

UNA HISTORIA DE LA PINTURA ESPAÑOLA

CHANDLER R. POST

Harvard University Press
CAMBRIDGE, Mass. 1947

(Continuación)

PINTURAS DEL PRIMITIVO RENACIMIENTO EN LA PROVINCIA DE BURGOS, DE ATRIBUCION INCIERTA.—Existe en esta región de España un pequeño grupo de trabajos del siglo XVI, que están relacionados por su estilo en general, pero para los cuales no puedo reunir suficiente evidencia a fin de establecer un solo autor o una atribución en alguno de los casos a artistas contemporáneos de la región, cuyas personalidades ya he puntualizado.

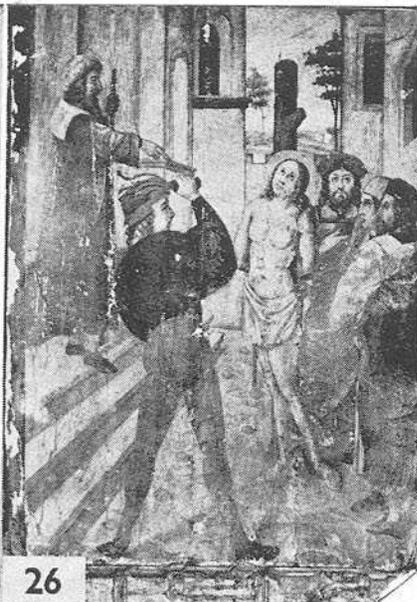
Los más destacados ejemplos de esta serie son unas cuantas tablas que hay en Santa María del Campo, una población tantas veces citada en el curso de estos estudios. Dos de las tablas, cada una representando dos Evangelistas sentados (Fot. núm. 24), están comprendidas dentro del conglomerado altar que ya hemos dicho contener creaciones del maestro de las grandes figuras y de Pedro Berruguete.

Al artista que pintó los Evangelistas debemos aparentemente atribuir, también a mitad de tamaño natural, «El Hombre de las Penas» y la afligida Virgen, puestos juntos en el remate del otro retablo en Santa María del Campo, para el que fueron hechas originalmente las pinturas de Berruguete y ahora aparecen transferidas al altar conglomerado.

La manera como han sido tratados los Evangelistas, el Cristo y la Virgen es similar a la de Juan de Borgoña, a quien ya hemos visto que tuvo protectores en la provincia, pero es difícil probar en ellos trazos tangibles de su auténtico arte. Su creador estuvo dotado de facultades iguales,



25.—BURGOS
Santa Agueda; Bautismo de Cristo



26.—ARENILLAS DE RIOPISUERGA
Flagelación de una mártir



27.—CEREZO DE RIOTIRON. - El profeta Balaam



28.—ALCOCERO DE MOLA. - La verdadera Cruz

o casi iguales, a las de Juan de Borgoña, caracterizando vigorosamente y diferenciando cada uno de los Evangelistas de acuerdo con los Evangelios y dando al más viejo de todos una gran animación. Todas las figuras se destacan sobre fondos de brocado de oro brillante, y además el Redentor y su Madre están cada uno resguardados bajo semicúpulas de forma de concha del Renacimiento, simuladas en pintura.

Muy palpables analogías a las pinturas de Santa María del Campo, pero insuficientemente determinadas, aparecen en la colección de tablas de Buezo, ya citadas en el tomo IV, mas, al contrario de la opinión expuesta entonces, me veo obligado, a pesar de sus semejanzas, a separar de la predela del Espino, un trabajo que anteriormente atribuí al Maestro de Belorado. Las figuras en Santa María del Campo recuerdan vivamente a la predela de Buezo, en la cual, y en especial el San Pedro, podía compararse con el Evangelista que está representado como de más edad. En esta predela también se emplean vistosos brocados en los fondos.

Estilismo, pero otra vez sin definitivas relaciones, existen entre las secciones descriptivas de Buezo y dos tablas puestas en un altar a la derecha de la nave en la iglesia de Santibáñez Zarzaguda (al Norte de la misma ciudad de Burgos) representando la discusión de Santa Catalina con los filósofos y su martirio en las ruedas, y reteniendo todavía, como los otros miembros del grupo de Burgos, la antigua costumbre hispano-flamenca de poner colgadas de ostentosos brocados de oro. El crítico que quiera atribuir estas pinturas de Santibáñez y las de Buezo al Maestro de Sinobas no se sostendría enteramente en fundamentos inestables, pero, aun se hallaría menos seguro si probase de situar la colección de pinturas de Santa María del Campo bajo la misma égida.

Otra vez más tropezamos con insuficientes muestras de parecido en una representación del Bautismo que hay en la capilla dedicada a este sacramento en la iglesia de Santa Agueda, en Burgos (Fot. núm. 25) y los trabajos de Juan de Borgoña y del Maestro de Sinobas. Curiosamente formada en círculo truncado en la parte baja, esta tabla parece haber sido pintada para servir de tapa de una pila bautismal, o al menos haber sido cortada por abajo para adaptarla a este propósito. Su estilo la coloca manifiestamente en la misma fase general de la pintura española de principios del siglo XVI, como las producciones de Juan de Borgoña, y se encuentran en ella tales específicas relaciones con su estilo como la semejanza de la cara del Bautista a muchos de sus perfiles, en la rigidez de la articulación y postura del Salvador, ejemplarizada en la escena de la incredulidad de Santo Tomás en la capilla de San Martín en la catedral de Toledo.

El Bautismo, sin embargo, está diferentemente tratado por Juan de Borgoña en Covarrubias, y, aunque el ángel es aproximado en la tabla del

Levantamiento de la Magdalena, que anteriormente perteneció a la casa O'Hana, de Nueva York, sería difícil colocar esta figura, y particularmente las vestiduras, dentro de su estilo. Tampoco alcanzamos resultados menos dudosos cuando volvemos al Maestro de Sinobas, a pesar de existir un parcial parecido del ángel al joven que hay a la izquierda en la escena del embarque del cuerpo de San Esteban, en Los Balbases, y la analogía del perfil del Bautista al de Joel en la predela de Palazuelos. La composición que hace para esta escena el Maestro de Darham en Torregalindo, es bastante similar, pero también en este caso la pintura de Santa Agueda no nos proporciona rasgos exactos sobre los que poder basar su paternidad.

En el año 1927, vi un retablo que hay a la izquierda de la nave en la iglesia parroquial de Arenillas de Ríopisuerga (cerca de Castrojeriz, al oeste de Burgos); compuesto, no solo de esculturas, sino también de pinturas, que posiblemente podían clasificarse entre los trabajos sueltos relacionados con los que nos han complicado la explicación en los párrafos inmediatamente precedentes. El altar en Palazuelos, probablemente una creación del Maestro de Sinobas, es acaso el más cercano en parecido.

Ni los apuntes que tengo tomados, ni las fotografías que he ido obteniendo, son suficientes para solventar el problema final de las afiliaciones de las tablas en Arenillas, que muestran unos pocos, aunque también indecisos parecidos a las obras del pintor que trabajó en la cercana provincia de Valladolid, el Maestro de Arévalo. Estoy obligado a reconocer que he fracasado también al querer interpretar los asuntos del retablo, ya que las fotografías (Fot. núm. 26) no revelan otra cosa, más que algunas de ellas, la referencia a una Virgen mártir.

En la iglesia de Rupelo, al Sureste de Burgos, se conserva una sola tabla de la Asunción, para la cual, si uno estuviese obligado a precisar una atribución, tal vez la posible adivinanza se inclinara hacia el Maestro de Belorado, quien estuvo trabajando allí cerca, en Cascajares de la Sierra.

El altar mayor, en la parroquia de Cerezo de Ríotirón, directamente al Este de Burgos, ya en los límites de la provincia, está formado por un elaborado retablo, en el que la escultura, pintura y arquitectura gótica tardía, cooperan con sus correspondientes participaciones. En el cuerpo de la estructura hay ocho tablas pintadas con asuntos de la vida de la Virgen, tan bárbaramente embadurnadas por algún moderno chapucero, que no hubiera sido tan agudamente trágico si las hubieran destruído por completo. Al tiempo de mi visita a aquel lugar se hallaban cubiertas por unos lienzos pintados, obra de algún artista apreciable del Renacimiento tardío.

De las pinturas originales allí conservadas, solamente quedan algunos cuadros de la predela, consistentes en figuras de los Profetas, pintadas a mitad de tamaño natural; a la derecha están Zacarías y David, y a la iz-

querda (Fot. núm. 27) Balaam (¿?) y un rey hebreo, quien haciendo juego con David, puede representar a Salomón. Son trabajos bien hechos, del principio del Cinquecento, con las figuras realzadas sobre elaborados fondos de oro, que no dan suficiente evidencia para una atribución, pero ambos, el Maestro de Durham y el de Mambriillas, tienen al menos algunas posibilidades. Así mismo, soy incapaz de reconocer quien fue el más mediocre artista que hizo las pinturas, que juntas con escultura, completan el retablo de la capilla mayor en la iglesia de Alcocero, al Sur de Briviesca. Se encuentran algunas y bastante precisas relaciones con las obras del Maestro de Gamonal, pero las ligaduras, a su manera, son insuficientes para tender un puente que permita un acercamiento. Los asuntos de las pinturas son: en la fila más baja, la Última Cena, y la Agonía en el jardín; pero las dos filas de más arriba están dedicadas a la historia de la Santa Cruz.

La primera que encontramos es Santa Elena, que aparece preguntando al futuro San Quirico sobre el sitio donde se enterró la cruz; en el fondo de la pintura siguiente se está excavando la preciosa reliquia, mientras que el primer término está ocupado con la escena de Santa Elena dirigiendo la separación de la verdadera cruz de los patíbulos de los ladrones, mediante la prueba del milagro de la Resurrección que realiza (Fot. 28); después (en presencia del clérigo arrodillado donante del retablo), un ángel y la barrera de una milagrosa pared de piedra, hacen volver al montado a caballo Heraclio de llevar pomposamente la cruz a Jerusalén; y, finalmente, se ve al Emperador descalzo portando humilde su sagrada carga en la ciudad en una sumisa actitud.

Al mirar a cuatro tablas pequeñas colocadas en un retablo lateral en la iglesia de Quintanadueñas que representan la Anunciación, la Visitación, la Natividad y la Purificación (Fot. n.º 29), uno siente la extraña impresión de que por allí ha estado dando vueltas y llegado a Castilla, un no excesivamente dotado discípulo del distinguido artista aragonés que alcanzaremos a conocer en un siguiente volumen, como el autor del retablo mayor de la iglesia conventual de Sijena; pero las semejanzas pueden muy bien ser el resultado de una evolución independiente por parte de un pintor local de la escuela de Burgos, quien posiblemente estaba familiarizado con la producción de tan contemporáneo maestro flamenco como Jan Gossart.

APENDICE. — Don José Gudiol Ricart y Don Diego Angulo, separada y correctamente han agregado a los exiguos restos de la producción de Jorge Inglés, el retablo de Villasandino (Burgos), en el cual, mi obcecación me quitó de ver algo más definido que la mano del discípulo del maestro de San Nicolás; pero la revisión de los problemas en que enton

ces me hallaba envuelto, me ha sugerido que mis ojos no estaban tan desacertados y que los estilos de Jorge Inglés y del maestro de San Nicolás, son tan similares como para implicar que el último pueda haber sido un discípulo muy allegado del primero, puesto que Gudiol no incluye en su descripción los grandes cuadros que representan la Natividad de la Virgen y la Visitación parece dar a entender que han desaparecido de la iglesia después de la visita hecha en 1931.

ALONSO DE SEDANO (El maestro de Burgos). — La evidencia ha salido a la luz tendiendo a confirmar mi deducción de que Alonso de Sedano pudiera ser el nombre del maestro de Burgos, la cabeza del movimiento hispano-flamenco en esta provincia. Habiendo dejado en el tomo V a la identificación por la aparición de uno de los trabajos del maestro de Burgos en Palma de Mallorca y por la luz que arroja un documento mallorquín sobre esta obra, yo aporté la noticia de que al escribir Don Manuel Martínez y Sanz su obra maestra sobre la Catedral de Burgos, pudiera tener apuntes sueltos referentes a que un Antonio de Sedano hizo un retablo para la capilla de las Reliquias de la Catedral en 1496 y entonces expresé la conjetura de que debiera haber descifrado el primer nombre del artista por Alonso.

El distinguido y erudito investigador de Burgos Don Luciano Huidobro, ha encontrado los documentos a que aludía Martínez y Sanz (a pesar del hecho de que el último había dado una referencia equivocada del registro en los archivos) y descubre que el nombre es efectivamente Alonso, en lugar de Antonio de Sedano.

Esta información, con su acostumbrada generosidad, me permite usarla antes de que él la publique, y hasta ha llevado su bien probada amabilidad al punto de mandarme una fotografía de uno de los documentos, a fin de que yo mismo pueda leer claramente el nombre de Alonso.

El registro comprende dos documentos de 8 y 14 de julio de 1496 referentes a la designación de un comité de dos expertos para evaluar el precio justo de un retablo hecho por Alonso de Sedano en la capilla de las Reliquias. Puesto que los primitivos trabajos, una serie que se halla ahora en el Museo Diocesano de la Catedral de Burgos, procede de la capilla de San Juan de Sahagún en la misma iglesia, y puesto que anteriormente se llamaba capilla de las Reliquias, el enlace parece completo para convencernos que este Alonso de Sedano es el mismo a quien antes llamábamos el maestro de Burgos.

La crítica capciosa podía argüir que la serie de pinturas podía haber sido transferida a la capilla de San Juan de Sahagún de cualquier otra parte de la Catedral, pero en cualquier caso, la sola existencia del nombre Alonso de Sedano en los documentos burgaleses y en un documento en



24

24.—SANTA MARIA DEL CAMPO.- Dos Evangelistas



31

31.—BURGOS.- Lamentación (Colección particular)



29

29.—QUINTANADUEÑAS. - Purificación



30

30.—OLMOS ALBOS. - Bautismo de San Martín

Palma, que parece referirse a una tabla del maestro de Burgos, que allí se conserva, darían por sí mismos suficientes pruebas para demostrar que el maestro y Alonso eran una misma persona.

Acaso estemos más acertados si usamos el término «Escuela» mejor que el de «Círculo» de Alonso de Sedano al describir el retablo que procedente de la iglesia de Olmos Albos (cercano a Burgos), ha sido transferido al propio Palacio Arzobispal, puesto que solamente denota su influencia en general. Dedicado a San Martín, tenía en el centro, según se hallaba en la iglesia, su estatua, pero ésta ha sido sustituida por una imagen de la Virgen en el Palacio.

Las cuatro secciones laterales pintadas, representan el encuentro de San Martín con un pordiosero. Su visión de Cristo mostrándole la mitad de la capa que había dado al mendigo (con la escena anormalmente concebida como ocurrida en el camino en lugar de ser en su dormitorio), su bautismo (Fot. n.º 30) y su coronación episcopal.

El autor, cuyo mérito no sobrepasa el nivel medio en la provincia, puede muy bien ser una de las personalidades en los centros artísticos de Burgos, a quien ya he destacado en mis volúmenes anteriores, pero si así es, me avergüenzo de no haberle reconocido. Uno puede descubrir vagas semejanzas, tanto en el grupo de pinturas, que dependientes de Alonso de Sedano, he clasificado bajo el título de la Escuela de Oña y al estilo de Juan Flamenco, quien, sin embargo, parece ser todavía demasiado primitivo para adjudicarle el patrocinio de las pinturas, las cuales, difícilmente pudieron estar hechas antes o alrededor del año 1500.

Aún van llegando enlaces que se relacionan con los trabajos del pintor burgalés del principios del Renacimiento, el Maestro de Belorado, por ejemplo, el tipo de mujer que hay detrás de San Martín en el Bautismo; pero tales factores, como el de los duros rostros de los jóvenes y la tendencia a las caras de lero en los dos obispos que colocan la mitra en la cabeza del Santo, parecen a mi vista que indican afiliaciones muy palpables con Alonso de Sedano.

El docto historiador y archivero de Burgos, Don Luciano Huidobro, al examinar las pinturas cuando fueron sacadas de Olmos Albos, halló el nombre Vidal Martín escrito en el respaldo del retablo, pero, si las palabras son contemporáneas al altar, no permiten decidir si se refieren al nombre del artista, la denominación del donante, o el nombre de algún otro personaje, tal como el del Cura de la iglesia en aquel entonces. En consideración a estar dedicado a San Martín, parece sospecharse que acaso sea el del donante.

En otra referencia del Apéndice destinado al Maestro de San Francisco, completamente ajena al párrafo dedicado a Alonso de Sedano que se

acaba de mencionar, encuentro una cita que, aunque muy distante al tema que hasta aquí nos ha ocupado, voy a agregar, y es como sigue: «Sobre el arco el pintor ha dibujado delicadamente una parra trepadora, y las rayas en las archivoltas otra vez sugieren la cuestión de si el Maestro de San Francisco pudo no haber sido un conocedor del arte del pintor de Burgos que halló patrocinio en Mallorca, Alonso de Sedano».

EL MAESTRO DE SAN NICOLAS.— El Museo del Prado adquirió el año 1930 una tabla de San Juan Bautista, en la que aparece en tamaño pequeño dando culto como donante una dama arrodillada, que revela ser uno de los trabajos en el que el artista de la Escuela de Burgos empleó sus más refinadas habilidades. Sus dimensiones no nos dan fundamento suficiente para permitirnos pensar que pudiera ser el espacio central de un retablo, a no ser que fuese uno muy pequeño, y, aunque su altura corresponde bastante bien con el de San Juan Evangelista que hay en la Galería de Bellas Artes de San Diego (California), la anchura de la tabla del Prado es mayor y el fondo diferente, por lo tanto, no pudieron ser tablas gemelas para llenar los centros del retablo del Maestro de los dos San Juanes de los cuales existen varias escenas narrativas. Un donante no era infrecuentemente colocado en un compartimento subalterno de un altar o de un tríptico.

Ningún otro pintor hispano-flamenco diseña los rostros de tal manera como aparece en la cara del Bautista, y uno análogo hay en el San Andrés en el retablo de San Nicolás de Burgos, del cual deriva su nombre el Maestro.

El encantador paisaje es muy similar a la composición en el cuadro del centro del tríptico que pertenece a Lord Lee, y la Virgen en la Anunciación del tríptico en el Museo Diocesano de la Catedral de Burgos se distingue por un halo rayado.

Las palabras latinas con las cuales ha adornado el borde del manto del Bautista, están tomadas de los versos de la Biblia referentes a él, principalmente de San Mateo XI, y San Juan I, 23 repitiendo una vez más cada frase. Si la procedencia de la tabla no puede hallarse más allá de Valladolid, nos dará a entender que fue pintada para esta ciudad o para su región y es una evidencia de que la reputación del Maestro de San Nicolás se extendió de Burgos a esta otra provincia.

En el caso de la tabla de la Lamentación por la muerte de Cristo en la colección de Don Manrique Mariscal de Gante (Fot. núm. 31) es difícil asegurar una clasificación en la escuela andaluza. El José de Arimatea, recuerda insistentemente a un tipo repetido en los trabajos de Pedro Berruguete, tanto en su manera de modelar el claro oscuro, y en dos o tres otros factores, no serían enteramente infundados para atribuirle al distin-

guido pintor castellano; pero la sola teoría en que tal atribución pudiera ser provisionalmente mantenida, sería la suposición de haber pintado la tabla en una fecha anterior de su carrera antes de su viaje a Italia. La cara de José de Arimatea no está definitivamente repetida en ninguna de las producciones de Berruguete pero se aproxima a los cardenales de la Misa de San Gregorio, en Cogollos.

Por la traducción:

GONZALO MIGUEL OJEDA