

UNA HISTORIA DE LA PINTURA ESPAÑOLA

CHANDLER R. POST

Harvard University Press
CAMBRIDGE, Mass. 1947

(Continuación)

Una especie de parecido existe entre el verdugo a la derecha en esta escena y el Cristo de la traición en el respaldo de la tabla de la Natividad. Los arbustos aparecen muy adelante en las dos pinturas, de acuerdo con una de las peculiaridades del Maestro de Durham y del Maestro de Belorado, y los contornos del arbusto que sobresale en la Piedad, recuerdan aquéllos del modelo a la derecha del primer término de la Crucifixión en Cillaperlata (Santa Casilda); pero las espesuras están más estilizadas en el modelo del Maestro de Belorado, y aun hay otras muchas firmes relaciones con sus producciones.

La angustiada madre de la Piedad, en tipo y en la manera que tiene de ajustarse el velo alrededor de la cara, se acomoda menos a las mujeres del Maestro de Durham que a las del Maestro de Belorado, como están representadas, por ejemplo, por la Virgen de la Deposición en Santo Domingo de la Calzada o en las Bodas de Canaán en la misma iglesia de Belorado.

La Magdalena se aproxima grandemente a otra clase de rostro que él acostumbra, recordando particularmente la Virgen en la Purificación de Santo Domingo. La cabeza de San Juan está vencida por la gran cantidad de trenzas que le gusta poner en este joven apóstol.

En la Natividad, el San José tiene contrapartida en Santo Domingo en tales actores como el Rey Mago arrodillado en la Epifanía y el Doctor en la extrema derecha del Cristo en su coloquio en el templo; el ángel que está de perfil en «the offering», nos recuerda al símbolo de San Mateo en el mismo retablo y el poco corriente (tamaño pequeño) dado al Niño tiene

sus paralelos en las versiones del mismo asunto en Belorado y en Castil de Peones.

En el dibujo de la Traición, el Cristo no es diferente al Salvador en la Agonía en el jardín, en Santo Domingo. Más llamativo es el parecido de composición entre la Traición y el mismo asunto en Santo Domingo; pero en ambos casos dicha composición difiere de Alonso de Sedano, y en realidad la de Santo Domingo es menos aproximada a sus costumbres que en la versión al respaldo de la tabla de Valladolid.

Podíamos recurrir a la teoría de una supuesta colaboración entre el Maestro de Durham y el Maestro de Belorado en las dudosas tablas de la Natividad y de la Piedad. De cualquier manera, si solamente uno de ellos fue el autor, mis aptitudes para distinguirle son distintas a la labor de decidir cuál merece el crédito, y, naturalmente, no habría objeción para atribuir la obra a algún miembro capacitado dentro de su círculo inmediato, llamado o no llamado Herrera.

La balanza se inclinaría algo hacia el lado del Maestro de Durham, si pudiéramos sostener con seguridad que precisamente el estilo del de Valladolid y las pinturas de Kocherthaler, se encuentra en la tabla de la Madona y ángeles de Hontoria de la Cantera que primeramente examinamos en el tomo IV, y se conserva ahora en el Museo Diocesano de la Catedral de Burgos.

Vacíábamos en el tomo VII, atribuir la pintura al Maestro de San Nicolás, y al hacer el estudio del Renacimiento primitivo en la provincia de Burgos que nos hemos impuesto en el presente volumen hallamos una más acertada clasificación, si al menos la pudiéramos colocar en la inmediata vecindad de las dos pinturas inscritas con la palabra HERERA.

La Natividad de Valladolid presenta llamativos paralelos a la Virgen, al Niño, y, especialmente, a los ángeles en la tabla de Hontoria, y debe notarse que la Madona de Hontoria tiene la misma clase de halo transparente como de filigrana, con un borde exterior e interior de líneas dobles y contiene una inscripción que en este caso ostenta las palabras: AVE MARIA. En el paisaje, a la izquierda de su trono, aparece un arbusto o arbolillo esquematizado en la forma que tanto se destaca en la pareja de enigmáticas tablas.

Su tipo es algo más parecido a las normas del Maestro de Durham que a las del Maestro de Belorado, y la totalidad de la distribución del asunto de la Madona y ángeles es diferente al representado en Sotillo de Rioja, aunque éste incorpora la fase en la cual el Maestro de Belorado se inclina más aproximadamente a lo hecho por el Maestro de Durham.

Las ventajas del último artista sobre el anterior en dotación técnica saltan a la vista, aun más claramente en la tabla de Hontoria que en la

pareja con el nombre de «Herera». Sin embargo, es difícil atribuir absolutamente a un solo autor la tabla de Hontoria, las de Valladolid y de Kocherthaler o adjudicar categóricamente la tabla al Maestro de Durham. Si en realidad él la hizo, mostraría particularmente en los ángeles un mayor parecido a Memling especialmente y a sus precedentes trabajos flamencos. La razón pudiera ser, el haber recibido este encargo de Hontoria muy al principio de su carrera, ya que el trono de la Virgen es todavía gótico.

EL MAESTRO DE SINOBAS. — Uno de los primeros pintores de Burgos que presentó alguna real influencia del Renacimiento, fue una persona cuya actividad, por lo que se sabe, estuvo centrada principalmente en el Sur de la provincia de Burgos, y cuyo estilo tenía algo parecido a las maneras de Pedro Berruguete y al artista patrocinado en la vecina provincia de Valladolid, conocido por la denominación de el Maestro de Portillo.

Elegimos para distinguir su personalidad el sobrenombre de Maestro de Sinobas, porque su mayor capacidad y mejor conservado trabajo, un retablo que se halla en poder de D. Enrique Rodríguez Larreta, en Buenos Aires, y alguna vez estuvo adornando la iglesia de Sinobas, cerca de Aranda de Duero.

Dedicado a Santa Ana, y fechado por su inscripción en 1503, ya ha sido descrito admirable y sucintamente por el Sr. Tormo, y en particular su esmerado análisis iconográfico me ahorra una repetición de sus temas. En una serie de compartimentos no muy grandes, las sagradas historias están ordenadas por pequeñas y delicadamente delineadas figuras, en las cuales las asperezas hispano-flamencas están suavizadas a través de un conocimiento de algo de la idealización de los albores del Renacimiento. Los fondos consisten en bonitos paisajes y puntos salteados de arquitectura italianizada, pero el pintor está todavía inconsciente de la realización española de los efectos decorativos dados a las pinturas en vestidos y colgaduras de oro.

Otro ejemplo de la agradable suavidad de su talento, se encuentra en la misma región de la provincia de Burgos, en la iglesia parroquial de Haza, el cual ya tuvimos ocasión de estudiar en un volumen anterior, una pareja de pinturas hispano-flamencas sobre altares laterales. Las tablas del Maestro de Sinobas han sido colocadas en un marco barroco sobre el altar mayor. Los asuntos de la fila más alta son, leyendo de izquierda a derecha, tal como ahora están colocados, la Anunciación, Purificación (fot. núm. 12), Natividad y Epifanía. La fila más baja se refiere a San Miguel, a quien la iglesia de Haza está dedicada. Primero se representa el pretendido disparo al toro en el monte Gárgano, y después la escena del Obispo y su procesión orando ante el relicario de la bestia. En el tercer compartimento, se describe la victoria del Arcángel y sus camaradas sobre Satán y sus satéli-



13.—PALAZUELOS DE MUÑO. - Ezequiel y David



14



15



16

14.—GAMONAL. - Noli me tangere

15.—MAMBRILLAS DE LARA. - Detalle de retablo pintado

16.—PANIZARES. - Santa Quiteria

tes, y el cuarto, despliega los raramente representados sucesos que rodean la fundación de la iglesia de Mont Saint Michel, en Francia. En primer término está el joven al lado de las dos rocas que pretende remover milagrosamente del lugar en Francia, y detrás, en presencia del Obispo, otro joven abre un agujero en un trozo de mármol que sobrenaturalmente se propone entregar con agua a los devotos de San Miguel. La predela presenta a mitad de tamaño natural a un Obispo canonizado, a San Sebastián, San Antonio de Padua y la Misa de San Gregorio.

La relación más evidente con el retablo de Sinobas, es la práctica identidad de San Gregorio en ambas representaciones de su Misa, pero el Cristo que se le aparece sobre el altar en las tablas de Haza y Sinobas es aproximadamente tan similar. La viveza de los pequeños sirvientes de San Gregorio en el retablo de Sinobas, halla su contrapartida en Haza, en el orante más joven que reza con el Obispo ante el relicario del toro, y esta clase de rostro con pronunciados huesos en los carrillos, constituye un fenómeno periódico en las tablas de Sinobas, está muy exactamente reproducido en el clérigo que acompaña al sacerdote en la Purificación, de Haza.

El tipo femenino tan frecuente en Haza, está repetido de perfil por la Santa Catalina soportando la prueba de las ruedas, en el altar de Sinobas; el joven de pelo largo trenzado que está haciendo de tirador al toro y el hombre de pie al lado de las dos rocas en el lugar del Mont Saint Michel, se parecen mucho a jóvenes bien arreglados que se ven en la predela de Sinobas, y aún existe una decidida correspondencia, especialmente en la inclinación de la cabeza y la abundancia de pelo en la melena, entre el Cristo de la Resurrección, de Sinobas y la Virgen de la Anunciación, en Haza. El mismo retorcido árbol muerto que sobresale de una roca, en la visión de San Joaquín, en Sinobas, como en el episodio del toro, en Haza, y una final pero determinante pieza de evidencia, se produce por un curioso detalle iconográfico común a ambas colecciones, una teofanía del Padre Eterno rodeado por un extraño nimbo de orillas escalonadas puesta en el Encuentro, en la puerta dorada de Sinobas, y en la Purificación, de Haza. La aparición de Dios Padre mandando la paloma del Espíritu Santo, es bastante frecuente en la Anunciación, como también sucede en Haza, en el centro de la misma extraña representación de gloria, pero es muy raro y sin paralelo en los otros dos asuntos.

En Palazuelos de Muñó, mucho más cerca de Burgos, las tablas de un retablo, como en Haza, están ahora colocadas en marcos más modernos, sobre un altar secundario de la iglesia, que bien nos podían probar ser obra del Maestro de Sinobas, si se las pudiera limpiar del repintado que por todos los sitios las recubren. De los tres departamentos narrativos, uno representa la investidura de la casulla a San Ildefonso; otro, le coloca a él

o a otro Santo episcopal en la actitud de predicar, y el tercer asunto es un monje canonizado, realizando un milagro de curar o resucitar.

En la predela están alineados, a mitad de tamaño natural, seis Profetas orlados con epígrafes alusivos a la Encarnación y, especialmente, a la función de la Virgen en este misterio (Fot. 13).

Para Jeremías, la referencia escogida es del versículo XXIII, 5, «Suscitabo David germen justum»; para Isaías, el XI, 1, «Egredietur virga de radice Jesse»; para Ezequiel, el XVII, 23, «In monte sublimi Israel plantabo illud»; para David, Salmo II, 7, «Filius meus es tu»; para Salomón, el cantar de los cantares, I, 14, «Pulchra es, amica mea», y para Joel, III, 18, «Fons de domo Domini egredietur et irrigabit torrentem spinarum».

Las más sobresalientes analogías con el retablo de Haza, se hallan entre el Jeremías y el segundo Rey Mago; el Isaías y el clérigo en la extrema izquierda del Obispo y su acompañante en el monte Gárgano, y especialmente el Ezequiel y el hombre detrás del arquero en el episodio de disparar al toro.

En el caso del retablo de Sinobas, la particular acentuación de dirigirla hacia el paralelismo entre: el Ezequiel y el espectador al extremo izquierdo del martirio de la rueda de Santa Catalina; y el David y San Joaquín en la expulsión del Templo. La condición original de las pinturas, sin embargo, se halla tan encubierta, que el dogmatismo en la atribución hay que eludirle, y otro, aunque menos similar propuesto para su autor, sería el maestro de Belorado.

Mucho habría que decir para atribuir al maestro de Sinobas el retablo de San Esteban, en Los Balbases, el cual, según dijimos en el tomo IV, nos vimos obligados a dejarle en el anónimo.

Las principales analogías previstas para el altar de Sinobas, son: entre Santa Ana en el principal compartimento, así como en la Expulsión del Templo, y la mujer detrás de la princesa Eudósia, mientras la última es exorcisada por medio del poder curativo de las reliquias de San Esteban; entre la Santa Ana y su Anunciación y la señora salvada en el barco por San Esteban de una endemoniada tempestad; entre el mozo a la derecha del martirio de las flechas de San Sebastián, y el joven al frente del sarcófago en el cual está enterrado San Esteban; y entre el sirviente de San Joaquín en el Encuentro en la Puerta Dorada de Sinobas y el crucificador en la recién citada escena del funeral de Los Balbases. Las miniaturas de ángeles de plegadas vestiduras, proceden en ambos retablos de la vieja tradición hispano-flamenca, y exactamente la misma clase de dificultad que en la postura y gesto del pastor que contempla la visión de San Joaquín, se observa en la articulación del movimiento de Eudósia y del joven en el episodio del entierro.

En Haza, la segunda figura de la derecha en la escena de la edificación, es como el segundo espectador a la izquierda en la tabla del exorcismo de Eudosia, y hay cierta clase de afinidad entre el joven que se destaca a la derecha en esta tabla y el Gabriel de la Anunciación, de Haza. El monarca que presencia el exorcismo, es prácticamente la misma persona que el David en la predela de Palazuelos, y el caballero a la izquierda más bajo en el compartimento del entierro de San Esteban, halla un íntimo paralelismo en el Joel.

EL MAESTRO DE GAMONAL. — De los dos trabajos que he reconocido como hechos por el pintor que así he denominado, el uno fue para la provincia de Burgos y el otro para la ciudad de Valladolid, pero, puesto que esta última población no parece haber desarrollado alguna escuela propia en este período y recurre a maestros de los centros artísticos vecinos para que ejecuten sus encargos, la probabilidad es que Burgos fue la residencia de su taller.

La producción que nos ha dejado en esta provincia, consiste en las piezas de un retablo de San Antonio Abad que están ahora en la sacristía de la iglesia de Gamonal, juntamente al Este de la misma ciudad de Burgos, pero alguna vez decoraron en la iglesia el altar de una capilla dedicada a este anacoreta, quien fue también el patrono de una cofradía en el pueblo. Ellas representan: un fragmento que conserva solamente el busto de la efigie central de San Antonio, que aparece como en un nicho cubierto por una semi cúpula aconchada del Renacimiento; la tentación por un demonio vestido de mujer; apaleado por los demonios; la fuente diabólica con tesoro desapareciendo en humo en la figura voladora de Satanás al conjuro de San Antonio, y el cuervo llevándole el pan a la vez de su visita a San Pablo el ermitaño.

La sacristía contiene también otra tabla representando el «noli me tangere» (Fot. núm. 14), incuestionablemente ejecutada por el autor del retablo de San Antonio. Aunque dos veces en tamaño mayor que las escenas narrativas de la vida del anacoreta, ya pudo pertenecer al mismo retablo, puesto que el marco con arquitectura del Renacimiento simulando pintura, a través del cual vemos el suceso, es prácticamente idéntico a los modelos que comprenden los episodios de la historia de San Antonio, y además, son iguales las figuras del halo en la Magdalena y en el San Antonio.

Si el retablo de San Antonio no fue una de aquellas espaciosas estructuras que tan a menudo comprenden en España la devoción a los distintos sagrados personajes, nos encontramos en el caso de suponer que el Maestro hizo un segundo altar en la iglesia, del cual solo queda el «noli me tangere», como única reliquia.

Se trata de un pintor de un mediano mérito provincial que no revela claramente los recursos definitivos del pasado hispano-flamenco o en la forma que lo hacen sus grandes contemporáneos Pedro Berruguete o Juan de Borgoña. Aunque le gustan los marcos del Renacimiento y, como veremos en su trabajo de Valladolid, vestidos del principio del Cinquecento, emplea físicamente tipos en los cuales las asperezas hispano-flamencas han sido ligeramente mitigadas por la idealización italiana, y conserva grandemente, en particular en el Cristo del «noli me tangere», vestiduras afectadas todavía por el manierismo flamenco.

Detrás de San Antonio, interpretando la tentación a la lascivia, ha presentado con la perspicacia del arte de los Países Bajos, una iglesia medieval adornada con algunos detalles del Renacimiento y recubierta con vegetación.

Los tipos de personas que él crea, son tan suí generis y posee tan marcadas particularidades de otras clases, que es muy fácil reconocer sus producciones. Su obra en Valladolid consiste en un retablo que ha sido trasladado de la ruínosa capilla de Santa Ana, bajo el patronato de la familia Tovar, en la iglesia de Santa María la Antigua, a la capilla del Seminario eclesiástico en la misma ciudad..

Pudiera datar de una fecha posterior al 24 de mayo de 1495, cuando un documento nos informa que Diego de Palacios que se casó con Doña Beatriz de Tovar, adquirió de la viuda de un Juan Herrera los derechos de patronato en la capilla de Santa Ana y el permiso para demoler la antigua capilla, construir otra nueva y decorarla con un retablo. El estilo indica que el retablo no pudo haber sido hecho mucho tiempo después de la referida fecha, o mucho después del principio de la siguiente centuria, y otro posterior documento fechado el 13 de septiembre de 1536, habla de un retablo completo por entonces.

Los centros de cada una de las dos filas en las que el cuerpo de la estructura está dividido, están ocupados por estatuas de fecha posterior; Santa Ana abajo y la Virgen con el Niño, encima. Los asuntos de las cuatro tablas pintadas que hay en los lados son: la Expulsión del templo de San Joaquín y Santa Ana; dentro de un único espacio a la izquierda: la Anunciación de Santa Ana, mientras que su marido guarda los rebaños en el fondo, y a la derecha, el Encuentro de la Reja Dorada; otra vez, combinado en un solo compartimento, a la izquierda, un destacado caso de rústico naturalismo español, como el único ejemplar que yo conozco de representar el comienzo de los dolores del parto de Santa Ana, que aún se halla sentada, así como San Joaquín, mientras una doncella se inclina amablemente hacia ella, y a la derecha, la acostumbrada escena del lavado de la recién nacida Virgen al lado de la cama de su Madre; y la Presentación

de María en el templo, dentro del cual vemos, una vez más, un segundo episodio, la Virgen leyendo piadosamente a las muchachas hebreas que la acompañan. La Visitación, en el centro de la predela, está colocada entre compartimentos conteniendo santos a mitad de su tamaño natural.

No se podía esperar pruebas más abundantes de autenticidad del Maestro de Gamonal. Como más convincente, la curiosa, redonda y torcida cabeza hacia arriba de la Magdalena en el «noli me tangere» de Gamonal, que está repetida en Santa Ana recibiendo el angelical mensaje, y el mismo tipo aparece con solo ligeramente menos duplicidad en algunos otros actores en el retablo de Valladolid, como en la Virgen de la Presentación.

La cabeza femenina que interpreta las Tentaciones de San Antonio, está repetida en la mujer que hace de sirvienta en el nacimiento de la criatura de Santa Ana. La cara, de larga barba, de San Joaquín, con tan extraños y pronunciados labios, puede descubrirse también en Gamonal, particularmente en el San Antonio y San Pablo el ermitaño alimentados por el cuervo.

La inclinación conservadora del Maestro al plegado hispano-flamenco de las vestiduras, está visible, particularmente en el destacado espectador a la derecha en la Presentación y en los ángeles que representa volando en el aire. La antigua afición española a los vestidos y colgaduras de brocado de oro, está más acentuada aquí que en Gamonal. Los asuntos para describir la historia de Santa Ana le dieron una amplia oportunidad para desplegar su gusto y moda flamencos al representar partes de composiciones arquitectónicas, que algunas veces reflejan el Renacimiento y en otros casos, el Gótico tardío.

Las picudas montañas que tan frecuentemente se ven en la extrema lejanía de sus paisajes de Gamonal, reaparecen en el cuadro de la Expulsión del templo, y a la derecha del primer término de esta escena se representa una planta, como lo hace en otro sitio similar, en el encuentro de San Antonio con San Pablo el ermitaño.

A pesar de la inexactitud de la perspectiva que refleja en los defectuosos dibujos de la forma humana el artista, las muestras de edificios con que generosamente llena las pinturas de Valladolid, tienen un agradable carácter animado que nos recuerda la manera de pintar la arquitectura Benozzo Gozzoli.

Aunque no pretendemos asumir ningún contacto con los trabajos de su predecesor florentino, presenta en general más que en Gamonal una acogedora y viva imaginación similar a la de Benozzo, como en la selección de los episodios de la incipiente labor de Santa Ana y de la Virgen dulcemente leyendo un libro al lado de su compañera que hila en el templo, y

vagamente recuerda a Benozzo, incluso en los tonos y combinaciones de color.

EL MAESTRO DE MAMBRILLAS.—Entre los artistas de la provincia pertenecientes a un momento ligeramente más tardío en el Renacimiento, se puede citar al Maestro de Mambriilas, el pintor cuya creación más intacta es un retablo existente en la iglesia parroquial de Mambriilas de Lara.

El centro de la estructura está ocupado por una escultura contemporánea a las pinturas: una estatua del Bautista a quien está dedicada la iglesia; encima de ella, hay un grupo que representa a la Virgen sostenida por ángeles, combinando, como es frecuente en España en esta época, las ideas de la Asunción y de la Inmaculada Concepción; en la parte más alta está la Crucifixión y seis efigies pequeñas de santos flanquean su estructura.

Las pinturas de los lados en el cuerpo del retablo representan dos escenas de la vida del Bautista: su Predicación (Fot. núm. 15) y su Degollación, y, con la adición de la Virgen, como un motivo de culto en el altar, hay otras tablas figurando la Anunciación y la Epifanía. Sobre el enorme tabernáculo, que es una tardía añadidura y acaso comprende secciones de dos diferentes períodos, hay cuatro tablas alineadas de la original predela pintada conteniendo a mitad de tamaño natural: Santa Catalina, Santa Lucía, María Magdalena y Santa Margarita.

Uno saca la impresión de que el Maestro de Mambriilas tuvo algún vago conocimiento del estilo italiano del primitivo Cinquecento, similar al dominado por Rafael y Leonardo, aunque solo pudiera llegar a conocerle a través de los aspectos que asumió en los Países Bajos de manos de hombres como: Jan Gossart, Bernart van Orley, Jan Mostaert o los manieristas de Amberes.

De cualquier manera, él consigue reflejar esos principios a los términos de la severidad española y a su propio, agradable y sólido provincialismo. La dramática excitación que tanto caracteriza al arte italiano y flamenco de principios del siglo XVI, se halla moderado en las sencillas, compactas, tranquilas y regulares composiciones de personas, en las cuales (aún en la escena de la degollación) refrena la violenta actividad y expresión de los rostros, conservando una apacible dignidad ibérica.

En éste, como en otros aspectos, el Maestro de Mambriilas se diferencia de León Picardo, a quien en otros detalles se parece muchísimo. Aunque los fondos de brocado de oro se conservan en la predela a la antigua tradición hispano-flamenca tan frecuentemente a través de los halos dorados, los tipos de seres humanos han perdido mucho la angularidad y aspereza de esta tradición y se van acomodando a las más normales concepciones de la humanidad cultivadas en el arte del Renacimiento.

El provincialismo excluye al Maestro la presentación de tipos tan hábilmente como lo hacen sus rivales italianos o flamencos o los mejores de sus compatriotas; pero, se atempera a un modo en el cual infunde a sus actores los rasgos físicos de su raza y la tosca fuerza del carácter nacional, y supo adecuar completamente su habilidad para cumplir con el gusto de sus clientes en un íntegramente acabado y decorado altar.

Evidentemente, disfrutaba pintando las ropas del primer cuarto de la décimasexta centuria, en la cual, de acuerdo con las costumbres de entonces, vestía a la mayoría de los participantes en las sagradas historias. Como en el caso de tantos otros pintores españoles de la época, nos encanta como paisajista, en un grado mucho mayor que lo es como delineante de formas, dejándonos la pena de que sus temas, y, en general, la costumbre contemporánea de tratarles le impedía presentar más que pequeñas vistas del paisaje rural en los espacios del fondo no cubiertos por las figuras. Podemos posponer la mención de algunas de sus detalladas particularidades por las cuales su estilo puede ser reconocido, hasta que necesitemos referirnos a ellas para atribuirle otros trabajos.

Todas las tablas de uno de sus retablos están colocadas en una moderna estructura sobre un altar que hay a la izquierda de la nave en la iglesia de Panizares, en el Valle de Valdivielso. Las tres piezas principales contienen las efigies de San Miguel triunfante sobre el dragón, Santa Quiteria (Fot. núm. 16) y San Antonio de Padua; encima está la Crucifixión, y la predela tiene los bustos de San Juan Evangelista, Santiago el Mayor, San Pedro y San Pablo.

La atribución se establece por la evidente identidad facial de Santa Quiteria con la Santa Lucía y la Magdalena de Mambrillas y por el parecido del San Juan a los tipos femeninos de cara llena del Maestro, y además, presenta dos de sus bonitos paisajes detrás de Sta. Quiteria y San Antonio.

Conozco solamente por fotografías muchas fracciones de un retablo que han sido localizadas, no más concretamente que por hallarse en posesión particular en algún sitio de España, pero, ya las reproducciones en sí son lo suficiente para revelar la mano del Maestro de Mambrillas.

En cuatro de las tablas se ven otra vez escenas de la vida del Bautista: la Visitación, el asunto italiano corriente de la Madona, el Niño y el joven San Juan adorando, tomados y puestos como si fueran un episodio en la juventud del Precursor; su predicación (en la cual el Agnus Dei, a quien proclama, se ve extrañamente materializado en un auténtico cordero que señala en el suelo sobre un libro delante de él); una anomalía iconográfica sugerida por el hecho de colocar a menudo en sus efigies separadas el cordero sobre el libro como un emblema, y Salomé colocando en la bandeja la cabeza de su cuerpo decapitado.

De la predela también se conservan cinco tablas, de la cual podemos adivinar haber sido la disposición original: en el centro, la Lamentación, sobre él, el Cristo difunto; sigue a la izquierda San Francisco de Asís, representando otra vez una curiosa composición iconográfica, como recibiendo la estigmata directamente de su atributo común que aquí empuña el Crucifijo, y en este caso han colocado en el cuerpo unas alas seráficas; teniendo a la derecha al santo femenino franciscano Santa Isabel de Hungría, cuya mano reposa sobre la cabeza del donante, una monja franciscana (quien lleva un rollo en el cual está escrito en mal latín: «In hora mortis adjuva me, Domine meus»); y en los extremos de la predela aparecen las figuras de la Epifanía y San Cristóbal llevando su sagrada carga, acompañado del ermitaño con la lámpara, todos ellos representados a un poco más de la mitad de tamaño natural, como el resto de esta parte del altar.

Al igual que en el retablo de Mambriillas de Lara, en el que ahora nos ocupa, se ha presentado a Nuestra Señora, así como al Bautista, en el conjunto de las tablas, existe también un compartimento representando a la Virgen de la Inmaculada Concepción.

La composición del tema reproduce exactamente la versión del retablo estilo hispano-flamenco que existe en Artajona (Navarra), hasta repitiendo cada una de las primorosas series de símbolos del misterio, las inscripciones que les acompañan y, en algunos casos, los usuales modos de representar los símbolos, de manera que se hace necesario averiguar o que el Maestro de Mambriillas conocía íntimamente la pintura de Artajona o que ambos artistas independientemente se inspiraron en un boceto aún desconocido.

Aunque en casos donde los asuntos eran los mismos, como sucede en Mambriillas, el Maestro muestra su elasticidad evitando duplicar sus propias composiciones, aun en temas que admiten tan poca variación como es la Epifanía; sin embargo, pone el sello de su personalidad en las pinturas, con el empleo de sus característicos e inconfundibles tipos de seres humanos.

La Virgen sostiene al Niño mientras le rinde culto el infante Juan y para la Adoración de los Reyes Magos, o mientras saluda a Santa Isabel en la Visitación, presenta un modelo de cabeza femenina que ya hemos encontrado en otras producciones del Maestro, ilustrando particularmente sus aficiones a la abundancia de trenzas flotantes. En la Lamentación, el San Juan Evangelista pertenece a la misma clase de personas en general, y hasta el predicador Bautista ostenta mucha cantidad de pelo.

La figura del Padre Eterno bendiciendo a la Virgen en la Inmaculada Concepción, recuerda al Santiago en la predela de Panizares; el amigo de San Cristóbal, el ermitaño, es como el oyente más viejo que hay en el

sermón de Mambrillas, y la cruda realidad en la representación de la muerte, en la severa cabeza del Bautista, en Mambrillas, se repite en la versión que ahora nos ocupa y en la cara del Cristo en la Lamentación. El árbol seco detrás del Bautista predicando en Mambrillas, sobresale también en los paisajes de otras representaciones de la escena y en la Degollación.

Lo que se destaca claramente en estas series de pinturas, más todavía que en otros trabajos del Maestro que ya hemos estudiado, es la dependencia de las costumbres Rafaelicas, ejemplarizadas por el miembro de la Congregación de San Juan, que está al extremo derecho y por los dos jóvenes que acompañan a Salomé al recibir la cabeza cortada del Bautista.

Un pronunciado gesto de naturalismo español se vislumbra en la representación del San Juan, al apoyarse casualmente en una rama que sobresale mientras dirige su exhortación a la multitud.

Potentes argumentos se pueden adelantar para atribuir al Maestro de Mambrillas la pintura de una serie de doce Apóstoles, a mitad de tamaño natural (un apostolado en terminología española) que alguna vez formó parte de la colección en los Claustros Barnard, de New York, y ahora pertenecen a los Sres. French & C.^o, residente en la misma ciudad.

El dibujo de follaje que hay en la parte alta de cada tabla y el nombre del Santo que representan, parece que son adiciones de una fecha posterior. Se observan dos particularidades en la iconografía. San Matías tiene como anomalía, aunque no absolutamente único caso, el emblema de la escuadra de carpintero, y solamente en un par de casos figuran los versículos del Credo de los Apóstoles, que tan frecuentemente acompañan las representaciones de los Doce. Además, en cada uno de ellos las inscripciones están extrañamente puestas, aparentando bordados en la parte alta de los petos de las capas pluviales; para Santiago el Mayor, usa las palabras «Qui conceptus est de Spiritu Sancto», y para San Tadeo (o Jude): Et vitam aeternam, amén. El más evidente caso de comunidad con las producciones del Maestro de Mambrillas, es el producido por la correspondencia de San Juan, en rasgos y en una masa de ondulantes rizos partidos en el centro, con el tipo de cabeza de mujer que tan a menudo repite. El parecido, demostrando así que él fué su autor, está apoyado por otra prueba palpable. El Santiago el Menor, se parece al Bautista predicando, en la serie de tablas que se hallan en poder de particulares españoles; el San Matías, tiene la angustiosa mirada del Santiago que hay en Panizares, y, sobre todo, la cabeza inclinada de San Felipe está en el mismo ángulo y nos mira con la retorcida mirada, igual que la del joven Rafaelico, en el centro de la escena de la Decapitación de la vida del Bautista en el ciclo de propiedad particular. El asunto tradicional de los Apóstoles alineados,

hace al artista recurrir a los viejos fondos dorados muy elaborados y a prodigar las vestiduras de brocado y oro.

Consigue dar una posible solución al problema de hallar el nicho adecuado donde colocar un gran compartimento de un retablo representando la escena del «noli me tangere», y último que he visto en la colección Helbing, de Munich. Ambos protagonistas agrupan la compañía de sus modelos característicos, especialmente el Salvador, el modelado de cuyo semblante, en luces y sombras, recuerda vivamente el claro oscuro que hay en las caras de San Juan Evangelista y también las de algunos de los otros Apóstoles, en la colección propiedad de los Sres. French y C.º, de New York.

En el vestido de la Magdalena, en el cual el oro del brocado está simulado con pigmento amarillo, lleva una capa roja que sirve al propósito compositivo, inclinándose ante la figura de Cristo, cuyo manto es de un tono similar. Su tarro de unguento y para hacer los halos, el pintor recurre al empleo de auténtico oro.

En dos tablas de una predela que hay en el Museo Ashmolean, en Oxford, representando la Crucifixión y la Deposición, las figuras, de fuertes melenas, de San Juan Evangelista y de la Magdalena, la cadavérica porfia ante el hecho del rostro muerto de Cristo, y el carácter del paisaje dan, al menos, una impresión a favor de la paternidad del Maestro de Mambriñas.

Por la traducción:

GONZALO MIGUEL OJEDA