

HISTORIA DE LA PINTURA ESPAÑOLA

Pinturas burgalesas

II

(Continuación).

LA ESCUELA DE FERNANDO GALLEGO. — LA PINTURA HISPANO-FLAMENCA EN LA

PROVINCIA DE BURGOS. — EL MAESTRO DE BURGOS.

Es, seguramente, el más distinguido, interesante y activo continuador de Fernando Gallego en Burgos, el pintor anónimo de que ya se ha ocupado D. Diego Angulo (Archivo Español de Arte y Arqueología, VI-1930) y agrupado alguno de sus trabajos con su distinguida percepción. Favorecido por una más fuerte y definida individualidad que la mayoría de los otros copistas, este artista modificaba las imitaciones que hacía, con más pronunciadas cualidades personales. Entre los pintores más conocidos en la provincia de Burgos, él merece el honor de ser llamado el Maestro de Burgos por excelencia. El ejemplo fundamental de su obra, es una serie de seis tablas grandes que pertenecieron a la capilla de San Juan de Sahagún de la Catedral de Burgos y ahora están en el Museo Diocesano. Representan escenas de la Pasión, la Traición, la Flagelación, la Coronación de Espinas, el Ecce-Homo, la Vía Dolorosa (Fig.^a 8) y la Crucifixión. En tres de estas tablas hay pinturas también en su respaldo con episodios de la Infancia, la Anunciación, (muy deteriorada), la Natividad y la Epifanía (Fig.^a 9), correspondiendo respectivamente detrás de la Flagelación, la Coronación de Espinas y la Crucifixión.

Las características personales del autor, son, su afición a lo heroico, físicos musculares, una dureza pétrea en sus formas y en la articulación del movimiento, cuyos rasgos hacen recordar la monumental rigidez del gran Piero della Francesca, y singularmente combinado con estas cualidades, una violencia apasionada al gesto y expresi

en las caras. El contraste con la fácil elegancia de Fernando Gallego, es muy marcado. El Maestro de Burgos producía la rígida rectitud de líneas en brazos y piernas también, porque con la costumbre medieval española del preciso sentido del dibujo, él creyó que los podía usar como elementos arbitrarios en sus composiciones. Un ejemplo llamativo se encuentra en los dos hombres que colocan la corona de espinas en la cabeza de Cristo. En la Traición y en la Vía Dolorosa, estas líneas rígidas sirven para aumentar la impresión del movimiento hacia la derecha. Una de las figuras más poderosamente forzadas, un estudio del movimiento casi digno de Signorelli, es el hombre que está tirando con todas sus fuerzas de la cuerda amarrada a un tronco, que está agarrando la mano de Cristo al ser clavado en la cruz. Se le ve que está postrado por el esfuerzo, su mirada está horriblemente descompuesta de tanto tirar y su pelo parece como si colgase pesadamente hacia el suelo. Otras veces los tipos de este pintor, son parecidos a los de Fernando Gallego, como sucede con el Cristo en la Vía Dolorosa. El soldado que tira de la túnica del Salvador, es meramente una copia brutal de la dulzura de los jóvenes de Fernando Gallego.

Virtualmente todas las figuras son descendientes de los personajes de Fernando Gallego, pero de vez en cuando, las formas, como en la Natividad y en la Epifanía, están sujetas a tal atenuación, que hacen suponer que la especial admiración del pintor de la escuela de Fernando Gallego, era el Maestro de Ciudad Rodrigo. Algunas veces, el gesto de la cara, como en el caso del Rey que besa los pies del Niño, da la misma impresión. El pintor conserva también la mayor fidelidad que Ciudad Rodrigo tiene con la escuela de Tournai. Es posible, como sugiere Mayer, que este pintor haya sido un admirador de las obras de Hugo van der Goes, pero la relación no está muy clara en sus figuras, y se concentra principalmente en el parecido de la Natividad, en ciertos aspectos al altar de Portinari, que habría visto en Flandes o en Florencia. El pintor, es uno de los más exquisitos intérpretes del paisaje en todo el círculo de Fernando Gallego, y en la Natividad se concreta a sus propios conocimientos para crear un centro con la proclamación de los pastores. Como sucede tan a menudo en la iconografía española, el Clavado en la Cruz, sustituye a la Crucifixión como episodio principal, y aquí este último asunto se reduce a una de las escenas en miniatura en el fondo, como era costumbre en las producciones del círculo de Fernando Gallego. La Coronación de Espinas, comprende también una escena secundaria, la negación de San Pedro a la sirvienta, pero en este caso, en la misma escala de tamaño que el asunto principal. El Maestro de Burgos tiene la afición nacional

a las colgaduras y brocados opulentos, y los hace extraordinariamente bien, pero aquí revela su tutelaje, rehusando el empleo de oro verdadero en estas manufacturas. En la manera propiamente española, como «Juan Flamenco» suaviza la viva tonalidad flamenca del color marrón en un marrón singularmente rico, que hace recordar el esquema de color de Signorelli.

Su relación con el círculo de Fernando Gallego y con el Maestro de Ciudad Rodrigo, se manifiesta especialmente en sus composiciones. Lo que Diego Angulo ha tomado por derivaciones directas de Schongauer, supongo que son al menos en su mayor parte, adaptaciones de composiciones de Fernando Gallego, que ya de por sí proceden de grabados alemanes. El mismo maestro andaluz, sugiere la posibilidad de un intermediario entre Schongauer y el Maestro de Burgos. Basa su fundamento en Schongauer, en la Traición, pero son más numerosos los parecidos a la versión que hay en el retablo de Ciudad Rodrigo, que en el grabado alemán. Yo creo estar en lo cierto, al observar en la versión de Ciudad Rodrigo el detalle que encuentra tan destacado D. Diego Angulo en la pintura de Burgos, Cristo alargando a Malchus su oreja cortada. Las manos de Nuestro Señor, no están atadas en la versión de Ciudad Rodrigo, como aparecen en la pintura de Burgos y en el grabado de Schongauer, pero este detalle figura en otra tabla española del mismo asunto, que antes se hallaba en la colección Manzi en París. La postura del Malchus herido, en la tabla de Burgos es mucho más parecida a esta figura en la versión de Ciudad Rodrigo, que al grabado. Lo mismo puede decirse con respecto al verdugo que tira de Cristo hacia adelante, excepto que en la versión de Ciudad Rodrigo no se representa la acción de tirar de la túnica del Salvador, que aparece en el grabado y en Burgos. La figura del San Pedro en Burgos es más parecida al modelo alemán que al de Ciudad Rodrigo y el detalle del hombre tirando del pelo de Cristo, es común al grabado y a la pintura de Burgos, pero no a la versión de Ciudad Rodrigo. Por el contrario, la manera como trata al Judas, es común al grabado y a la versión de Ciudad Rodrigo, pero no a la tabla de Burgos. La evidencia demuestra una dependencia innegable en la tabla de Burgos, de la composición corriente de la escuela de Fernando Gallego, y por lo tanto, es lógico suponer que los dos o tres casos de una aparente relación más cercana de esta pintura al grabado de Schongauer, están tomados en realidad de otros originales desaparecidos del mismo asunto, salidos de dicha escuela o taller. Es muy posible que el Maestro de Burgos tuviera un conocimiento directo de las producciones de Schongauer y que agregase a ellas algunos deta-



(Fig. n.º 4). LOS BALBASES. — Iglesia de S. Esteban. S. Roque.

lles de las composiciones que heredó de la escuela de Fernando Gallego, pero el hecho fundamental importante para nuestro propósito, es que estaba familiarizado con las interpretaciones que Fernando Gallego hacía de los originales alemanes.

Esta interpretación de la evidencia, es el resultado de un estudio hecho de otras tablas en las cuales hay paralelismo general con Schongauer, no advertido por Diego Angulo. La Vía Dolorosa, es en su totalidad más similar a las dos producciones mayores hechas del mismo asunto por Schongauer, que lo es a las versiones de Arcenillas y de Ciudad Rodrigo, pero, sin embargo, el hombre que sostiene la lanza larga, detrás de la cruz, parece derivarse de estas versiones. El episodio de la Verónica, puede ser tomado de la representación más pequeña que hace Schongauer del mismo asunto. El Ecce-Homo es más parecido a la composición de Schongauer, pero por el contrario, la Flagelación es simplemente una ampliación de la propia producción de Fernando Gallego, de Campo de Peñaranda, y no presenta puntos concretos de contacto con Schongauer. Las composiciones para la Natividad y la Epifanía, no están basadas en los trabajos del grabador alemán. El autor, sin embargo, parece que eligió como modelo para la Epifanía el centro del tríptico de Memling, que está ahora en el Museo del Prado.

Por lo dicho se deduce que no estoy de acuerdo con Angulo al sospechar que la Traición pueda ser de una mano distinta a la que hizo el resto de las pinturas, excepto en lo que se pueda admitir en cada retablo, como de intercolaboración entre miembros de una misma escuela. Todas las nueve escenas de las seis tablas, están indudablemente dominadas por una única personalidad artística. No es un gran dibujante, pero mientras otros no fueron más que meros reflejos de Fernando Gallego, él sobresale con su individualidad agudamente acusada y su vigorosa virilidad. El empleo que hace de arquitectura del Renacimiento, bellamente ejecutada, coloca su fecha a la época del 1500.

Estoy más convencido de lo que parece estarlo Angulo, en atribuir categóricamente al Maestro de Burgos la tabla del Enterramiento, que figura en la Colección del Conde de Casal, en Madrid. La impresión general de la pintura, es la misma, y un efecto así, aunque sea indefinible, tiene su peso. La evidencia específica, es suficientemente abundante, la pesadez, figuras masculinas, la dureza del gesto, el Cristo musculoso, (como en la Flagelación y en el Ecce-Homo), la Magdalena a la derecha, en primer término, separada y vestida con telas formando pliegues, exactamente como la del ángel a la izquierda, en primer término de la Natividad, las figuras femeninas

en general, análogas a la muchacha que escucha la negación de San Pedro, el discípulo al pie del sarcófago que repite al hombre detrás de Cristo en el Ecce-Homo, la influencia en la belleza del paisaje, el sarcófago del Renacimiento adornado con vigorosos *putti*, como los de Jacobo della Quercia y la oscura tonalidda española del colorido. Por otro lado, estoy tan perplejo, como lo está Angulo, en lo que se refiere a la tabla de la Purificación en la misma Colección, ya que a la vez que presenta analogías generales a las series de Burgos y al Enterramiento, descubre también ciertas diferencias. Las figuras son un poco más suaves (aunque no las encuentro el italianismo que dice Mayer); las vestiduras son menos voluminosas; la adaptación arquitectónica es puramente gótica del aire de Fernando Gallego. Sin embargo, el joven detrás del sacerdote es de color moreno y con dureza de facciones características del Maestro de Burgos; la anatomía del Niño Jesús es casi una repetición de la Epifanía de Burgos, y es significativo, que como aparece en la Epifanía estar tomada del centro del tríptico de Memling, que está en el Museo del Prado, así, la Purificación es una ampliación de uno de los lados (San José llevando una cesta o cubo en lugar de una urna). Las dimensiones de las tablas de Casal son casi iguales a las de Burgos, concordando con la suposición de que alguna vez formaron parte de un mismo retablo. ¿Fue la Purificación hecha por un miembro de la escuela más independiente del jefe principal que lo fueron de fieles, por término medio, los demás ayudantes?

Yo ví en cierta ocasión, en casa de un articulario español una pintura en tabla del milagro de San Cosme y San Damián, en la que se sustituye una pierna cancerosa de uno de sus devotos, por otra sana de un negro. Los severos tipos de caras cuadradas, se ponen aquí de manifiesto y las piernas de la víctima tienen las rodillas y tendones vigorosamente marcados, como los tienen las varias representaciones del Cristo desnudo del Maestro de Burgos. Los ángeles que aparecen en el fondo son los compañeros de los que hay en la Epifanía. Las vestiduras de los Santos están enriquecidas con ribetes guarnecidos de joyas como muchas de las figuras de las tablas en la Catedral de Burgos. El pórtico de la habitación donde tiene lugar la operación, está enmarcado en una jamba del Renacimiento que soporta un arabesco y las enjutas del arco, están embellecidas con los simulados relieves de una figura masculina y otra femenina que se supone sean Adán y Eva. Recuerdan en cierto modo a las figuras monocromas en los guardapolvos del retablo de San Ildefonso, hecho por Fernando Gallego. La principal importancia de esta tabla, es, que



(Fig n.º 3). LOS BALBASES.—Tabla del retablo de S. Millán.

su estilo en general es más parecido al de Fernando Gallego, que lo son los otros ejemplos pictóricos, y así demuestra más patentemente la filiación al grupo dependiente del círculo de Fernando Gallego.

Con la excepción de una Misa de S. Gregorio que hay en el Museo Diocesano de Burgos, esto completa la lista de los trabajos que Angulo atribuye al Maestro de Burgos. Su atribución no concuerda con mi opinión y representa uno de los pocos casos de desacuerdo con el Sr. Angulo. A excepción de una cierta severidad de expresión en la cara del diácono arrodillándose a la derecha, los tipos no son los del Maestro de Burgos. La escena, en realidad está colocada en arquitectura del Renacimiento, pero esto no es porque el Maestro de Burgos estuviese aquí realizando una de sus particularidades, sino porque la pintura misma está italianizada, y al contrario de lo que sucede con las obras del Maestro de Burgos, ésta virtualmente ha perdido contacto con el medievalismo flamenco.

Hay, sin embargo, otra representación de la Misa de San Gregorio en Burgos, que es seguramente una de las obras auténticas del Maestro de Burgos. Me refiero a la pintura existente en la sacristía de la iglesia de San Cosme y San Damián, donde también está la tabla de Santa Catalina y Santa Bárbara, pintadas por Fernando Gallego, y la existencia de ambas pinturas, la Misa de San Gregorio y el milagro de San Cosme y San Damián en esta iglesia, tiende a confirmar la actividad que tuvo allí el Maestro de Burgos y a corroborar recíprocamente la atribución a él de cada una de dichas pinturas.

Entre los varios trabajos que pueden atribuirse al Maestro de Burgos, es grato poder citar un retablo completo (aunque en marco más moderno), que hay en el altar mayor de la iglesia de San Millán en Los Balbases. Seis de las tablas contienen episodios de la historia del patrón San Emiliano: su conversión, en un sueño, de la vida de pastor a la de ermitaño, mientras que cercano, su rebaño está pastando y sus perros le miran sorprendidos, y allí, abandonado en el suelo, permanece el laúd con que acostumbraba a quitarse el sueño (Fot. n.º 3); uno de sus numerosos encuentros con los demonios; sus predicaciones en Berceo, y como una escena subordinada que se ve a través de una puerta a la derecha en el fondo, su administración del sacramento del bautismo; la cura que hace a una mujer tullida, otra vez con un caso adicional representando en miniatura su lucha con Satán, asunto que por sí sólo ocupa la totalidad de una tabla en el retablo de Irús; su bendición a una jarra de vino que se rellena milagrosamente para sus devotos; y su muerte (figura 10) y subida

a los cielos. El conjunto comprende también, y del mismo Maestro de Burgos, una Anunciación y una Natividad de Cristo.

No importa lo reducido del círculo en que trabaja el Maestro de Burgos, para que deje de mostrarse intrépido. Así sucede en dos tablas que hay en la sacristía de la iglesia de San Esteban, en el otro barrio de Los Balbases, que representan a San Roque (figura 11) (Fot. n.º 4), y a San Esteban, y marcan su estilo con esa curiosa analogía a la pintura italiana contemporánea llegando hasta a la monumentalidad de Melozzo. El gesto y poderoso físico de San Roque y el tipo del ángel que le ayuda, llevan consigo la cierta evidencia de su autor. Una Piedad, en la misma sacristía (figura 12) pintada en tela, acaso pertenece a uno de sus buenos discípulos en vez de estar hecha por el propio Maestro.

Estamos casi seguros también al atribuir a él o a uno de los artistas más cercanos suyo, dos tablas disociadas de la vida de la Virgen, que otra vez nos presentan las mismas caras, tan raras, de papagayos. El Nacimiento de la Virgen en la colección Pickman en Sevilla es una de las pinturas que probablemente no tiene nada de particular que agregar a la reputación del autor, y sin embargo, muchos detalles, son manifestaciones que acreditan su propia mano, por ejemplo, el cuerpo y cabeza del infante, el parecido de la partera que entrega la criatura a la Virgen en la Purificación de Casal, la analogía de las figuras femeninas en general, a las de la Vía Dolorosa de Burgos y de la cura de la tullida de Los Balbases, la virtual identidad del complicado peinado de la amiga, que lleva la fruta, con la Santa que hay a la izquierda en el fondo del enterramiento de Casal, y una ventana abierta sobre los mismos árboles, que hay en los fondos del Enterramiento de Casal y las series de pinturas de Burgos. El trazo pesado característico del pintor, en este caso, es tan grande, que la tabla casi parece plomiza por su oscuridad. En la otra pintura, hay una Anunciación que fué ofrecida en venta en New York por D. Raimundo Ruiz en el año 1925, y en ella se pueden observar en particular las analogías del San Gabriel a San Cosme y a San Damián, y de la Virgen a la representación de Nuestra Señora en la Epifanía de Burgos. Incluso está reproducida una marcada particularidad de las series de Burgos, en el asunto arquitectónico construido en piedra de colores variados.

CHANDLER RATHFON POST,
HARVARD UNIVERSITY PRESS. CAMBRIDGE.

POR LA TRADUCCION:

GONZALO MIGUEL OJEDA.

(Continuará).