

UNA NUEVA TABLA

en el

Museo Arqueológico y de Bellas Artes de Burgos

Debido a la riqueza y complejidad de la pintura española del siglo XX, con su enorme caudal de obras y gran cantidad de talleres y artistas, esta pintura está aún por estudiar a fondo. En estos últimos años se están dando a la luz, mediante datos documentales, artistas que hasta el siglo actual permanecían en el anonimato, pero aún queda mucho por hacer, a pesar de la inteligente investigación actual.

En este breve trabajo daremos a conocer la nueva tabla que acaba de ingresar en el Museo Arqueológico y de Bellas Artes de la «Caput Castellae». No es que esta tabla sea una de las obras maestras de la pintura cuatrocentista española, pero sí puede ser considerada como obra de un pintor secundario y de segunda fila, poco menos valiosa, pero altamente significativa.

El fin que nos proponemos es dar al estudioso y al técnico materia para que pueda aquilatar, matizar, profundizar más en esta etapa tan interesante y a la vez tan compleja y farragosa del arte pictórico del siglo XV hispánico, puesto que por el momento nos sentimos incapacitados para dar a conocer el nombre del artista.

La tabla fue adquirida por el Ministerio de Educación Nacional, con destino a este Museo, a D.^a Carmen Jalón Finat, residente en Burgos, por Orden ministerial de 22 de diciembre del año 1960. Mide 95 centímetros de alto por 82 centímetros de ancho. Teniendo como marco un palacio suntuoso, una de las columnas divide al cuadro en dos compartimentos: el de la izquierda representa a San Roque en pie, apoyando su brazo derecho en un bordón en el preciso momento en que un ángel está curando la llaga del muslo derecho del Santo. A los pies se percibe la cabeza de un perro. En la parte inferior de esta escena figura en letras capitales romanas, el siguiente epígrafe: SANTHE ROCO.

En el de la derecha se exhibe el atroz martirio de San Erasmo. El

Santo aparece sentado sobre un arcón, está desnudo y sobre su cabeza ostenta la mitra episcopal. Uno de los verdugos, arrodillado, hace girar el torno, en tanto que el otro, en pie, le va sacando los intestinos de las vísceras, con un realismo brutal. Delante, y también en pie, se divisa al juez empuñando con su izquierda el cetro, símbolo de su autoridad judicial, ordenando se cumpla tan cruel sentencia. En el ángulo superior de la derecha, delante de un edificio, y asimismo en pie, se ven dos soldados, uno con la lanza y el otro con una partesana, sumidos en conversación profunda, subrayando el estaticismo apacible del ambiente, tan en contradicción con la escena de tan atroz y repugnante martirio. Al pie se lee la siguiente inscripción: SANTHO ERASMO.

En la parte inferior central figura un escudo de armas cardenalicio, que aún no hemos podido averiguar de quién se trata, dato interesante que seguimos investigando.

A continuación analizaremos los rasgos estilísticos: Este cuadro está inspirado en los maestros flamencos, con reminiscencias italianas, y ello explica el carácter complejo de la obra artística, aunque por nuestra parte creemos que la influencia norteña —franca y borgoñona— predomina sobre los rasgos italianos. El autor ha sometido a una elaboración personal, estilísticamente autónoma, los influjos italianos y nórdicos. La pintura cuatrocentista burgalesa, en etapa de prosperidad económica, beneficiaba su actividad artística y cultural con la intensa vida de relaciones trans-regionales e internacionales derivadas del intercambio comercial.

Desde comienzos de la centuria XV con el conocimiento de las obras flamencas, dió un carácter totalmente distinto a la pintura española, tanto en los países de la Corona de Aragón, como en los Estados de Castilla. No obstante las relaciones de Cataluña, Aragón y Levante con Italia, seguían siendo estrechas, y ello explica el carácter complejo, volvemos a insistir, de ciertas obras de esta época.

Así vemos en la tabla que estamos estudiando algunas características italianizantes a través de Jaime Huguet en su famoso retablo del martirio de los santos Abdón y Senén en el que realiza plenamente la manera, a la vez realista y serena, tratando con dulzura las escenas del martirio, evitando al propio tiempo las decoraciones recargadas y el movimiento tumultuoso en las composiciones y actitudes. Lo propio ocurre con el martirio de San Vicente, de Sarriá, hoy en el Museo de Arte de Cataluña, también de este autor. Asimismo se observan ciertas concomitancias entre el martirio de San Cugat, del maestro Alfonso, cuyo verdadero nombre es el de Anye Bru, cuadro que se exhibe en el Museo de Arte de Cataluña, y el martirio de San Erasmo. En los cuadros citados figuran graves y autoritarios personajes sumidos en conversación profunda y que



Tabla hispanoflamenca de finales del XV

asisten impasibles a la escena de los respectivos martirios; en el fondo de todos ellos, en vez del oro labrado, aparecen transparentes paisajes.

Reseñadas brevemente las influencias italianas en esta tabla, vamos a penetrar en el frondoso campo de la pintura hispanoflamenca castellana, que logró plenitud de desarrollo en la segunda mitad del siglo XV, época en que se inicia el *siglo de oro burgalés* y que terminará a mediados de la centuria siguiente.

La admiración por las primeras tablas flamencas, se pone de manifiesto en los talleres castellanos, aunque con modalidad propia, inequívocamente española.

Transcribiremos a continuación las características que el gran amigo y crítico de arte, el Profesor Lafuente Ferrari, expone de una manera tan concisa, clara y magistral: «Los pintores españoles nos dan versiones de las composiciones flamencas, en las que introducen tipos étnicos, demostrando con ello una sana adopción de la actitud ante el natural de sus dechados norteos, sobre lo que pueda haber de mera imitación externa. La factura es en lo nuestro, más suelta que en lo flamenco, escasas veces se llega a la cuidadosa y refinada factura de una ejecución miniaturística. También en el color hay notas peculiares en estos primitivos castellanos; se observa una tendencia a no complacerse demasiado en la excesiva policromía esmaltada de los flamencos, reduciendo la paleta y tendiendo a una gama algo más apagada, con entonaciones a base de ocre y castaños. No preocupa demasiado la perspectiva ni la exactitud; pero en cambio, pesa en las figuras y en las composiciones esa vocación por la monumentalidad, que es tan permanente en la manera de representar, propia de los pintores de nuestro país. En cambio, los paisajes son literalmente tomados de los fondos de cuadros flamencos, con su vegetación de país húmedo, tan distinto de la realidad castellana e incluso de la arquitectura, exótica para nosotros, con sus estrechas fachadas y los agudos piñones en las cubiertas, típicos de regiones de lluvia y nieve abundantes».

Avila, Burgos, Valladolid, León, Toledo son centros fecundos de producción de pinturas hispanoflamencas en el último tercio del siglo XV y primera decena del XVI.

Esta tabla cautiva e impresiona por la intensidad del patetismo, impregnado en la composición simétrica, de una devoción reverencial muy española, que sobre rasgos naturalistas sorprendentes avalorados por una técnica magistral, impone el grandioso valor representativo de una versión acentuadamente icónica. El cuerpo del santo mártir es un estudio de desnudo, de un vigor increíble en lo español coetáneo, llamando al propio tiempo la atención la expresión serena y beatífica del santo en contraposición a los sufrimientos tan terribles producidos por tan cruel martirio.

Como fondo, en vez del apremiante plano de oro labrado, tan corriente en las tablas españolas de aquella época, que lo lamina y aglomera todo, figura un dilatado fondo de transparente paisaje. El dorado apenas existe en esta tabla, no percibiéndose más que en las vestiduras del juez y en la coraza de uno de los soldados.

Dentro del frondoso campo de la pintura hispanoflamenca de finales del siglo XV o primeros años del XVI incluimos esta tabla que acaba de ingresar en el Museo, ya que la admiración por las primorosas tablas flamencas cuatrocentistas logra resonancias cordiales, sintónicas, en los talleres castellanos, y estimula, como fermento, la plasmación de un arte que, aun partiendo de la devota estimación y prestigio de los exquisitos cuadros neerlandeses, logra una modalidad propia, inequívocamente española, puesto que la factura es más suelta y no tan refinada y miniaturística como en lo flamenco, la paleta es más reducida y la gama es algo más atenuada, puesto que las entonaciones son a base de ocre, castaños, verdes oscuros y rojos muy apagados, tampoco preocupa en ella excesivamente la perspectiva ni la inexactitud, pero en cambio aparece en las figuras y en la composición la monumentalidad, propia de los pintores de nuestro país.

No es de extrañar que en Castilla florecieran en esta época buenos pintores sin necesidad de trasladarse al extranjero, puesto que esta clase de tablas eran objeto de un comercio muy lucrativo, seguramente estimulado por la devoción española, que se satisfacía con este aire de intimidad reverencial, a la vez popular y aristocrático, de los cuadros flamencos, tan acorde con el matiz peculiar de nuestra sensibilidad cristiana. Ello explica el enorme número de esta clase de tablas que durante la segunda mitad del siglo XV llegan a España, y de una manera especial a Burgos, debido al comercio de lana.

El gran pintor que paradigmatisa en su copiosa obra la repercusión del realismo neerlandés en el temperamento castellano fue Fernando Gallegos, con su colorido grave, monumentalidad de los conjuntos, complacencia en esgrimir una tipología perspicazmente observada, realismo punzante de las escenas, suavidad de modelado, empleo de oro con tanta parsimonia, etc., parecen indicar que esta tabla podría corresponder al maestro Gallegos. Pero los plegados angulosos de los ropajes, tan característicos en este pintor, no aparecen en este cuadro.

Ante lo expuesto, podríamos asegurar, por el momento, que esta tabla pertenece a la escuela de Gallegos y que pudo haber sido pintada por alguno de sus discípulos, quizá por su más fiel seguidor en Burgos, el autor del retablo de San Juan, en la Cartuja de Miraflores, hoy en el Prado. Se trata, en efecto, de la tabla que representa la prisión de San Juan Bautista, y en la que los rostros de algunos personajes, la posición de las

piernas, los vestidos, la expresión de los rostros, etc., guardan ciertas concomitancias con el cuadro que estamos analizando.

No descartamos tampoco la posibilidad de que esta tabla fuese importada de Flandes por orden de Isabel la Católica, tan aficionada a la pintura primitiva flamenca, o por algún prelado o magnate de aquella época. En efecto, esta tabla ostenta gran parecido con los cuadros pintados por el exquisito Juan de Holanda, el Jan Soest de Haarlem, según lo atestigua Friedländer, pues los edificios y los rostros de los personajes de la tabla del Museo de Burgos son parecidos a los del retablo de la catedral de Palencia.

Nuestros pintores no sólo están influenciados por la pintura neerlandesa con la importación de tablas, sino que vienen artistas norteños que trabajan en Castilla, amparados por el mecenazgo de los reyes. El más destacado de éstos es Juan de Flandes, de gran personalidad por su colorido claro y luminoso, por los paisajes delicados y por los personajes apacibles. De él asegura el Marqués de Lozoya que es uno de los más dulces y poéticos narradores de historias piadosas que hayan florecido en ningún tiempo, y la transparencia y luminosidad de su colorido no tiene rival dentro de la Escuela.

Juan de Flandes estaba ya al servicio de la Reina Católica en 1496 y trabajaba mucho en Castilla. En la Cartuja de Miraflores estuvo pintando entre los años 1496 a 1499. Según Post pertenecen a este artista las tablas de la Santa Faz de este cenobio cartujano, así como la bella tabla de San Agustín y San Roque, en Villadiégo.

Rasgos de verismo y gravedad hispánica, notas inequívocas flamencas y, a la vez, intensa sugestión de los primeros grandes maestros de la escuela veneciana son las características predominantes de esta tabla.

BASILIO OSABA Y RUIZ DE ERENCHUN