

# HISTORIA DE LA PINTURA ESPAÑOLA

## Pinturas burgalesas

### IV

(Continuación).

#### JUAN FLAMENCO

Como el foco para agrupar otro y completamente distinto grupo de pinturas burgalesas descendientes de la modalidad de Fernando Gallego, se pueden tomar las seis tablas de la vida de San Juan Bautista, procedentes del Monasterio de la Cartuja de Miraflores, que están ahora en el Museo del Prado, referenciadas con los números 705 al 710; pero esta clasificación debe estar precedida por dos advertencias. La primera es, que la única base para relacionar este grupo con Burgos, yace en la procedencia de las otras tablas de Miraflores, mejor conocidas, ya que las pinturas afiliadas proceden de otras regiones del Norte de España o son de origen desconocido; y es posible que el centro de la actividad de la escuela fuese en alguna otra ciudad. La segunda advertencia, es que los trazos fuertemente marcados de la individualidad de Fernando Gallego han sido borrados en una mediocre neutralización, en la cual las relaciones con el estilo del gran Maestro ya no están apenas perceptibles. Los asuntos, son: la Visitación, la Natividad de San Juan (con el frecuente detalle iconográfico español de la Virgen recibiendo al recién nacido de las manos de Santa Isabel), su Oración, Bautismo de Cristo, Detención y Decapitación. Estas series han adquirido una celebridad mucho mayor de su indiferente mérito artístico, porque algunas veces se ha pensado identificarle con un retablo visto por Ponz, en su viaje por España, en el coro de los legos en la Cartuja, y atribuido por él a Juan Flamenco, fundándose en un documento que cita como mencionando un bautismo de Cristo que había en esta parte de la iglesia, hecho por un pintor de este nombre entre los años 1496 y 1499. El primer obstáculo que se presenta en el proyecto de atribuir las series del Museo del Prado a Juan Flamenco, basada en esta evidencia, es que Ponz mismo pudo equivocarse

al identificar el retablo con el trabajo referido en el documento, que habla solamente de un bautismo y no de una sucesión de escenas de la vida de San Juan. Pudo haber habido otra representación de este tema, tan frecuente en el coro de los legos. De otra parte, algunas veces los documentos medievales que se refieren así vagamente a un altar en su totalidad, por una de sus partes prominentes, hacen completamente posible o casi probable que el trabajo visto por Ponz fuese de Juan Flamenco. Persiste sin embargo como asunto más importante sin aclaración: ¿es el trabajo que vió Ponz el que está ahora en el Museo del Prado? Ya hemos hecho notar al principio (1) que otro pretendiente de este honor, es el tríptico del Bautista, con el bautismo en el centro, que está en el Kaiser Friedrich Museum, hecho por Roger van der Weiden o un discípulo inmediato. Los argumentos de hecho contra esta identificación, son que las bases para la existencia en Miraflores del tríptico que ahora está en Berlín, no tienen más validez que las notas de un catálogo de un traficante (Cfr. F. Winkler) y que Ponz describe el altar como compuesto de cinco, no de tres tablas. Aunque se quisiera atribuir el tríptico de Berlín a un discípulo en lugar de al mismo Roger van der Weyden, es difícil creer que un Juan Flamenco, como tal discípulo, podría haber imitado a Roger van der Weyden tan exactamente en una fecha tan posterior como el mismo final del siglo XV, y pudo así reproducir tan fielmente y trabajado en el estilo flamenco de la primera mitad de la centuria. Las especificaciones, sin embargo, en el chocante elogio que Ponz hace de las pinturas que vió, usando frases tales como: belleza de color, expresión de las caras y la perfección en los detalles, son indudablemente más correspondientes al tríptico flamenco de Berlín, que a las tablas del Museo del Prado, pero ni este hiperbólico lenguaje, ni la crítica de Ponz tienen mucha importancia, porque subsecuentemente dice, que las escenas de la Leyenda de la Cruz, todavía existentes en Miraflores, las cuales son a la manera del primitivo renacimiento y ciertamente no superiores artísticamente a las series del Bautista en el Museo del Prado, encierran la misma perfección de arte y el mismo estilo en general que los trabajos de Juan Flamenco. En lo que éstas manifestaciones alcanzan, indudablemente, favorecerían la asignación de las tablas del Museo del Prado a Juan Flamenco, ya que estilísticamente son más aproximadas a las tablas de la Cruz, que lo es el tríptico de Berlín.

Tormo, significativamente advierte que las tres partes del tríptico, por sus dimensiones hubieran encajado perfectamente en la parte alta

(1) Primer párrafo de la página 2.

y nichos laterales de un altar que hay del siglo XVII en el coro de los Legos, el cual debió ser el que vió Ponz y donde estaría colocado cuando fué remodelado en el estilo barroco. Sería extraño que Ponz no se hubiera dado cuenta de la pintura en el espacio central grande del retablo barroco (cualquiera que pudiera ser la tal pintura); y las manifestaciones hechas anteriormente parecen ser bastante concluyentes contra la identificación del tríptico de Berlín con las pinturas de Miraflores. Si Ponz vió las pinturas de Berlín o del Museo del Prado y no un altar ahora desaparecido, los argumentos en pro y contra las pinturas del Museo del Prado son como los que enmarañan el tríptico de Berlín. Más fácilmente pudo haber equivocado seis que tres pinturas por cinco, el estilo corresponde con la fecha y en muchos casos revela que no era tan admirador de las pinturas góticas o tan buen conocedor de ellas para haber distinguido las grandes cualidades originales flamencas de esta imitación española rural. Una dificultad previa en su identificación es que aunque existen seis espacios en el altar en cuestión, en el coro de los Legos las pinturas del Museo del Prado no podían haber encajado allí por su variedad de dimensiones. La manera de eludir esta dificultad sería la de suponer que en el siglo XVIII, cuando las vió Ponz, las pinturas del Museo del Prado estaban colocadas sin orden ni concierto en la arquitectura barroca de la estructura, como fragmentos de retablos pintados medioevales, como a veces se ven en las iglesias españolas modernas. La traducción de Juan Flamenco, es John the Fleming; pero si las pinturas del Museo del Prado son por una casualidad obra suya, ya hemos visto que las consideraciones estilísticas anticipan su identificación con el gran John oí Flanders, o sea, Juan de Flandes, quien, sin duda alguna, estaba trabajando en España al final de la centuria y acaso hasta en el mismo Miraflores, pero en comparación con quien el pintor de las referidas pinturas en el Museo del Prado es solamente un pesadote dibujante. Juan de Flandes lo es igualmente, pero por diferentes razones, insospechable como autor del tríptico de Berlín.

La derivación de las pinturas del Museo del Prado de la manera característica de Fernando Gallego, aunque muy desvanecida, es todavía visible. El descenso familiar de las figuras de Dierick Bouts está marcado en sus físicos, por ejemplo en el Cristo del bautismo, en el que ejecuta a San Juan, y en el soldado a la derecha en la escena de la detención, quien presenta un adelgazamiento en las piernas que, como puede esperarse en los trabajos de un discípulo, se acercan a la caricatura. Las caras, tales como la de San Juan orando, manifiestan la influencia de Fernando Gallego; la disposición de

la decapitación, es uno de los interiores góticos de Fernando Gallego; y los actores usan el rico vestuario de la escuela contemporánea. La armadura de los soldados que detienen a San Juan está ejecutada con una exquisitez digna del pintor de Ciudad Rodrigo. El autor, siguiendo la costumbre de Fernando Gallego sustituye el pigmento amarillo por oro, en combinación con negro o verde oscuro para formar los brocados. El único sitio donde se usa el oro de verdad es en el techo de la habitación de la Natividad. En la ventana de esta habitación ha intentado una artimaña flamenca de simular la Anunciación en el cristal. La representación del Martirio, aunque la composición es bastante diferente de la del retablo de Zamora, es lo suficiente sanguiñaria para haber recurrido al gusto del fundador de la escuela de Fernando Gallego. El detalle del perro lamiendo los pies de Cristo en Ciudad Rodrigo, tiene dos repeticiones en las pinturas del Museo del Prado, en la Visitación y en la Detención. Otro ejemplo de naturalismo, ya extremado en este caso, es Salomé, a quien sacan un ojo en presencia de Herodes, en el fondo de la escena de la Degollación. El naturalismo puede ser visto como una cualidad ibérica en general, mas que como una herencia de Fernando Gallego, y no faltan otros detalles para demostrar que el autor de las seis pinturas, si es que en realidad fué un flamenco, se había españolizado completamente, mucho más que sus compatriotas que vinieron a la Península. Los brocados son notables por todos los sitios, y en el caso de un vestido que usa uno que está sentado escuchando el sermón de San Juan, para hacer más fastuoso el dibujo de fábrica, está extendido directamente en muna posición frontal sin tener en cuenta su relación con la figura que le viste ;práctica española corriente que hemos observado con frecuencia. Esta tabla tiene además una de esas composiciones absolutamente simétricas que son un recurso constante de peculiaridad de la pintura española medioeval; la sección de la congregación a la derecha está equilibrada por la que hay a la izquierda, en la cual el artista, como cosa extraña, ha introducido un grupo de monjes Cartujos para quienes había hecho las pinturas. La más compendiosa y brillante gama flamenca de color, está reducida en la mayor parte de los casos a una monótona tonalidad de castaño claro, especialmente en los paisajes. En el mismo grado en que Fernando Gallego es inferior a Dierick Bouts, lo es Juan Flamenco (si es Juan Flamenco) como más provinciano que Fernando Gallego. Los gestos que ya con Dierick Bouts parecen artificiales, se han vuelto como de muñecos mecánicos. La amanerada disposición de las vestiduras en múltiples y muy interrumpidos pliegues que en la pintura flamenca y en la de Fernando Galle-

go se amolda a agradables diseños, tiende ahora a resultar simplemente en feos y desordenados revoltijos. El autor ha tenido en cuenta los paisajes de Fernando Gallego y los de la escuela de los Países Bajos. Con sus ovejas en la Visitación y sus pequeños jinetes y otras figuritas en el Bautismo, él ha encontrado la manera de reproducir sus detalles bonitos. En la tabla primera sigue la costumbre de Fernando Gallego de establecer un espacio central con la creación de un incidente subordinado, de menor categoría, la Virgen y San José caminando hacia la casa de Santa Isabel; y en dos habitaciones separadas en el fondo del interior en que presenta la Decapitación, ha introducido los episodios de Salomé enseñando la cabeza a su madre, que, atemorizada llora ante las pretensiones de Herodes a que baile, si no es que trata por medio de lágrimas de influir sobre él en la petición que ella le hace respecto a la ejecución del Bautista. En todo esto, sin embargo, por ignorancia o negligencia, solamente consigue un tosco parecido de sus modelos.

En la colección que presentó D. Raimundo Ruiz el año 1925 para su venta en Nueva York, había dos pinturas de la vida de San Lorenzo, que están dentro de este mismo ambiente artístico, derivado de la influencia de Fernando Gallego. La que le representa predicando, recuerda el sermón del Bautista, no solamente en la composición, sino que también en los tipos y posturas de los oyentes. El paralelismo estético de estas dos escenas llega casi a la identidad en el paisaje que se hunde en la depresión de una curva detrás de cada Santo para presentar en el centro al extremo del fondo una ciudad rodeada con torres similares redondas y cercada de árboles. En la otra pintura, Ciriaca, la viuda, curada por San Lorenzo de su dolor de cabeza, parece la Santa Isabel en la Visitación y Nacimiento del Bautista, y ella es, asimismo, la figura que en la agitación de sus vestiduras flamencas, muestra más claramente el génesis del estilo del taller de Fernando Gallego. Los datos son sin embargo insuficientes para probar en definitiva una unidad de autor con las pinturas del Museo del Prado o algo más que una asociación general de estilo, y no está fuera de lo posible que las dos escenas de la vida de San Lorenzo, se hayan hecho en alguna otra escuela local, que como el pintor de Miraflores, se halle bajo la influencia de Fernando Gallego.

#### **TRABAJOS DISEMINADOS DE LA ESCUELA DE FERNANDO GALLEGO EN LA PROVINCIA DE BURGOS.**

Uno de los momentos más distinguidos de la pintura hispano-flamenca, es el retablo perfectamente conservado, montado en marco ba-

rruco en el altar mayor de la iglesia de San Esteban en Los Balbases (Burgos). Las doce tablas colocadas en desorden relatan la vida de San Esteban y representan: Su ordenación, su refutación de los judíos, su juicio, su entierro en Jerusalén, Gamaliel apareciendo a Luciano para reclamar el cuerpo de San Esteban, la declaración de la visión de Luciano al obispo de Jerusalén, el embarque del cuerpo, el salvamento del barco donde iban las reliquias de San Esteban de una furiosa tempestad, la llegada del cuerpo a Roma o Constantinopla su lugar temporal de enterramiento, el traslado a la iglesia en Constantinopla o Roma, el enterramiento en una de estas dos ciudades, y uno de los episodios relacionados con el rescate de la princesa Eudisia de un demonio por el traslado de los restos de San Esteban desde Constantinopla a la ciudad Eterna (figura 21). El estilo es una relajación de la primitiva tendencia de Fernando Gallego a unos límites más en acuerdo con la suavidad del Renacimiento, y realmente, el autor introduce un primoroso pórtico italiano, de una columna en la cual, caprichosa e inexplicablemente se da un prematuro retorcido churrigueresco en la pared trasera del cuarto donde tiene lugar el exorcismo de Eudisia. El maestro de Burgos entra más liberalmente en arquitectura del Renacimiento en su retablo de San Millán, en la otra iglesia de Los Balbases, pero aunque allí hay algún parecido entre sus tipos, el pintor de San Esteban pone una cierta elegancia en lugar de la robustez empleada por el maestro de Burgos. Imita maravillosamente la clara definición flamenco de pequeños detalles interiores, simulando en el cristal de las ventanas de la habitación de Eudisia, episodios que representan la Anunciación y la Natividad, y aunque sustituye con amarillo el oro, muestra una verdadera pasión española en la generosa difusión de brocados brillantes en todas las pinturas.

Se encuentran analogías entre el pintor de San Esteban en Los Balbases, el maestro de San Nicolás y hasta con el continuador de Fernando Gallego que hizo el gran retablo de Frómista, contemplando el admirable cuadro de la Última Cena que hay en la sacristía de la iglesia de San Esteban, en la ciudad de Burgos (Figura 22), pero sería presuntuoso suponer su atribución a alguno de los referidos artistas. Todavía puede reconocerse en esta pintura la atenuación de Dierick Bouts y los tipos y manos expresivas de Fernando Gallego. Judas (con nimbo), tiene agarrada la bolsa al final izquierdo de la mesa, pero la postura que tiene hacia atrás, no es igual a la de esta misma figura en otras representaciones de la Cena, pintadas por miembros de la escuela de Fernando Gallego. La afición que hay en

los Países Bajos a la ilusoria imitación de los detalles domésticos corrientes, tiene aquí una ocasión de manifestarse en los utensilios para la comida, bebida y vajilla que hay en la mesa. La sencillez estética flamenca y española, halla su expresión en la representación de dos Apóstoles en el acto de comer y en la de otros dos al llevarse la copa a los labios. Tal ingenuidad hubiera parecido vulgar al más convencido, demasiado convencido, sublime y académico Leonardo de Vinci, pero este dibujante español, sin pretensiones, ha conseguido con su manera sencilla, tanto dramatismo e impresiva diferencia en los Apóstoles, como hallaremos, si no nos engañamos, en los retóricos gestos de la más encumbrada Última Cena de Santa María de la Gracia, en Milán. La inscripción árabe puesta como motivo decorativo en el borde del mantel, no tiene ninguna importancia, puesto que también se encuentra en otros países, a no ser que aquí en España sería uno de los signos usados en el tiempo en que fué pintado el cuadro, como últimos vestigios de la influencia mora en la Península. La agradable tonalidad, poco corriente, de colorido, se ha amoldado a la rica sobriedad española.

CHANDLER RATHFON POST,

HARVARD UNIVERSITY PRESS. CAMBRIDGE.

POR LA TRADUCCION:

GONZALO MIGUEL OJEDA.

*Continuará.*