

# UNA HISTORIA DE LA PINTURA ESPAÑOLA

por CHANDLER RATHFON POST, Harvard University Press Cambridge. Massachusetts.



## ADVERTENCIA PRELIMINAR

La única idea que me ha guiado al hacer esta traducción, como fué la que me impulsó a hacer la de Mr. Whitehill de su *Arquitectura Rómica* de sigló XI, en su parte correspondiente a Santo Domingo de Silos, ha sido de divulgar aquellas manifestaciones de su obra en inglés y las que Mr. Post, suprema autoridad mundial en el arte pictórico hace en su estudio sobre la pintura española, pero sólomente de aquellos datos relativos a Burgos y su provincia; por esta razón, se observará con alguna sorpresa y con relativa frecuencia, que existen párrafos saltados y algunos que citan como referencia a otros anteriores, que no existen en la versión española y que sin duda los hay en la original inglesa, relativas a pinturas correspondientes a otras provincias.

En mi labor de trasladar al idioma español las citas de pinturas cuyos lugares y procedencias están concretamente establecidos, he ido recopilando también los datos que he encontrado, de otras pinturas conocidas o supuestas de origen burgalés, a medida que han aparecido en la sucesiva y coordinada exposición que hace Mr. Post. Estos apuntes, darán a conocer algunos de los muchos cuadros que han ido expandiéndose de sus lugares de origen en Burgos y su provincia.

El traductor, animado de su buen deseo, ha tratado de seguir, lo más fielmente que le ha sido posible, todas las interpretaciones y expresiones usadas por Mr. Post en la descripción de sus juicios, procurando conservar la valoración adecuada en las correspondientes manifestaciones en español.

Perdone el autor, si mi falta de luces en esta manifestación del arte de la pintura y mi inexperiencia por lo tanto en el uso de los giros y tecnicismos adecuados, dan lugar a un desmerecimiento de la obra de

Mr. Post, y perdonen así mismo los peritos en la materia, si por las razones apuntadas, salen defraudados de su lectura. Cuantas faltas y conceptos equivocados pueda haber, son indudablemente ajenos al autor y solamente imputables a la osadía y desconocimiento, pero a la buena voluntad del traductor.

## LA GENERACION PRIMITIVA

Hay una tabla pintada poco conocida en el Museo de la Colegiata de Covarrubias que representa a la Virgen con el Niño que probablemente es una copia española primitiva de un original desaparecido de Jan van Eyck. Indudablemente la manera de tratar el asunto es muy similar a otra que formó parte de la colección de Mr. Weld-Blundell de Ince Hall (Liverpool) y ahora pertenece a la Galería Nacional de Melbourne, pero las variaciones en los tipos y vestiduras y la disposición de la habitación, son demasiado grandiosas para ser atribuidas como de mero copista al pintor de la tabla de Covarrubias y parecen reflejar la existencia de otro duplicado desaparecido del tema de Van Eyck, el cual, casi pudiera haber sido una repetición del ejemplar del Melbourne. Además, las diferencias de la pintura de Melbourne son fieles reflejos de las características y modo de ejecución de Van Eyck, y la inscripción en la pared de la derecha de la habitación, que parece leer: *Wer ist des sicher*, no es la misma que la existente en la pintura de Melbourne, que es el lema usual de Van Eyck de: *Als ich can*. (de cualquier manera, es una adición que han hecho posteriormente a esta pintura). Aunque la habilidad del artista es de una categoría superior a la de un copista español, se nota que hay algo de provincialismo en su trazado, que parece revelar la posibilidad de que la pintura de Covarrubias fuese hecha por un flamenco. Es de suponer que los nimbos que aparecen en esta pintura, fueron agregados como consecuencia de la devoción española, ya que no se hallan en la de Van Eyck. Puesto que no es razonable, suponer que esta copia del siglo XV (no sé bajo que fundamento la atribuye al siglo XVI el catálogo de arte retrospectivo de la Exposición de Burgos) la hizo un español durante sus estudios en los Países Bajos y la trajese consigo a España, el hecho de su existencia, impone la opinión de que su original estuviese en la Península, al menos, poco tiempo después de su ejecución.

La Reina Isabel la Católica, poseía según la opinión de los críticos, una auténtica y primitiva producción de Roger van der Weyden, formada por un tríptico de la Virgen, cuyo centro y ala izquierda están en la Capilla Real de Granada, y el ala derecha representando la apari-

ción de Cristo a su Madre despues de la Resurrección, se halla actualmente en el Museo Metropolitano do New York. De este triptico hay una repetición en el Kaiser Friedridch Museum de Berlin, que fué considerada como original hasta que fué reconocida la de Granada, y ahora se tiene como un duplicado de la propia mano de Roger van der Weyden, o según la opinión comunmente sostenida, una copia hecha en su propio taller, o por un copista del final del siglo XV. La razón para haber creído en la autenticidad de la pintura en Berlin, fué por haber logrado establecer la historia el triptico de los mismos asuntos atribuido a Roger van der Weyden y registrado como haber sido dado por el Papa Martín V a Juan II de Castilla y regalado por el Rey al Monasterio de Miraflores en 1445.

La pintura de Berlin, ya sea autentica de Roger van der Weyden, o de un alumno ¿Juan flamenco?, pudo posiblemente ser la misma que vió D. Antonio Ponz en Miraflores al final del siglo XVIII, aunque tambien está dentro de lo probable, que la pintura admirada por Ponz en Miraflores, fuese una serie de seis tablas de la vida del Bautista, que se hallan ahora en Madrid en el Museo del Prado pertenecientes a la escuela de Fernando Gallego.

Ademas de los de la escuela de Tournai, tambien hallaron trabajo abundante en España los maestros flamencos. Llama la atención los pocos trabajos que existen de Petrus Christus, alumno de Jan van Eyck, que tanto trabajó en la peninsula. El Kaiser Friederich Museum posee dos alas de altar suyas; una representa la Anunciación y la Natividad y la otra el Ultimo Juicio, las cuales hicieron una peregrinación dentro de la misma España antes de llegar a Berlin, yendo de una iglesia de Burgos a un convento de Segovia.

En la Exposición de Arte Retrospectivo celebrada en Burgos, fué presentado con el n.º 587 una tabla pintada de la Epifania, propiedad del convento de Santa Clara de Medina de Pomar, que en el catalogo se atribuye a Hugo van der Goes o a uno de sus discipulos, y aunque presenta evidentes parecidos, muy bien puede ser una producción de la escuela de Brujas del tiempo de Memling. Se trata de una adaptación del boceto empleado por Roger van der Weyden para el altar de Santa Calomba de la alta Pinacoteca de Munich.

Por ser poco conocida presento una ilustración de una tabla pintada que representa a la Piedad que es la parte central de un triptico que hay en la iglesia parroquial de Hormaza, que estuvo en la Exposición de Arte Retrospectivo del año 1921 en Burgos, bajo el n.º 51 y atribuida a Adrián Isenbrant, discipulo de Gerardo David.

La autoridad del Dr. C. L. Kuhn atribuye esta pintura al mismo David o a un discípulo inmediato.

Hay otra preciosa pintura de la Piedad en una capilla a la izquierda de la nave en la iglesia de San Gil en Burgos que también puede asignarse al mismo Gerardo David o a uno de sus más próximos discípulos.

### Los pintores de la corte de Isabel la Católica

Se sabe de uno, alemán de nacimiento, llamado Melchior Alemán, de quien no se conoce ningún trabajo; de otro flamenco llamado Miguel Sithium o Zittoz que en 1481 hizo un retrato a la reina Isabel. En el Kaiser Friedrich Museum de Berlín hay una tabla pintada por él, parte de un diptico, que representa a la Madona con el Niño y fué descubierta no lejos de Burgos. La otra tabla del diptico, representando un donante de la orden de Calatrava con cruz flor lisada, estuvo algún tiempo en una colección de Madrid y en la actualidad se halla en manos de un negociante.

Es imposible, en el terreno estilístico, identificar a Juan de Flandes con el Juan Flamenco que Antonio Ponz registra como haber trabajado en el Monasterio de la Cartuja de Miraflores desde 1496 a 1499, si consideramos a Juan de Flandes, como autor del tríptico del Bautista existente en el Kaiser Friedrich Museum de Berlín o como autor de las series de tablas del mismo Santo que están en el Museo del Prado, los cuales ambos trabajos se dice que proceden de dicha Cartuja.

En la Cartuja de Miraflores de Burgos, se evidencia la probable actividad de Juan de Flandes en una Verónica, que el Sr. Gómez Moreno, con ciertos fundamentos le atribuye. El tipo y método de ejecución de esta cabeza del Salvador, están íntimamente asociados con el estilo de Juan de Flandes, pero no así su dibujo, que difícilmente puede ser digno de él.

Para justificar que Juan de Flandes estuvo trabajando en la provincia de Burgos, existe una fotografía de una tabla pintada que estuvo en el convento de San Miguel de los Angeles en Villadiego, que representa a San Agustín y a San Roque. Se evidencia la mano y maestría del artista en sus tipos y en la imponente disposición de las torres, detalles indiscutibles de un auténtico trabajo maestro. San Agustín, patrón de la Orden, tiene en la mano el atributo del corazón: San Roque está flaqueado por sus usuales compañeros iconográficos, el perro y el Ángel.

Los monjes de Miraflores atribuyen a Juan de Flandes un gran tríptico de la Crucifixión, vía Dolorosa y Deposición, que tienen col-



gado a la derecha del altar mayor. A pesar de la inferior calidad del dibujo en algunos puntos y de los tipos españoles en alguna de las figuras de los viejos, el tríptico puede indudablemente ser la producción de un flamenco secundario de hacia el año 1500, pero indiscutiblemente, esa pintura no es de Juan de Flandes, ni siquiera de otro artista de su categoría.

### **Trabajos que por su estilo se reconoce su autenticidad**

En la iglesia de San Cosme y San Damián en Burgos, hay tres tablas pintadas de Santos por parejas, que son de la mayor importancia no solamente por que en sus caras llevan la prueba de ser indudables y sublimes trabajos del mismo Fernando Gallego, sino, porque proporcionan la concreta evidencia de su actuación en Burgos justificando así la evolución de la gran escuela local derivada de su estilo. Dichas tablas, son todo lo que queda del retablo que debió hacer para esta iglesia. Dos de ellas están colgadas en la pared sur de la nave; representa a San Gregorio y a San Benito la otra a San Andrés y a un obispo canonizado. Ambas parejas de santos se destacan sobre fondos de paisaje, que son absolutamente característicos de Fernando Gallego. La tercera tabla representa a Santa Catalina y a Santa Barbará y se encuentra ahora relegada a una de las dependencias de la iglesia; a pesar de la estensa capa de repintado que tiene no puede ocultar los trazos de la mano maestra de su autor. Estas figuras están colocadas bajo un interior abovedado tan típico de Fernando Gallego, como lo son los paisajes en las otras tablas citadas. La razón de su atribución apenas necesita comentarios, porque particularmente en las virgenes mártires y en el San Andrés, se encuentran repetidos los mismos antiguos amigos que tan frecuentemente ha visto representados el enamorado de la pintura española, en las producciones de Fernando Gallego. El San Andrés, puede hasta ser llamado sin desprecio, una versión menos pretenciosa de la gran concepción del Apostol en el tríptico de Salamanca. El San Gregorio en una casulla de brocado de oro repite meramente, con ligeras variaciones las representaciones del mismo Papa en el altar de Santa Catalina de Salamanca y en el retablo de Trujillo. Los nimbos rayados en el lugar de las placas redondas, son una novedad, ya que Fernando Gallego, en general, solo los empleaba en el Salvador y en la Virgen. El borde del manto de Santa Barbara tiene una inscripción ilegible que debe ser una petición de oracipnes y al parecer, se trata de una superposición posterior.

### Otros trabajos de la época

Frente al abside, en la iglesia de Basconillos del Tozo, existen unas pinturas murales de finales del siglo XV que representan la Última Cena, la Boca del Infierno y el Milagro de la pierna de San Cosme y Damián, a cuyos santos está dedicada la iglesia.

Se sabe por documentos, que un pintor llamado Bernaldino oriundo de Santa Gadea del Cid, hizo en 1487 el retablo del altar mayor de la parroquia de Zorita del Páramo (Palencia).

### 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 Don 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 Via Dolorosa y la Crucifixión. En tres de estas tablas hay pinturas también en el respaldo con episodios de la Infancia, la Anunciación (muy deteriorada) la Natividad y la Epifanía 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 pétreo 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 expresión 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 medioeval española del preciso sentido del dibujo, él creyó que los podía usar como elementos arbitrarios en sus composiciones. Un ejemplo llamativo se encuen-

tra en los dos hombres que colocan la corona de espinas en la cabeza de Cristo. En la Traición y 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 vé 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 en 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, dá la misma impresión. El pintor conserva también la mayor fidelidad que Ciudad Rodrigo tiene de 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 muchacha, 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 está en lo cierto, al observar en la versión de Ciudad Rodrigo el detalle que encuentra tan destacado don 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 de San Pedro en Burgos es más parecida al modelo alemán como 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 de 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 detalles de las composiciones que heredó de la escuela de Fernando Gallego, pero es 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 tota-



lidad 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 adoptado 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 la arquitectura del Renacimiento, bellamente ejecutada, refiere 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 vigorosa putti, como los de Jacobo dello Quercia y la oscura tonalidad 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 significativa, 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. ¿Fué 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 anticuario 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, cuyo estilo es suficiente para sospechar que fué el original que en algún tiempo perteneció a la iglesia de San Cosme y San Damián en Burgos, y al ser vendida fué sustituida con la copia moderna que ahora existe en la sacristía de dicha iglesia. 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 su estilo en general es más parecido al de Fernando Gallego que lo son los otros ejemplos pictóricos, y así demuestra más patentemente la afiliación al grupo dependiente del círculo de Fernando Gallego.

Con la excepción de una misa de San Gregorio que hay en el Museo Diocesano de Burgos, esto completa la lista de los trabajos que Angulo atribuye al Maestro de Bugros. 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 estaría 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 medioevalismo 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; 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 solo ocupa la totalidad de una tabla en el retablo de Irus; su bendición a una jarra de vino que se rellena milagrosamente para sus devotos; y su muerte 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 de la iglesia de San Esteban en el otro barrio de Los Balbases, que representan a San Roque y a San Esteban y marcan su estilo con esta curiosa analogía a la pintura italiana contemporánea llegando como 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 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 atribuirle 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 *Via 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, el asunto arquitectónico construido en piedra de colores variados.

(Continuará)

Por la traducción y resumen referente a la pintura  
en Burgos y provincia:

GONZALO MIGUEL OJEDA