

PINTURAS EN TABLA CASTELLANA DEL SIGLO XV Y PRINCIPIOS DEL XVI EN INGLATERRA

Entre toda la dispersión de pinturas españolas en el siglo XIX causada por guerras, pillaje, expropiaciones o cambios de gusto de parte de sus dueños, fue especialmente lamentable el desmembramiento de los grandes retablos del siglo XV y principios del XVI. En muchos casos, ha ido a parar en un sitio distinto, cada una de las partes que antes formaban el conjunto, rompiéndose la unidad de los temas representados en ellos, y aun perdiéndose completamente toda noción de su ubicación original. Y lo peor es que ya no hay ninguna posibilidad de que los retablos así divididos volverán jamás a reunirse en su forma original.

Inglaterra conserva relativamente pocas obras de pintura española del período mencionado, siendo la mejor conocida el retablo casi completo (de más de setenta composiciones y figuras de santos) de *San Miguel* procedente de Valencia y atribuido a Marzal de Sas, que está siempre accesible al público en el Museo Victoria y Alberto de Londres. De él, no diré nada más, ya que es bien conocido y nos interesa hoy solo la Escuela Castellana, de la cual hay obras interesantes aunque más pequeñas. Puedo agregar que la mayoría de las que vamos a ver no han sido nunca expuestas al público, algunas no han sido publicadas hasta hace unos pocos meses, y una está todavía inédita. Empiezo con un tríptico de estilo Hispano-Flamenco de la Escuela Burgalesa, felizmente completa, con la *Virgen y el Niño* de 117×86,5 cm. en medio y *Santas Catalina y Lucía* (112×50 cm.) a los lados. El Profesor norteamericano Chandler Post lo publicó en el volumen IV de su gran «Historia de la Pintura Española» en 1933 como de la Escuela de Castilla, con punto de interrogación, y perteneciendo a la colección de Lord Lee of Fareham en Richmond, Londres. Este lo legó al Instituto Courtauld de la Universidad de Londres, en cuyas Galerías se ha quedado en el depósito sin ser expuesto al público. Está en buena condición, menos la pérdida de partes de los nombres inscritos en las aureolas y la suciedad del barniz que ha quitado la frescura a los colores.

En su volumen VII de 1938, Post lo atribuyó al Maestro de San Nicolás, cuyo nombre derivó de las tablas representando escenas de la vida de este santo, subsistentes en la iglesia dedicada a él en Burgos, que habrán formado parte del retablo mayor. Pero a mi parecer, este tríptico tiene un sabor más flamenco que las tablas de San Nicolás, sobre todo en los rostros, con boca pequeña, nariz fina y recta, ojos pequeños con párpados

prominentes, y finas cejas redondeadas bajo una frente alta. El refinamiento de estos rostros los distingue marcadamente del aspecto algo tosco de los del Maestro de San Nicolás. En fin, parece que se trata de dos pintores distintos, y para el pintor anónimo del tríptico propongo el nombre tomado de su antiguo poseedor de Maestro del Tríptico Lee, o sencillamente Maestro Lee, como no tenemos ninguna información de su pasado que nos permitiera inventar un nombre español más apropiado.

Antes de dejar este tríptico, quiero señalar unos detalles interesantes. Empezando con la composición principal, vemos en los lados del trono de la Virgen dos columnas rematadas con sendas granadas de piedra, y entre los diversos sentidos simbólicos que se suele dar a las granadas, supongo que aquí tienen el de la castidad de la Virgen. Algo semejante se encuentra en la tabla de la *Virgen amamantando al Niño* que de Hontoria de la Cantera ha llegado al Museo Arqueológico de Burgos, donde está atribuida a la Escuela de Memling. Pero creo que es obra castellana de inspiración flamenca. Esta Virgen además se parece en su tipo a la del tríptico, desgraciadamente no lo bastante para justificar una suposición de identidad de manos en las dos obras, que permitiera que llamáramos Maestro de Hontoria al autor del tríptico. Los ángeles en éste llevan respectivamente un instrumento de música muy semejante a un laúd, y un jilguero, símbolo de la Pasión, en una cuerda que coge con la mano el Niño. En la tabla izquierda, *Santa Catalina* confunde un poco a la de Alejandría con la de Siena, porque mientras el libro que sostiene en las manos es un atributo común a las dos, la espada y la rueda lo son de Catalina de Alejandría, y es la de Siena quien pisa un diablo, que aquí tiene la apariencia de un rey musulmán con una corona en el sombrero, un cetro en una mano, y un sable encorvado en la otra. En la tabla derecha, *Santa Lucía* que lleva sus ojos en una especie de escudilla de metal, no parece apartarse de su iconografía normal.

Mientras el Maestro Lee se mantuvo en gran parte libre de la influencia de Fernando Gallego, que de Salamanca penetró en casi todas las provincias del norte y oeste de Castilla, el próximo pintor que va a ocupar nuestra atención fue afectado por aquella influencia plenamente. Pero primero, tengo que mencionar una colección de cuadros en Londres que ha estado completamente desconocida hasta hace poco. Me refiero a la del Instituto Wellcome para la Historia de la Medicina, que hace medio siglo adquirió una cantidad de pinturas relacionadas con el tema de su título y sin consideración (parece) de su valor estético, además, sin que ningún conocedor o historiador del arte supiera nada de sus actividades como coleccionista. Así reunió una numerosa colección de obras flamencas y holandesas del tipo Teniers u Ostade con versiones de temas populares como el del médico rústico en un interior pobre de campo, examinando contra la luz un frasco de líquido. Y también varias tablas españolas del período que nos interesa, con los santos Roque, Sebastián, Cosme

y Damián, etcétera. Cuando fui invitado recientemente a visitar el Instituto Wellcome para ver las obras españolas, la primera que vi al entrar en el depósito —el Instituto no dispone de una galería donde exponer la colección— fue una gran tabla del *Milagro de los Santos Cosme y Damián* de 169×133 cm. que reconocí en seguida por las ilustraciones publicadas por Post en el año 33 y Mayer en 47, cuando su autor se conocía como el Maestro de Burgos. Posteriormente fue identificado por Post con Alonso de Sedano, como resultado del descubrimiento del contrato hecho en 1488, en el cual este pintor se encargó de pintar una gran tabla del *Martirio de San Sebastián* para la Catedral de Palma de Mallorca. Esta existe todavía allí y revela el mismo estilo. Después se pudo confirmar que el mismo pintor era autor de la serie de grandes composiciones provenientes del retablo documentado en 1496 de la Catedral de Burgos, en las cuales se había basado el nombre provisorio de Maestro de Burgos.

La historia de este magnífico *Milagro de los Santos Cosme y Damián* es triste. Seguramente ejecutado para la iglesia dedicada a estos santos en Burgos, donde ahora, tengo entendido, no se conserva más que una copia moderna, es mencionado por Don Diego Angulo en una nota en el «Archivo Español de Arte» en 1930, como habiendo estado en el comercio tres años antes, pero en enero del año 30 fue comprado en Sevilla por el Instituto Wellcome. Los daños que se ven en las viejas reproducciones, especialmente a los lados de la grieta vertical en el medio, han sido discretamente restaurados en el año 75. Los colores son todavía vivos y los detalles de los rostros, la indumentaria y la alfombra parecen casi completamente intactos. Muchos detalles relacionan esta obra con las documentadas de Alonso de Sedano antes mencionadas, a saber, los fuertes rostros cuadrados con altos pómulos salientes, la rigidez de las formas humanas con miembros derechos o plegados en el codo en ángulo recto, además de la distribución regular de las figuras por el espacio. Otras características que se encuentran en diversas obras de Alonso de Sedano son las rótulas prominentes de las rodillas del hombre a quien los santos médicos cambian la pierna gangrenosa por otra de un moro muerto, el tipo de los ángeles con alas multicolores y ropaje largo, cayendo en gran número de pliegues cerrados de tipo flamenco, y los dedos largos y finos de los santos.

Contrastando con los colores vivos de la parte principal de esta composición, las figuras desnudas de Adán y Eva en grisalla sobre un fondo rosado ocupan las enjutas del arco que forma la entrada al recinto, en el cual sucede el milagro. Su aspecto clásico es realizado por la decoración de la pilastra abajo con su capitel, y sobre todo el gran capitel al lado de Adán. Todo esto demuestra una influencia del Renacimiento italiano mayor que en las obras documentadas de 1488 y 1496, en donde se ven elementos italianizantes aislados, como la columna en el medio del *Martirio de San Sebastián* y un capitel, un relieve, una frisa en algunas

de las otras obras. Así parece razonable proponer para el *Milagro de los Santos Cosme y Damián* una fecha alrededor de 1500.

Discípulo o seguidor de Alonso de Sedano en Burgos, ha debido de ser el pintor llamado por Post en su volumen IX el Maestro de Durham, porque su obra de mayor tamaño y calidad se encuentra en la Catedral de Durham en el norte de Inglaterra. Está constituida por tres grandes composiciones arregladas en forma de tríptico con la *Crucifixión* de 168×102 cm. en el medio y la *Vía Dolorosa* y la *Piedad* de 168×74 cm. a los lados. Es majestuosa la gran *Crucifixión*, con la simetría de las figuras repetidas en las grandes peñas detrás, y la Naturaleza presente, no sólo en los árboles esbeltos del fondo, sino también en las plantas del primer plano a la derecha; y un gran arbusto verde situado no muy lejos detrás de la Cruz parece vincular fondo y primer plano de una manera típica de este maestro. Las composiciones laterales no son tan impresionantes con sus figuras apretadas en espacios que parecen demasiado estrechos. En cuanto a la fecha de este tríptico, su estilo bastante más avanzado que el de Alonso de Sedano sugiere que ha debido de originarse a fines de la segunda década del siglo 16, cuando probablemente ya había fallecido éste.

En aproximadamente la misma fecha fueron ejecutadas las pinturas del retablo mayor de la parroquia de Mambrillas de Lara (Burgos) por el pintor que Post ha llamado el Maestro de Mambrillas. En Inglaterra su estilo se reconoce en dos composiciones juntas de un banco de retablo, con la *Crucifixión* y el *Descendimiento de la Cruz*, en el Ashmolean Museum de Oxford. Post las atribuyó a este maestro con un punto de interrogación, pero no veo razón para la duda. Las caras abiertas y mofletudas como de muñeca, con cabellera larga y rizada que parecen repetir el mismo modelo, son casi una firma de este pintor. Su conocimiento de modelos italianos por vía indirecta es evidente, y lo ha llevado a abandonar los pliegues cerrados habituales en el estilo Hispano-Flamenco anterior, reemplazándolos por líneas paralelas en los ropajes que les da una apariencia artificial. En el San Juan de la *Crucifixión* esto llega a dar la impresión de una postura poco natural. Como siempre con el Maestro de Mambrillas, los paisajes del fondo son más naturales que las figuras humanas.

Ahora vamos a dar un vistazo a obras provenientes de otras provincias de Castilla, empezando con una pequeña tabla de 33,6×26 cm. de la *Virgen cosiendo con el Cristo Niño y Santa Catalina de Siena* delante de una columnata de estilo puro del Renacimiento, que sugiere un origen apenas antes de 1520. Como muchas otras pinturas españolas de este período, se creía antes que era francesa, pero no puede haber ninguna duda de que sea castellana y obra del Maestro de Osma, así llamado por su retablo en la Catedral de Burgo de Osma (Soria). Post la publicó en 1947 como estando en el comercio del arte en Londres, pero hacía por lo

menos un cuarto de siglo que había estado en posesión de la familia Rothschild en Waddesdon Manor. En 1957 esta casa pasó, con las obras de arte que contenía, al National Trust, entidad que aunque no gubernamental desempeña en Inglaterra un papel semejante con muchas casas de campo al del Patrocinio Nacional con los palacios reales en España.

Es difícil describir adecuadamente el encanto de esta pequeña composición, el atrayente naturalismo de la Virgen con su labor, y sobre todo del Niño que busca meter el pie en la zapatilla de su Madre, los colores variados de los ropajes, y las piedras preciosas que con un trozo de coral, están esparcidas entre las plantas en el suelo, delante de la Virgen. Desgraciadamente no se sabe nada de la procedencia de esta tabla.

Otra pequeña obra de origen desconocido es una tabla en perfecta condición con una representación de la *Crucifixión* en posesión particular. Había pasado por ser francesa o franco-flamenca hasta hace poco cuando el propietario me la trajo para saber mi opinión. El marco, que parece ser el original, tiene los restos de dos viejos clavos encajados detrás, a lo alto y bajo respectivamente del lado derecho mirándolo desde delante, sugiriendo que habrán sostenido dos bisagras, así que la tabla ha debido de formar originalmente un díptico con otra tabla a la derecha. Sus dimensiones de 37,5×23,2 cm. lo habría hecho apropiado para el uso como un pequeño retablo en una capilla particular, o para acompañar al dueño en sus viajes. Un díptico de este tipo por Pedro Berruguete, un poco más grande y todavía completo, en la Catedral de Palencia, tiene también una *Crucifixión* en el ala izquierda, con una *Piedad* en la otra, y nos ofrece una muestra de lo que habría podido ser el uso de esta tabla.

Sin embargo, no se puede atribuir a un maestro tan distinguido como Pedro Berruguete, y parece algo más antiguo. En ciertos aspectos recuerda el estilo de Fernando Gallego, como los edificios imaginarios que componen la ciudad de Jerusalén en el fondo con una muralla medieval, los altos árboles y densos arbustos redondeados. Entre los rostros, hay varios que son parecidos a algunos que se ven en las grandes composiciones, ejecutadas por Fernando Gallego, Francisco Gallego y otros colaboradores, en el retablo de Ciudad Rodrigo, que estuvieron mucho tiempo en la Colección Cook en Londres, antes de pasar a la Universidad de Arizona en los Estados Unidos. Totalmente distinto del estilo de los Gallego, en cambio, es el amontonamiento de las figuras en el primer plano, de manera a no dejar visible ningún terreno entre el primer plano y el fondo, lo que presta a la composición un aspecto «primitivo». Y es de notar que los nimbos opacos de la Virgen y de María Magdalena, tapan partes de las piernas y un pie de Cristo, y aun el de Cristo impide que se vea una parte de su propio brazo, todo lo cual aumenta la impresión de primitivismo en la composición. Pero es innegable el hondo dolor que se ve en los rostros, y el realismo de las lágrimas en más de una mejilla, que hacen de esta pintura una obra de devoción conmovedora.

Dos detalles raros revelan al pintor de esta tabla como dotado de cierta originalidad. En los rincones superiores de la composición, un ángel y un diablo no sólo se inclinan hacia el bueno y el malo de los dos ladrones respectivamente, sino que se ven en el acto de tomar posesión del alma de cada uno en el momento de la muerte.

Otro detalle de gran significado es la inscripción de dos pequeñas letras góticas en el suelo tocando el borde del manto de la Virgen. Son sin duda alguna una «o» encima de una «g», abriendo la posibilidad de que son un monograma del nombre del pintor, que empezaría con «g» y terminaría con «o». Así «Gallego» sería una posibilidad, pero los aspectos primitivos ya mencionados imposibilitan absolutamente una tribución a Fernando o Francisco Gallego de esta obra, que se tiene que fechar a mediados del siglo XV, años antes de aparecer éstos. Sin embargo, no es imposible que sea obra del padre u otro pariente mayor de uno de ellos, pero esto es pura suposición y no tenemos ningún dato más para apoyar tal hipótesis. Por lo tanto, propongo designar al pintor de esta tabla sencillamente al Maestro G. O.

Ahora vamos a abandonar los territorios donde dominaba la influencia de Fernando Gallego para entrar en el ambiente de los grandes maestros Pedro Berruguete y Juan de Borgoña, dejando al lado las dos tablas de *La Retórica* y *La Música* probablemente ejecutadas por Berruguete para Urbino o Gubbio y ahora en la Galería Nacional de Londres, y las dos secciones de un banco representando cada una dos de los Padres de la Iglesia, por Juan de Borgoña en el Bowes Museum de Barnard Castle, porque son muy conocidas y han sido reproducidas muchas veces. En cambio un par de hermosas tablas de *San Roque* y *San Sebastián* de 169×66,7 cms. en el Instituto Wellcome para la Historia de la Medicina, estaban cuando las vi completamente inéditas y sin atribución. Estoy convencido de que son obras del misterioso Santa Cruz, conocido solo por el documento de fecha 23 de marzo de 1508 en el cual, como es bien sabido, Juan de Borgoña se comprometió a completar el retablo mayor de la Catedral de Avila en el cual Pedro Berruguete y Santa Cruz habían ya trabajado. De esto se deduce, que Santa Cruz, cuyo primer nombre no se sabe, pintó las tres grandes composiciones que no corresponden a los estilos bien conocidos de los otros pintores mencionados, entre la muerte de Berruguete a principios de 1504 y 1508, cuando la intervención de Borgoña significa seguramente que Santa Cruz había muerto. Aparte de las tres composiciones en Avila, nada se sabe por seguro de la obra de este pintor, siendo inaceptables varias atribuciones hechas por Post. Proponer otras, en estas circunstancias es asunto muy serio, a no decir atrevido, y procuraré justificar las mías por medio de unas comparaciones con la mejor de las tres obras seguras de Santa Cruz en Avila, la *Resurrección*, a pesar de que hay límites muy evidentes a los acercamientos que se pueden hacer entre composiciones estrechas de

figuras sueltas y una ancha y mucho más grande de varias figuras en diferentes actitudes. En el *San Sebastián*, vemos que su rostro, se parece al del soldado visto en escorzo a la derecha en la *Resurrección*, con tal vez unos pocos años de diferencia; además, la posición de su mano derecha levantada, con los dedos separados y encorvados para adentro, corresponde en reverso a la de la mano izquierda del soldado en primer plano a la izquierda. En el fondo, el árbol a la izquierda del santo, tiene su follaje en forma de capas densas y separadas, como el que está en la posición correspondiente en la obra grande, y el trazo fino y delicado de las nubes blancas es casi igual en las dos.

En el *San Roque*, el rostro del santo se parece mucho al del Cristo, sugiriendo el uso del mismo modelo, probablemente de cuatro o cinco años más joven en el santo, y con una barba más larga. Aquí también se ven las nubes como antes. Sólo el ángel no se puede comparar, porque no hay ninguno en las tres composiciones abulenses. Si se acepta la validez de estas comparaciones, se pueden fechar las tablas del Instituto Wellcome en 1501 ó 2, sobre la base de la diferencia de edad de los modelos señalados, y la probabilidad sugerida por su situación en el retablo de Avila, de que la *Resurrección* fue la segunda de las tres composiciones hechas por Santa Cruz, y así se habrá pintado aproximadamente en 1506. Sea o no así, los dos santos del Instituto Wellcome son de alta calidad y constituyen adiciones importantes al número de obras castellanas conocidas de este período.

Otra obra (de 83×81 cm.) que seguramente fue ejecutada en el ambiente Berruguete-Borgoña, es la tabla pintada con una *Piedad* en el lado principal, y las figuras de pie de las *Santas Clara e Isabel* en el verso, que perteneció al Conde Seilern en Londres y con toda su magnífica colección fue legada al Instituto Courtauld de la Universidad de Londres en 1978. Es la única pintura española en la colección, descrita en el tercer tomo del catálogo por el mismo Conde Seilern en 1961 como una parte de un retablo de la Escuela Española del principio del siglo XVI, sin ningún comentario. En su casa estaba fijada en un rincón oscuro del pasillo, y el dueño no solía enseñarla si no se lo pedían, así que pocos de los que visitaron la casa han visto la *Piedad*, porque normalmente solo el verso estaba visible.

La *Piedad* es una composición impresionante con un sentido muy español del profundo dolor de los participantes en aquel momento trágico. En su composición, es evidentemente derivada de Pedro Berruguete, sobre todo de sus pequeñas tablas, como la que forma un díptico con la *Crucifixión* en la Catedral de Palencia antes mencionado, donde se ve a la izquierda el mismo detalle poco común de San Juan que sostiene la cabeza del Señor con la mano derecha puesta debajo de ella. Y el San Juan con la cabeza redonda, el rostro ancho y la frente alta, es del mismo tipo también. Aun así es probable que Juan de Borgoña fue inter-

mediario entre Berruguete y el pintor de la tabla londinense, porque su *Piedad* en la parroquia de Illescas (Toledo), no sólo comparte estos mismos detalles, sino que representa también a la Virgen con las manos juntas en posición de rezar, mientras en la de Berruguete tiene los brazos abiertos. Además la de Borgoña tiene en el fondo un paisaje que en sus rasgos generales es bastante más cercano al de la tabla de Seilern.

Sin embargo, hay un elemento en esta tabla que la distingue de las otras a saber, el Cristo, cuyo cuerpo extenuado tiene tintes de color de malva, realizados por yuxtaposición con el color crema del paño de pureza y el gris pálido de sus sombras, creando una especie de violento realismo, raro en el arte español, que prefería representar el cuerpo de Cristo, como si hubiera apenas dejado de respirar. Cosa semejante se puede decir de la faz de Cristo, que con las mejillas hundidas haciendo destacarse de una manera extraordinaria la nariz larga y recta, produce una impresión de realismo casi chocante.

En resumidas cuentas, mientras en sus rasgos generales esta *Piedad* tiene una clara filiación con el estilo de Pedro Berruguete y Juan de Borgoña, en el Cristo muerto este pintor desconocido ha sabido dar muestra de una fuerte originalidad, que le alcanza un lugar importante entre los seguidores de aquellos maestros. Como nada se sabe del origen de esta tabla, propongo para su pintor el nombre de Maestro de la *Piedad* de Seilern o sencillamente Maestro Seilern, y una fecha alrededor de 1510.

No producen un impacto tan fuerte las dos santas del verso, y hay unas ligeras imperfecciones de perspectiva, como en la custodia que sostiene Santa Clara, que indican quizás la intervención del taller del maestro. Las actitudes de las dos santas y su colocación en el espacio, sugieren un movimiento de atención o interés hacia la izquierda, correspondiendo a una colocación en el lado derecho del retablo o tríptico en el cual estuvieron originalmente. Siendo Santa Clara la creadora de la Orden de las Clarisas, y su compañera Santa Isabel (sea la de Hungría o la de Portugal) también fundadora de una casa de la Orden, es probable que el retablo fue pintado para un convento de Clarisas, y que en el correspondiente lugar del lado izquierdo habrán estado representados San Francisco y otro santo franciscano; así los cuatro santos habrán estado visibles juntos al cerrarse las alas delante de la composición central que era probablemente una *Crucifixión*. Si una *Vía Dolorosa* estaba en el recto de la tabla izquierda, habría formado el mismo arreglo de temas que hemos visto antes en el tríptico de la Catedral de Durham.

Finalmente, quiero dirigir la atención a una serie de cuatro escenas de la Pasión, en perfecta condición y midiendo cada una 99 a 100×77 a 79 cms. que pasaron por una subasta en Londres en los años 60 atribuidas a la Escuela Francesa. Después fueron expuestas en el año 67 en la Galería Heim de Londres y catalogadas bajo el nombre de Juan de Borgoña. Pero en el curso de su exposición, la galería cambió la atribu-

ción, dándoles la de «Maestro de Pozuelo», a mi parecer, correctamente, porque no se puede dudar de su estrecha relación estilística con el retablo que de la parroquia de Pozuelo de la Orden (Valladolid) fue trasladado a la capilla mayor de San Isidoro de León. Representan a *La Virgen y el Niño con Santa Ana, Cristo en el Huerto de los Olivos, el Prendimiento de Cristo y la Resurrección*, y la combinación de recuerdos compositivos de Rafael, con figuras algo desgarradas, e indumentaria de la época de Carlos V en las figuras secundarias, es absolutamente típica de este maestro. El trazado de árboles, nubes y otros detalles, confirma plenamente la atribución. Se pueden fechar en el período 1525 a 30 y así este grupo de obras, que seguramente vienen todas del mismo retablo, son las más avanzadas cronológicamente de todas las que han ocupado nuestra atención hoy.

ERIC YOUNG

(Asesor en Pintura Española
de la National Gallery, de Londres)