

UNA HISTORIA DE LA PINTURA ESPAÑOLA

(Continuación)

CHANDLER R. POST.

Harvard University Press.
CAMBRIDGE, Mass. 1947

Una vez más, los métodos pictóricos y los modelos, pueden reconocerse muchas veces en sus absolutamente auténticas producciones. Porque, análogos a la Madona, se pueden señalar especialmente al ángel que se halla más alto en el retablo de Santo Tomás de Aquino en Avila, a varias de las mujeres y particularmente a Nuestra Señora de la Anunciata en el retablo de Santa Eulalia en Paredes de Nava, y a la comadrona que sostiene a la recién nacida Virgen, en la colección Ruiz. Las manos de la Madona deben también compararse con las de la Virgen en la tabla de la Anunciación en la Cartuja de Miraflores.

JUAN DE BORGÑO. — La primeta noticia documental que de él se tiene, procede de la nota de gastos de la Catedral de Toledo del año 1494, por haberle pagado una pintura al fresco de la Visitación, en el claustro, donde tuvo ocasión de trabajar a la vez que Pedro Berruguete y Fernando del Rincón. En la información dada por Llaguno a final del siglo XVIII, hacía notar, como una posible suposición, que pudiera ser hermano de su gran contemporáneo el escultor Felipe de Vigarni, a quien también se llamaba Felipe de Borgoña.

Aunque ya se hizo una mención anteriormente relativa a Felipe de Borgoña, un documento de Burgos del año 1498, le hace definitivamente originario de la diócesis de Langres en la Borgoña; está dentro de lo posible que Juan de Borgoña a pesar de todo, no fuese ningún pariente suyo y que, como en los casos de sus predecesores que pintaron en el Noroeste de España, Nicolás, francés y Jorge, inglés, adquiriese su apodo, no de su propio nacimiento extranjero, sino del hecho de que su padre, o acaso remotos antecesores, tuvieran una derivación borgoñona.

La existencia de un artista llamado Juan de Langues o Langre, que estuvo trabajando en la Catedral de Burgos desde 1522 a 1540, probablemente quiere decir que procede de Langres, pero teniendo en cuenta que en su profesión aparece como arquitecto y escultor, difícilmente se puede creer que sea el mismo Juan de Borgoña, quien, sin embargo, tuvo muchos encargos pictóricos en la provincia de Burgos.

Con fecha 13 de octubre de 1526, se encuentra a Juan de Borgoña trabajando en Toledo como fiador de Alonso de Covarrubias, en un encargo que este arquitecto había recibido para construir una iglesia en Guadalajara.

Durante el otoño y principio del invierno de 1534, se encuentra a Juan de Borgoña trabajando en otras dos obras en la capilla de la Catedral de Toledo: la policromía del sepulcro de las estatuas orantes de Juan I y de su reina, que acababa de hacer el escultor Jorge de Contreras.

La arquitectura del retablo en la iglesia de la Colegiata de Pastrana en la provincia de Guadalajara, fue trabajo hecho por Alonso de Covarrubias, de quien ya había salido fiador Juan de Borgoña en relación con otro encargo el año 1526 en la misma ciudad de Guadalajara.

Dos trabajos en la provincia de Burgos atestiguan el hecho de que las actividades de Juan de Borgoña llegaron más al interior de la Península Ibérica. Uno de ellos consiste en las alas de un tríptico que anteriormente estuvo sobre un altar lateral en la Colegiata de Covarrubias y ahora se conserva en el Museo que se ha hecho en la sacristía para exponer sus obras de arte. (1)

Teniendo en cuenta que la Colegiata fue una dependencia de la Catedral de Toledo, no es de extrañar que esta sola razón diera lugar a que recibiese un encargo para una localidad tan lejana, y se supeditó a despachar las pinturas a Covarrubias desde su taller en Toledo, pero considerando que la segunda obra hecha por él en la provincia, es un retablo completo, hace pensar que la visitase, al menos, con el propósito de complementar este encargo.

El centro del tríptico en Covarrubias está ocupado por una Epifanía esculturada, contemporánea a las pinturas; éstas se dividen en cuatro compartimentos en los interiores de las alas; los dos de la izquierda representan la Natividad y la Transfiguración, y la pareja de la derecha, el Bautismo y un clérigo donante arrodillado, acompañado de tres santos en pie. D. Luciano Huidobro identifica al donante, no sé con que evidencia, con

(1) Nota del traductor.— Parece que el autor se halla equivocado, porque ambas partes laterales de este tríptico han estado y siguen colocadas en su sitio original,

un miembro de su propia familia llamado Huidobro, que en tiempos pasados, según dice, fue prebendado de la Colegiata.

El Santo que coloca su mano sobre la cabeza del donante, es Antonio de Padua, y sospecho, no solamente por razones del parecido de los hábitos de los otros dos santos entre sí, sino por la naturaleza de las vestiduras, así como porque San Cosme y Damián eran los patronos de la Colegiata, que ellos sean estos médicos canonizados y hermanos.

Sin embargo, a pesar del hecho de haber sido decapitados, no he podido hallar noticia alguna referente a su relación con el gran grupo de santos, quienes después del martirio llevaban sus cabezas cortadas, ni tampoco ha encontrado otro caso donde se les representaba como aquí, andando en esta forma.

D. Luciano Huidobro reconoce en ellos a dos mártires locales de la provincia de Burgos, San Vitores y San Vitus, pero, aunque el primero está específicamente declarado que llevó su propia cabeza cortada al regresar al pueblo, ninguna de las figuras usa las vestiduras sacerdotales de que San Vitores había sido ordenado, y además, he sido incapaz de descubrir mención alguna sobre un San Vitus en la provincia de Burgos para distinguirle como gran santo de este nombre.

Los exteriores de las alas del citado tríptico, están adornados con dos grandes figuras de la Magdalena y Jesucristo en la columna de su flagelación, ejecutado en monocromo.

Es agradable recordar la antigua atribución hecha por Gómez Moreno y achacar las pinturas con abundante íntima evidencia a Juan de Borgoña. La Virgen de la Natividad representa un modelo frecuente en sus composiciones, por ejemplo, el Gabriel de la Anunciación en el retablo de la capilla de la Concepción en la Catedral de Toledo.

El Cristo del Bautismo es prácticamente un duplicado en cara y postura, del Salvador de la Última Cena que estuvo en la Capilla de la Concepción y ahora está en la sacristía de la Catedral, y el San Juan de este compartimento es paralelamente similar en facciones y caída de la cabeza, al segundo Apóstol de la derecha del Señor en la Última Cena.

En el retablo de la Catedral de Avila, la composición de la Natividad proporciona algo así como una contrapartida de la expuesta en Covarrubias, y la Transfiguración es todavía más exactamente reproducida, hasta en los detalles de la posición y gestos de San Pedro. El edificio ruinoso bajo el cual adoran al Santo Niño la Virgen y San José, incorpora el estilo de arquitectura del Renacimiento que Juan de Borgoña habitualmente emplea para sus composiciones, y detrás de las figuras del donante y sus tres santos, aparecen arcadas, precisamente como las que hay a lo largo frente a los frescos en la Sala Capitular de Toledo.

Las analogías a los trabajos de Juan de Borgoña en la capilla de la Concepción, en la Catedral de Toledo, parecen sugerir que sus aportaciones al tríptico fueron hechas hacia la misma época, 1505, y mandadas por él desde Toledo a Covarrubias.

Gómez Moreno proponía la atribución del gótico tardío de la Epifanía esculpura en la sección central a algún taller de Toledo, pero el señor Weise la hacía proceder de algún taller en Burgos, percibiendo una relación con el retablo esculpura de la capilla de la Buena Mañana en la iglesia de San Gil, en Burgos; y, aceptando esta atribución, casi nos obligaría a asumir una breve estancia y empleo de Juan de Borgoña en la provincia de Burgos, aunque acaso los marcos tallados de las alas no sean tan absolutamente similares en figura y colocación a la sección central que no pudieran estar hechos en Toledo y mandados desde allí juntamente con las pinturas, aunque nosotros no podamos negar la posibilidad de que los marcos del centro y alas similares, fuesen hechos en Burgos y las pinturas mandadas desde Toledo, ya adaptadas a sus medidas.

El Ángel del Bautismo podía interpretarse como de un carácter más flamenco que los que nos encontramos en las producciones de Juan de Juan de Borgoña, y los exteriores de las alas en monocromo, conforme a la práctica flamenca de presentar estas partes de un altar.

Sin embargo, la última peculiaridad podía haber sido impuesta sobre el pintor por el escultor de la Epifanía, quien es más patentemente influenciado por los Países Bajos. Ciertamente, no podemos basar sobre los dos ligeros hechos del monocromo y la apariencia del Ángel, la teoría que Juan de Borgoña hiciera las pinturas en una presunta fecha más primitiva en Burgos, antes de irse a Toledo, ni tampoco hallar fundamento para sustentar la idea de que era hermano de Felipe de Vigarni, a través de la hipótesis de haber estado activo, primero en Burgos y después en Toledo, coincidiendo paralelamente en las peregrinaciones de Felipe de Vigarni.

Alguna razón histórica, tal como la que pudiera ser el empleo de Juan de Borgoña en Covarrubias, podía explicarnos la recepción de un encargo para trabajar en otra población de la provincia de Burgos, tal como Frías, pero aun no he podido descubrir el motivo que lo justifique.

Su labor en esta localidad comprende todo un altar en la iglesia parroquial, cuyos paneles están montados sobre una armadura tallada en estilo plateresco, muy parecida a la de su retablo en la capilla mayor de San Juan de la Penitencia en Toledo, y sus pinturas en Frías, aunque acaso no tan tardías como las de este retablo, pueden juzgarse en evidencia estilística a fecha posterior a su actividad en Covarrubias.

En la fila más baja del altar, la Visitación está colocada entre compartimentos laterales, de los cuales, uno en la izquierda, reproduce a San An-

drés presentando un devoto donante masculino, y el otro de la derecha, es San Francisco con una dama, acaso la esposa del donante.

La Anunciación decora el centro de la fila más alta y los espacios a los lados están ocupados por efigies de un Santo Papa y una Virgen mártir. Aunque la composición de la Anunciación varía ligeramente de las otras versiones del mismo tema de Juan de Borgoña, el Angel duplica el Gabriel de su fresco en la Sala Capitular de Toledo, y, en general, todas las figuras reproducen exactamente sus constantes tipos, por lo que la atribución se impone ella misma desde el primer momento, sin necesidad de hacer una detallada demostración.

Uno de los detalles indicando algo así como una fecha más tardía en su carrera, es la estrecha analogía de la Santa Isabel en la Visitación a la Santa Ana en el Encuentro de la Puerta Dorada, que forma una sección del retablo en la capilla de la Trinidad en la Catedral de Toledo.

En una referencia que hace el autor a una pintura de un discípulo de Juan de Borgoña, llamado Antonio de Comontes, que se halla en la iglesia de San Pedro, de Avila, representando a la Virgen arrodillada que adora a su hijo dormido, dice que el grupo está situado bajo un pórtico de suntuosa arquitectura del Renacimiento, exactamente igual a las composiciones de Juan de Borgoña, y de él cuelga un dosel cubriendo la Sagrada Familia, como Juan de Borgoña puso en sus composiciones para la Purificación y en la representación de la boda de la Virgen, en Cuenca.

En los espacios de los lados del pórtico, ha colocado en pie las efigies de Santa Ana y San Sebastián. Como en el retablo firmado por Alejo Fernández, en Villasana de Mena, Santa Ana tiene en la mano el emblema no corriente de un anillo, haciendo referencia sin duda a la historia del amable sacerdote, quien de su imagen en Roma se apropió milagrosamente de este símbolo de matrimonio, para evitarle sus repetidos asertos de ser esposa de Cristo.

En las páginas que anteceden se ha recopilado la traducción de las referencias a pinturas de Burgos y provincia, encontradas en las 502 páginas del Volumen I del Tomo IX. Muy cerca ya del final, he hallado la cita de un artista que me ha sugerido la posibilidad de ser burgalés; si se pudiera confirmar esta sospecha, se daría a conocer como tal y la mención de sus trabajos incluida en esta traducción.

Y se prosigue la labor en el Volumen II del Tomo IX de: *«Una historia de la pintura española»*, original de Don Chandler R. Post, comenzando con recopilar lo encontrado bajo el epígrafe: «Los comienzos del Renacimiento en Castilla y en León».

En San Isidoro de León, se halla una pequeña pintura original de Juan Rodríguez de Solís, hecha sobre pergamino, acaso cortada de un manus-



6 bis.—Virgen con el Niño.—Colección Arenaza.



7.—Martirio de San Juan Evangelista.—Museo Diocesano (Catedral).



8.—Bautismo del Señor.—Torregalindo □

crítico simbolizando la Espiación, algo así como una moda iconográfica úe la pintura hecha por Alonso de Sedano existente en la colección Brimo, de París. El Señor aparece arrodillado sobre la columna de su flagelación, rodeado de muchos ángeles con los instrumentos de la Pasión, mostrando sus heridas al Padre Eterno, pero, a diferencia de la tabla de Alonso de Sedano, en la intercesión de su Hijo, está acompañado de su Madre, arrodillada detrás, en apariencia de compasión, al mostrar uno de sus pechos sostenido con la mano izquierda.

LOS COMIENZOS DEL RENACIMIENTO EN LA PROVINCIA DE BURGOS. — El Maestro de Durham.

En este artista de principios del siglo XVI, cuyos enlaces en la provincia con los recientes desarrollos habidos en la pintura hispano flamenca en la región están tan unidos, voy a distinguirle con el título de: «Maestro de Durham», porque la Catedral de Durham (Inglaterra), es un inesperado y destacado lugar donde se hallan sus obras mejor ejecutadas y conservadas.

Antes, sin embargo, de entrar a estudiar su trabajo, vamos a tratar de encontrar ses huellas aquí, y éstas emergen inconfundiblemente en los fragmentos de un retablo que procede de Cillaperlata (al Norte de Brieviesca) y ahora se encuentran en la colección del Museo Diocesano establecido en la Catedral de Burgos. (Por error se dice Cillaperlata, debiendo decir Santa Casilda. Nota del traductor).

Puede deducirse que este retablo fue dedicado, al menos en parte, a San Juan Evangelista, porque, uno de los fragmentos, contiene su erecta figura representada en algo mayor escala que las otras personas en los panales existentes, y otro fragmento le representa dentro de la vasija donde le cuecen en aceite. (Fot. núm. 7).

Nos queda también la Crucifixión que encabezaba la estructura del altar y trozos de predela, por ejemplo, meramente la cabeza de San Juan Bautista (?) bajo la efigie del Evangelista, el San Tadeo (con la alabarda), representado prácticamente entero, si bien, a la mitad de su tamaño natural, y el San Bartolomé, bajo la estrecha tira que ahora está separada del fondo de la escena de la prueba del aceite. Encima de los fragmentos mayores y entre las decoraciones de los Santos de la predela, están simultáneamente pintados los marcos de las tallas góticas en madera.

El estilo del Maestro de Durham es claramente derivado del jefe del movimiento hispano flamenco en Burgos, aquel artista a quien anteriormente aplicábamos la vaga apelación del Maestro de Burgos y ahora sabemos que se llama Alonso de Sedano; pero también ha podido ser un dis-

cípulo de algún miembro de la llamada Escuela de Oña, cuyas producciones abarcan poco más que alguna rústica interpretación del estilo de Alonso de Sedano.

En los pequeños y deteriorados fragmentos de Cillaperlata (entiéndase Santa Casilda), la dependencia de Alonso de Sedano no es tan palpable como la que descubriremos en otras pinturas del Maestro de Durham, pero las caras de los espectadores jóvenes en los tormentos de San Juan, así como el sirviente que conserva el fuego ardiendo debajo, son curiosas imitaciones de las caras de loros de Alonso de Sedano, y el magistrado que preside, es un repetido tipo barbudo y viejo que aparece en los trabajos de Alonso de Sedano, como por ejemplo, el sirviente con turbante de los Reyes Magos en el extremo derecho de las series de la Epifanía, en la Catedral de Burgos.

Las rocas y árboles del Maestro de Durham siguen el mismo principio, pero una de las particularidades por las que más fácilmente se le puede reconocer, es por la manera que tiene de rellenar los paisajes con vegetación, colocando arbustos en el primer término del cuadro, alrededor o a los lados de sus actores, y, como en dos casos, en la Crucifixión de Cillaperlata (Santa Casilda) que pone los árboles inclinados en líneas oblicuas como si estuvieran torcidos por el viento.

Aunque tiene una menor poderosa individualidad que Alonso de Sedano, e intrínsecamente menos favorecido como artista, sin embargo, ha llegado en algún ligero grado a la más moderna concepción humana y de la naturaleza lograda en las primicias del Renacimiento.

Sus pinturas no presentan evidencia alguna que alcance a descubrir si este avance proviene de su contacto directo con las pinturas italianas o, si por otro medio, que los elementos del Renacimiento importado en España por artistas superiores, o si es procedente del *Zeit geist* en general.

Su más cercana aproximación a la incisiva fuerza de Alonso de Sedano está incorporada en los Santos de la predela.

La Galilea de la Catedral, de Durham, es indudablemente un extraño sitio para haberla provisto espacio para tres de los más característicos paneles españoles de la Pasión, ejecutados al principio del siglo XVI. Puesto junto (ahora al menos) como un tríptico, representa la Vía Dolorosa, la Crucifixión y la Lamentación sobre el Cristo muerto. Puede ser debido a los esfuerzos de un restaurador, porque uno llega a tener la impresión de que aquí el Maestro ejerce un poco mayor esfuerzo técnico sobre la manifestación de las mismas cualidades que ya hemos analizado en el último párrafo, pero tiene de imprevisto la autenticidad de las tablas de Durham, repitiendo prácticamente el San Juan Evangelista de la Crucifixión, la alargada efigie central de este santo, procedente de Cillaperlata (Santa Casilda).

Por la traducción:

GONZALO MIGUEL OJEDA