

HISTORIA DE LA PINTURA ESPAÑOLA

Pinturas burgalesas

III

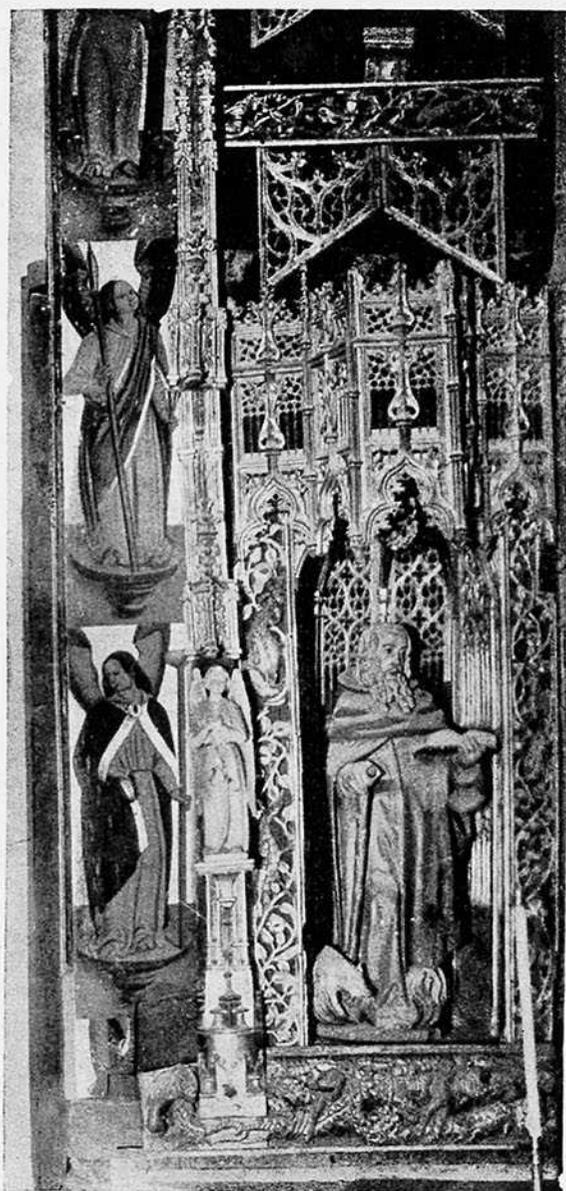
(Continuación).

LA ESCUELA DE OÑA

Como perteneciente a la escuela del Maestro de Burgos deben atribuirse las producciones pictóricas, de las que el Monasterio de Oña, ha sido repetidamente considerado como centro. Se destacan dos autores principales de esta escuela, y para no mencionarlos separadamente, les consideramos como componentes de un solo taller y denominamos en conjunto, la Escuela de Oña.

Las principales obras que quedan en la iglesia monástica de Oña son seis grandes pinturas de la Pasión sobre lienzo en los panteones de los Reyes; el panteón a la izquierda del altar mayor tiene la Vía Dolorosa, la Crucifixión y el Clavado en la Cruz y en el panteón, a la derecha, están el Descendimiento (figura 13), el Enterramiento y la Resurrección.

Probablemente fueron encargados para el mismo destino que ahora; sirven de decoración del fondo de los panteones en ellos están representados los mismos cuerpos voluminosos y dureza de gestos que hay en la historia de la Pasión, del Maestro de Burgos. En alguno de los sitios, el contacto es muy íntimo. La cara de Cristo en el Clavado en la Cruz y en la Crucifixión casi reproducen la del Salvador en la Vía Dolorosa en las series de Burgos. Todas las pinturas de la Pasión, en Oña, copian el poderoso físico con que el Maestro de Burgos presenta a Nuestro Señor. La filiación del autor de las series de Oña con el Maestro de Burgos, está incorporada en la derivación medjata o inmedjata de la Resurrección tomada del grabado de Schongauer; aunque no llega a la altura del Maestro de Burgos, es, sin embargo, un miembro de la misma tendencia. Se destaca como más español en su más constante empleo de nimbos,



OÑA — Detalle del altar dedicado a S. Luis Gonzaga.

y debe notarse también que hace vivir la vieja composición ibérica del Clavado en la Cruz. (Fot. n.º 1).

Los ángeles hechos en madera, y todos, menos uno, con instrumentos de la Pasión, que están ahora a los lados de un desordenado retablo de escultura sobre un altar a la derecha de la nave, son obras que acreditan pertenecer a la misma fase del arte en la provincia, pero ciertamente, no están hechas por el autor de los lienzos en los paneles. En razón a los atributos de la Pasión, cree Herrera que pertenecen a parte del retablo desaparecido de la vida y muerte de Nuestro Señor Jesucristo, que en 1479 fué trasladado al altar mayor de la iglesia, y en consecuencia, los fecha con anterioridad a dicho año; pero ángeles de la Pasión se usaban corrientemente para decorar retablos de cualquier asunto y difícilmente se puede suponer que esos fragmentos pudieran ser ejecutados antes del mismo final de aquella centuria. (Fot. n.º 2).

Al mismo autor de los lienzos de Oña pueden atribuirse los siete ángeles con atributos de la Pasión pintados al fresco en la bóveda del vestíbulo de la iglesia en el Monasterio de Oña (figura 14). Su ejecución es tan buena que casi parecen del Maestro de Burgos.

Hay otra serie de ocho pinturas en lienzo de la escuela de Oña en el Museo Provincial de Burgos, referenciados con los números 32, 33, 34, 35, 174, 175, 176 y 177, que no están hechas por la misma mano, aunque sí se aproximan mucho. El tipo empleado para la figura de Cristo cae dentro de la misma familia, es de aspecto algo así como más débil que el Salvador, concebido por el Maestro de Burgos; el San Juan Evangelista presenta un parentesco con las efigies en las serjes de Oña; los paisajes son sorprendentemente similares y la composición para la figura de Cristo al levantarse del Sepulcro (figura 15) es idéntica. Este detalle es más similar a Nuestro Señor en la Resurrección de Oña, que el prototipo de Schongauer, y el otro pasaje que queda en las pinturas de Burgos con ciertos aires de Schongauer, que representa la Agonía en el Huerto, con Cristo arrodillado ante una roca, no es suficiente para probar la dependencia directa del grabador alemán. Las filiaciones con el Maestro de Burgos son acaso ligeramente menos tangibles que la Pasión de Oña misma, pero en compensación, se perciben mucho más claramente los lazos que unen a este grupo total de pinturas al taller de Fernando Gallego. Difícilmente puede dudarse, que el autor, como el Maestro de Burgos, ha estado en íntimo contacto con los tipos desgarrados de aquel miembro del taller que fué principal autor del retablo de Ciudad Rodrigo. Las analogías verdaderamente llamativas se concen-

tran especialmente en las cabezas, figuras, gestos y armaduras. La más concreta ligadura con la escuela de Fernando Gallego, una sin embargo las series del Museo de Burgos a otra de las producciones del mismo taller, ya que la Flagelación (figura 16) casi repite literalmente la versión que ahora se encuentra en el altar de Arcenillas. Los méritos artísticos incorporados en las series, no son tantos como para proporcionar un estético deleite, y el principal interés se encuentra en la palpable revelación de la fusión del estilo de Fernando Gallego y local de Burgos en la producción de la escuela de Oña.

A este miembro de la escuela más que al mismo autor de los lienzos de Oña estoy inclinado a atribuir un par de tablas de San Gabriel y la Anunciación de la Virgen que hay en el Museo Diocesano de la Catedral de Burgos, pero como ambos compañeros son tan aproximadamente idénticos, yo no insistiría mucho en decidir cuál de los dos pudiera ser en realidad. El revés de estas dos tablas también está pintado y tienen la Natividad detrás del San Gabriel y la Epifanía (figura 17) detrás de Nuestra Señora. Por todas partes se manifiesta que la escuela de Oña fue fecundada por la virilidad del Maestro de Burgos. Sus tipos, por ejemplo, un poco enervados, aparecen en la Virgen de la Anunciación, en todos los actores de la Natividad, incluso en los dos ángeles, y en el primer Rey Mago de la Epifanía, pero la manera en que los pintores de Oña modificaron las formas del Maestro de Burgos, aparece muy tangible particularmente en la figura de pie del segundo Rey Mago. La consideración que principalmente reclama una atribución al autor de los lienzos del Museo Provincial, es la excesiva delgadez de alguna de las figuras. La escena de los dos muleteros con los animales cargados que aparecen en el camino tortuoso en la Epifanía, incorpora uno de esos detalles de la vida corriente que tan a menudo figuran en los fondos de las pinturas hispano-flamencas. ¿Es el busto que asoma por una ventana en la pared detrás de la Sagrada Familia, en esta escena, el retrato del autor, como costumbre contemporánea? Pintoricchio puso su propio parecido de una manera muy similar en un fresco de la Anunciación en Spello.

Es un desesperante problema de investigación saber determinar a cuál de los dos pintores de Oña se puede atribuir el más importante trabajo que existe fuera de la ciudad de Burgos y de Oña, la obra más sublime de técnica, el impresionante refablo que se halla en el altar mayor de San Nicolás en Espinosa de los Monteros, iglesia que fue dependencia del gran Monasterio de Oña. Está compuesto de dos pinturas que hay a los lados de una gran Crucifixión, con escenas



OÑA. —Detalle del panteón de Condes y Reyes en la Iglesia del Monasterio.

de la Pasión que representan la Vía Dolorosa y el Descendimiento. En el remate hay otros dos compartimentos con las figuras de Cristo y de la Virgen sentada, cada una entre ángeles cantando. En la predela, hay sobre fondos de brocados dorados uno de los temas habituales para el centro, el Cristo de las Llagas entre dos ángeles y a cada lado, en parejas a mitad de tamaño Sto. Domingo y San Francisco (figura 18), San Agustín, San Jerónimo, (en la tabla correspondiente al otro lado) y San Benito, Jerónimo y Bernardo, Victricus (1) y Esteban. Las únicas figuras adornando los guardapolvos representan seis ángeles con atributos de la Pasión. Las analogías en tipos y composiciones a los lienzos de la Pasión en el Museo de Burgos, hacen inclinar la balanza a favor del pintor del taller que hizo aquellas series, pero su arte es destacadamente de un mayor grado, que llega a su cumbre en las figuras entronadas de Nuestro Señor y de Nuestra Señora. Ciertas partes, como por ejemplo y especialmente los Santos de la predela se aproximan al estilo del Maestro de Burgos, tanto en calidad como en el moldeado de sus caras, más aún que lo hace en otras producciones del mismo taller. La derivación de Fernando Gallego en esta fase total del arte en Burgos, halla aquí su expresión más particularmente en las vestiduras de la Virgen entronada. Los episodios de la Pasión están puestos sobre los paisajes característicos de la escuela de Oña; pero la totalidad del retablo, tanto en los fondos de la predela como en muchas de las vestiduras brilla con el oro con que los españoles aclimataron los modelos flamencos.

El retablo del altar mayor de San Pedro de Tejada se parece más a los lienzos de Oña que a los del Museo de Burgos. En la fila más alta, una estatua contemporánea, que representa a San Pedro, está flanqueada por dos escenas pintadas de su vida, una Misa de San Gregorio y una tabla de dos Santos Episcopales de pie. Las dos escenas narrativas representan a San Pedro y a San Pablo resucitando al muchacho muerto cuando los embrujos de Simón el mago, no habían dado resultado, y el arresto final de San Pedro. La fila más baja tiene cuatro tablas de apóstoles en parejas (excepto la del Bautista que está en compañía de San Juan Evangelista) (figura 19),

(1) En el nimbo está escrito Vitores, quien, a causa de sostener en sus manos su cabeza, como atributo, tomó por ser San Victoricus de Amiens. No llego a entender qué razón puede haber para que se le guarde culto en Castilla, o por qué está representado sin sus compañeros San Fuscianus y San Gentianus.

NOTA.—Se trata de un santo diocesano, San Vitores de Cerezo.

y en el centro, muy parecido al del altar de Espinosa de los Monteros, hay un Cristo de las Llagas, adorado por dos ángeles. No se pueden seguir ciertas críticas que suponen ser ésta la última tabla de una mano distinta que las del resto del altar, ni que dicho altar pudiera ser traído de Oña y adaptado para el uso en una iglesia dedicada a San Pedro. Las escenas de la vida de San Pedro hacen suponer que el altar fué hecho precisamente para la iglesia de Tejada; el estilo es homogéneo y todas sus partes se ajustan exactamente en la totalidad de retablo. Tampoco parece ser una prueba, como ha sido sostenido, que el simple escudo de Castilla y León, que hay en la cima de la estructura, en lugar del de Fernando e Isabel, quiera probar que el retablo fué hecho antes de la inauguración del reino de los Reyes Católicos en 1474, porque hubiera requerido algún tiempo para que la nueva heráldica hubiera entrado en una región como la de Tejada, y a no ser que se hubiera erigido un monumento directamente bajo el patronato de Fernando e Isabel, podía continuar la antigua insignia. La actividad de la escuela de Oña, según las evidencias, puede consignarse como del final del siglo XV. La íntima relación o casi identidad de este pintor con el de los lienzos que aún están en Oña, se evidencia en todos sus detalles y D. Luciano Huidobro está en lo cierto al aludir especialmente al paralelismo de San Juan Evangelista con el mismo personaje en el Enterramiento y el del Cristo bendiciendo al Salvador en la Resurrección. El parecido a las obras de Fernando Gallego está menos claramente revelado aquí que en las series del Museo Provincial de Burgos. La figura que conserva más reminiscencias es acaso la del muchacho, medio desnudo, que San Pedro y San Pablo hacen levantar. La subsiguiente hispanización de la herencia flamenca, en comparación con los trabajos propios de Fernando Gallego, está señalada por el aumento de colgaduras y vestiduras de oro y sin embargo, el pintor conserva la afición que Fernando Gallego tiene por las disposiciones flamencas del paisaje que también se encuentran en el retablo de Espinosa de los Monteros. Aunque pone tapices tejidos de oro tras del Cristo de la predela y de las parejas de Apóstoles, deja vislumbrar, a los lados de las manufacturas, vistas muy agradables de montañas y valles españoles, entonados con algunos trozos de arquitectura.

En el retablo de la iglesia de Irus (1), uno podía esperar el hallazgo de un trabajo en aquel estilo del renacimiento primitivo que

(1) *Nota del traductor.*—Totalmente quemado durante la ocupación por los rojos.

el gran andaluz Alejo Fernández ejemplarizó en Villasana de Mena, pero, es otro caso de la amplia diseminación del estilo de Oña y revela ser una producción del mismo artista que hizo los lienzos de Oña y el retablo de Tejada (figura 20). La identidad de figuras y disposiciones se destaca aun hasta a través de la capa de repintado a que fué sometido el altar entre 1908 y 1910. El centro de la fila de tablas más bajas, está ocupado con efigies de Santiago y de San Emiliano (San Millán) el último, acompañado por el caballero donante; en los compartimentos laterales hay escenas de la vida de San Emiliano. En la segunda fila, otros dos episodios de su historia flanquean la Flagelación de Cristo. Los asuntos de la fila más alta son: la Vía Dolorosa, la Crucifixión y la Resurrección. La predela está compuesta de santos a la mitad de tamaño, tres de los cuales son modernos y los guardapolvos están embellecidos con efigies similares, a tamaño natural, de los cuales, el San Matías, la figura central a la izquierda pertenece enteramente a la reciente restauración. La prominencia de San Emiliano, tiene su fundamento en la dedicación de la iglesia que dependió del poderoso Monasterio de San Millán de la Cogolla.

Hay dos tablas en el Museo de Gante que representan la Deposición de la Cruz y la Resurrección, que son de la escuela de Oña. La figura de Cristo, especialmente en la Deposición, está dibujada más delgada y físicamente es una versión más débil que las representaciones de las escenas de la Pasión, de Oña, y las otras figuras, pueden fácilmente haber sido concebidas y hechas por un aldeano cualquiera medianamente dotado que hubiera visto las creaciones de la escuela monástica. Los paisajes con sus ciudades góticas entre montañas y rocas, recuerdan particularmente los de la escuela de Oña y del Maestro de Burgos, pero la creciente presión de la atmósfera indígena en la rusticidad de las tablas de Gante ha hecho transformar los cielos en oro. Asimismo, ha avivado las vestiduras con muchos retoques dorados. La relación de Fernando Gallego con la escuela de Oña está notablemente señalada por el parecido de la composición para la Resurrección a las versiones de Arcenillas y Ciudad Rodrigo.

CHANDLER RATHFON POST,

HARVARD UNIVERSITY PRESS. CAMBRIDGE.

POR LA TRADUCCION:

GONZALO MIGUEL OJEDA.

Continuará.