece que no tienen relación entre sí (a no ser que se hayan desordenado alguna vez en su colocación) y están dispuestas sin orden ni concierto. La fila de arriba comprende en compartimentos separados a Santo Domingo, San Francisco recibiendo la estigmata, el Noli me tangere, la Crucifixión (nótese que no está en el centro), San Pedro en un trono, la incredulidad de Santo Tomás (es una composición limitada a sus dos principales actores) y San Jerónimo en su estudio. Los temas de la fila de abajo, son: el Bautista Santa Ana sosteniendo a la Virgen y el Niño, una Santa Catalina de Alejandría sentada (figura 50), San Cristóbal, un Santiago sentado y un San Juan Evangelista de pie, concebido por una rara excepción en arte medioeval como un hombre viejo y en este caso, debidamente colocado, como pendiente de San Juan el Precursor. La Pasión representada en la predela comprende los episodios de: la Traición, Cristo ante Pilatos, la Flagelación, la Vía Dolorosa, el Descendimiento y el Enterramiento. Además de los fondos en oro lijaramente trabajados con un motivo foliado, brocados magníficos, extraordinarios notables en aquella época, están colgados detrás de la Virgen y de los Santos sentados. La totalidad del fondo de la Crucifixión es un brocado, y algunas veces he pensado, que esta tabla pudiera ser una adición hispano-flamenca posterior al conjunto, en el cual, lo que parecen cualidades primitivas, pueda ser debido a su rusticidad; pero la apariencia hispano-flamenca es algo decepcionante, y pudiera ser que lo Crucifixión perteneciese al retablo original. El tallado de su armadura gótica es el mismo y las tablas encajan perfectamente en sus huecos. Las figuras del retablo que mejor realizado tienen el ideal Giottesco de firmeza, son el San Juan Evangelista y el fraile que le acompaña en la recepción de la estigmata, el cual está directamente copiado de la composición italiana para el tema del Trecento. Muchas de las figuras se destacan por su aspecto Sienés, cuyo estilo demuestra conocer, o al menos, como fué interpretado en Florencia en la segunda mitad del siglo XIV. Las modas de las vestiduras en las escenas de la predela, indican una fecha de principios del siglo XV, pero a excepción de esto y de alguno de los tipos, el artista es tan inconsciente en el alborar del movimiento internacional, como lo es el Maestro de San Román de la Hornija.

Con bastantes dudas hago referencia a un tardío y bastante rural superviviente del estilo castellano internacional. Se trata de un retablo de San Pedro, que con otro altar pintado, tan tosco que no merece consideración alguna, decora la iglesia del pueblo de Terradillos de

Esgueva. La razón para dudar, es que algunos de los pasajes podían indicar un conocimiento del estilo hispano-flamenco, y por lo tanto, lo que aparece en el resto del retablo como internacional, pueda ser en realidad el resultado de la inhabilidad del rústico artista al reproducir las propiedades de la pintura de los Países Bajos. El poco conocimiento que tuvo el autor, del arte en los grandes centros, pudo adquirirlo en la época de sus tiempos juveniles con algún estudio internacional que hiciera en algún distrito remoto y rural, y pudo así, en el año 1470, fecha posible del retablo, continuar con el procecimiento que antiguamente había aprendido y retocarle con lo que pudo adquirir de las novedades y estética del hispano flamenco. Al San Pedro de la tabla central, dá culto un donante masculino y encima, está la usual Crucifixión. Las cuatro escenas narrativas representan: la Vocación de San Pedro y de San Andrés, la Negación de San Pedro a Nuestro Señor a la muchacha por el fuego, el Episodio del «Quo Vadis» y su martirio. Puesto que la muerte es por decapitación, podía haberse pensado que el pintor había introducido repentinamente aquí la ejecución de San Pablo, quien está tan intimamente ligado con San Pedro, pero tal excepción sería improbable en un retablo, que por otra parte está totalmente dedicado al principal de los Apóstoles, y la ignorancia del pintor del martirio de San Pedro por medio de la Crucifixión, sería otra revelación de su falta de adulteración. Además, el tipo masculino usado como víctima en esta escena, es idéntico al San Pedro en las otras tablas. Los pasajes que más pueden revelar alguna familiaridad con el estilo hispano-flamenco, son, la muchacha en el episodio de la negación, los de las figuras que parece como si pudieran ser, aunque lejanamente, derivadas de Dierick Bouts y las vestiduras de los ángeles que colocan la tiara en la cabeza de San Pedro en la tabla central. Pero, a veces, parecen que se confunden con frecuencia figuras internacionales posteriores con las de Dierick Bouts y se hace difícil reconciliar la delgadez del Cristo de la Crucifixión con ningún otro más que con el feroz estilo Gótico que precedió a la introducción de la influencia flamenca. Este altar tuvo alguna vez una inscripción que ha desaparecido totalmente, excepto las incoloras palabras, «Este retablo».

TOMO V

LA PINTURA HISPANO FLAMENCA EN BURGOS

La particularidad más sobresaliente que se ha producido con respecto a la pintura hispano flamenca en Castilla, desde la publicación

del Tomo IV, en esta fase del arte en España, es la probabilidad del descubrimiento del nombre del pintor conocido por el Maestro de Burgos. La revelación ha tenido lugar en el sitio más lejano del dominio ibérico que se hubiera podido suponer; en la Catedral de Palma de Mallorca. Ha sido, como sigue, para describirlo en pocas palabras. Poco tiempo antes del 30 de octubre de 1488, dos pintores llamados Pedro Terrenchs y Alonso de Sedano, se comprometieron para pintar dos tablas con sus predelas; un San Sebastián martirizado a flechazos y otra de San Práxedes, que debían ser puestas an el retablo de la capilla del Angel de la Guarda (actualmente del Sagrado Corazón) en la Catedral de Palma. Existe todavía en la Catedral una gran tabla del martirio de San Sebastián, que es total y patentemente creación del Maestro de Burgos. Como es bien sabido que Pedro Terrenchs fué de Valencia a Mallorca, y que naturalmente trabajaría en su pintura al estilo valenciano contemporáneo, se comprende como consecuencia natural que el autor de la otra tabla fué Alonso de Sedano, y que este Alonso de Sedano es precisamente el conocido por el Maestro de Burgos. A pesar de todo ello, se encuentran serias dificultades para llegar a hacer una categórica exposición de su identificación. En primer lugar, puede pensarse que el contrato para la ejecución de dicha pintura, podía referirse a alguna otra versión del mismo asunto para la Catedral que pudiera haber desaparecido. Además, en un segundo documento, se entiende que las pinturas de San Sebastián y de San Práxedes no fueron acabadas por los pintores citados. (1) En este documento se habla solamente de Pedro Terrenchs, como si fuera el único autor de las pinturas, y no se dice definitivamente que las pinturas no hubiesen sido terminadas. Parece deducirse del contrato de 1448 (primero citado), que el tallado de los marcos había de hacerse antes que las pinturas, y que los dos pintores tenían que hacer su policromía. En este segundo documento, que es del año 1496, se habla de Pedro Terrenchs en presente, como de estar bajo contrato para ejecutar las pinturas, haciendo suponer que el Notario, al hacer uso de los tiempos, lo haría vagamente o como referencia al año de 1487 que menciona al principio de su registro, como fecha en la que Jaime Bassó recibió el encargo de su participación en la obra, haciendo los marcos. Aunque se supone que Alonso de Sedano pintó, al menos, una de las tablas,

(1) Para referencia de este documento, que es un registro del Notario Mateo Moranta sobre la talla de los marcos que había de hacer el tallista Jaime Bassó, véase Piferrer y Cuadrado en las Islas Baleares, pág. 765 y 927-28.

pudiera ser que este documento de 1496 citase solamente como autor a Pedro Terrenchs, por ser figura que se había hecho mas conocida y prominente en los centros artísticos de Mallorca. Se le cita desde 1483 que llegó de Valencia y fija su residencia definitiva en la Isla. Un potente argumento, de verdad, para la identificación de Alonso de Sedano con el Maestro de Burgos, se halla en las consideraciones que se hacen de que la tabla es enteramente de estilo extraño a las Islas Baleares y al litoral Este de España, del estilo castellano del Maestro de Burgos, y Alonso de Sedano no es un nombre catalán, sino castellano. Sedano es una localidad importante en la provincia de Burgos, y además, un pintor llamado Antonio Sedano, acaso de la familia de Alonso, se conoce en 1496 como decorador del altar de las reliquias en la Catedral de Burgos. Es posible, hasta suponer, que se haya leído equivocadamente el Antonio del documento de Burgos, o el Alonso del de Mallorca, y que en realidad sea solamente una misma persona. La evidencia en los documentos de la catedral de Palma es tan confusa, que yo no me atrevería a escribir en mis trabajos el nombre de Alonso de Sedano en lugar del Maestro de Burgos. No debe sorprendernos que hiciera su viaje a Palma de Mallorca cuando tanto trabajo tenía en Burgos, ya que se han encontrado afiliaciones catalanas de su rival de Burgos, el Maestro de San Nicolás, y puesto que Pedro Bello de Salamanca también se marchó a la costa Este.

Es tan firme y vigoroso el estilo del Maestro de Burgos en la tabla de la catedral de Palma de Mallorca, que llama la atención, y su atribución no necesita demostración. Hasta prescinde de su admiración del alborear del Renacimiento, colocando a San Sebastián contra una columna corintia. Aunque el montículo a la izquierda del paisaje está coronado con un edificio que podía recordar el Castillo de la Almudaina en Palma, la pequeña ciudad en el centro, sugiere las localidades góticas de Castilla o las imitaciones de pintores castellanos de la arquitectura gótica flamenca.

Recientemente ha llegado a New York a aumentar la colección de Mr. J. I. Strauss, una sección de una predela que procede de Ameyugo (Burgos) que constituye un distinguido ejemplo de la Escuela de Oña. Está formada por las figuras de seis apóstoles a mitad de tamaño; Santiago el Mayor, San Juan, San Pedro, San Pablo, San Andrés y San Bartolomé sobre fondos de brocado de oro. Su particular clasificación en la Escuela de Oña está definitivamente demostrada, especialmente por una comparación con los apóstoles del retablo de Tejada, pero la incisiva y viril caracterización de cada santo, revela que la predela fué ejecutada por uno de los miembros del grupo que se aproximó más

íntimamente el estilo del mayor exponente de esta fase de la pintura en la provincia, el Maestro de Burgos.

Los fragmentos de un retablo pintado por el Maestro de las grandes figuras, en la ermita de San Vitores, cerca de Oña, están tan enteramente de acuerdo con su estilo, como lo están sus otros trabajos ya conocidos. Estos fragmentos que deben proceder de alguna iglesia de más importancia representan: la Resurrección de Lázaro con las palabras de Nuestro Señor «Lazarus amicus noster dormit»; la Vía Dolorosa (solo en parte), la Crucifixión (fig. 51), la Ascensión; como en otros retablos medievales españoles, también un asunto del Antiguo Testamento, Moisés recibiendo las Tablas de la Ley en el Monte Sinaí (fig. 52), y, finalmente, una Misa de San Gregorio. Este pintor, interesado en conseguir monumentalidad a fuerza de apiñar grandes figuras en composiciones que apenas tienen otro interés, no se preocupa de los paisajes, y sin embargo, los emplea aquí en cada asunto, excepto en la Misa de San Gregorio. Algunas de las figuras, tales como el San Juan de la Crucifixión, y el Moisés, son de los tipos originales más característicos de este Maestro.

A un experto artista, idéntico o muy íntimamente ligado con el pintor de las tablas de Belorado, de las que más se destacan son la Natividad de Cristo y las Bodas de Canaan, pueden atribuirse tres tablas colocadas en un altar a la derecha de la nave en la Iglesia de Sotillo de Rioja. Arriba, en el centro, aparece la figura de San Pedro a mitad de tamaño natural; a la izquierda la Virgen con el Niño, entronada entre dos ángeles, en una composición como de Memling (fig. 53) y a la derecha la Magdalena con Santa Catalina de pie contra una balaustrada que termina en un paisaje, ya aparentemente influido del Renacimiento italiano. Aunque nos hallamos en presencia del último vestigio del estilo hispano-flamenco, sin embargo persiste concretamente tangible el procedimiento artístico de los Países Bajos en la Virgen, el Niño y los ángeles. Se carece aun de evidencia suficiente para poder atribuir todos estos trabajos a un taller determinado.

CHANDLER RATHFON POST

(Traducción de Gonzalo Miguel Ojeda)

(Concluirá)