

UNA HISTORIA DE LA PINTURA ESPAÑOLA

CHANDLER R. POST.

Harvard University Press.
CAMBRIDGE, Mass. 1947

Al finalizar el año 1955, en el «Boletín» número 133, correspondiente al cuarto trimestre, se publicó la última traducción hecha de las obras de este insigne autor, que tanto ha estudiado la pintura española en general.

Como ya se advirtió al publicar el principio de dicho trabajo, la obra del traductor solamente comprendería las referencias atribuidas a pinturas burgalesas, y entonces solamente alcanzó hasta la segunda parte del tomo VII.

Desde aquella fecha no se ha continuado la publicación de traducciones, por carecer de los tomos sucesivos que recibía periódicamente nuestro llorado Don Luciano Huidobro directamente del Sr. Post, sin duda como regalo, en atención a las ayudas que voluntaria y generosamente con frecuencia le prestaba.

Esperando que algún día llegarían los tomos siguientes de esa publicación, han pasado estos últimos años, y con ellos ha pasado también a mejor vida el que fué mi maestro y mi mejor amigo, Don Luciano Huidobro, inspirador de esta colaboración.

Pero recordando que tengo en mi poder los volúmenes 1.º y 2.º del tomo IX de esta obra, últimos recibidos, que me entregó Don Luciano para entresacar y traducir todo aquello que encontrase de interesante referente a Burgos, voy a proseguir el trabajo en este «Boletín», con la falta de los tomos intermedios.

Al comenzar a extractar datos relativos a pinturas correspondientes a Burgos y Provincia, que es el único propósito de estos apuntes, debo hacer observar, como ya advertí años atrás, que a veces estas referencias se hallan intercaladas en la descripción de otras pinturas ajenas. Por esta

razón, puede parecer en algunos casos que falta relación entre los diversos párrafos que se suceden o anteceden. El lector debe darse cuenta que este trabajo es solamente el resultado de una traducción particularmente destinada a incrementar la información de nuestra riqueza decorativa en el arte de la pintura en Burgos y Provincia.

Y descritos estos antecedentes, voy a iniciar la continuación traductora de mi labor en el principio del volumen 1.º del referido tomo IX, que se titula: ¶

LOS PRINCIPIOS DEL RENACIMIENTO EN CASTILLA Y EN LEON. Pinturas flamencas y holandesas del final de la Edad Media y Renacimiento primitivo en el Noroeste de España.

Ya en el año 1942, dediqué un artículo en la «Gazette des beaux arts», especialmente destinado a describir los restos de un retablo de San Bartolomé, por Jan Joest, existente en la iglesia de San Lesmes, en Burgos, y para demostrar que el altar del trascoro de la Catedral de Palencia, no era el único encargo que el autor había tenido en España.

A juzgar por mis conocimientos, creo que no ha habido nadie que me haya precedido en dar a conocer otro importante retablo de los Países Bajos, hecho para una población de la provincia de Burgos a principios del siglo XVI.

Colocado en el lado de la derecha de la nave, en la iglesia de San Juan de Castrojeriz, fué indudablemente pintado por la persona que ahora generalmente, se identifica con Adrián Isenbrant o algún otro artista íntimamente parecido a él.

La estructura del retablo se compone de cuatro filas con un tema central en cada una de ellas, flanqueado con otros dos compartimentos más estrechos con Santos que están de pie, excepto en los paneles de arriba, al lado de la Crucifixión, que están restringidos en su espacio por las curvas que forman el arco del marco y solamente decorados con un escudo que no se alcanza a reconocer.

La Visitación que está debajo de la Crucifixión está colocada entre las figuras de San Juan Bautista y de San Pedro. En las dos filas más abajo, los asuntos centrales son, sucesivamente, la Anunciación y la Misa de San Gregorio, pero, a causa de la luz tan tenue que había al tiempo de mi visita, el deficiente estado de conservación de algunas secciones del retablo y la correspondiente insuficiencia de las fotografías, no me permitieron mencionar a otros cuatro Santos existentes, ni hacer otra cosa más que adivinar que dos de ellos pueden ser San Marcos y San Lucas.

En la mayoría de los pasajes, a través de todo el retablo, los tipos, los procedimientos pictóricos y el grado artístico alcanzado, acusan insistentemente la mano del propio Isenbrant. La Misa de San Gregorio (véase foto

número 1) presenta meramente una variante en la composición del asunto, que él o los miembros de su taller ya utilizaron en otros casos aún existentes; una versión es la descrita por Friedlander en 1933, como en posesión de un negociante de Berlín; otra, en el Museo del Prado, y una tercera, en el centro de un tríptico en la Catedral de Santo Domingo de la Calzada, en la cual, según mi opinión y acertadamente percibida por otros investigadores, se patentiza el arte de Isenbrant.

Entre las partes componentes del retablo de Castrojeriz hay, sin embargo, y muy curioso también en esta pintura de la Misá de San Gregorio, y no se puede por menos que admitir, la intromisión de un ayudante. El Cristo en la Crucifixión es muy similar a la figura correspondiente en la versión de Isenbrant que hay en la iglesia de San Lesmes de Burgos, pero la Virgen y San Juan están diferentemente tratados.

Indudablemente, Pedro Berruguete nos ha dejado en España una concreta evidencia de su estancia en la corte del Duque Federico da Montefeltro en Urbino (Italia), porque sobre la portada del Palacio de Herodes, en su representación de la Decapitación del Bautista en la iglesia de Santa María del Campo (Burgos) ha escrito en grandes y visibles letras una abreviatura del nombre del Duque.

Parece no encontrarse un procedimiento seguro para determinar cuánto tiempo estuvo Pedro Berruguete en Italia con anterioridad a 1477, y no se puede hacer otra cosa más que suponer que fué un período no menor de dos o tres años, suficiente para absorber el conocimiento del arte italiano que se aprecia en sus pinturas para el Duque.

Sí, como es generalmente admitido, él hizo las manos de Federico en el altar de Piero della Francesca, que está en la Brera Gallery, en Milán, Berruguete tuvo que llegar al palacio de Urbino poco después de 1470, ya que la pintura se fecha hacia 1472.

Los tan llamados retratos de Pedro Berruguete pintados por el propio maestro, no ofrecen ninguna ayuda material hacia la elevación de esta hipótesis a la región de los hechos. La dificultad fundamental estriba en que no hay bases para asegurar que, efectivamente, representan al pintor.

El que generalmente así es atribuido, es una tabla aislada que se encuentra en la colección Lázaro, de Madrid, pero no existe justificación alguna para así identificarla, más que una breve nota en poder de su actual propietario, escrita por el arqueólogo del siglo XIX Don Valentín Cardera, a quien alguna vez perteneció.

Las enjutas de su Anunciación en la Cartuja de Miraflores, están decoradas con medallones de un hombre que representa tener unos 50 años de edad y de un joven, o una mujer joven que, posiblemente, tanto pueden ser los retratos de los donantes como los del artista y su hijo



Misa de San Gregorio (Castrojeriz)



Degollación de San Juan Bautista, en Santa
María del Campo



Misa de San Gregorio, en el Museo Arqueológico de Burgos (Procedente de Cogollos.

Alonso, o su mujer; pero si Berruguete ha pretendido representarse a sí mismo aquí, juntamente con un miembro de su familia, esto no nos ayuda a determinar el momento de su vida, porque la pintura no puede en manera alguna ser fechada acertadamente.

El hombre que a mitad de su vida está representado en la tabla de la colección Lázaro, parece haber envejecido, según aparenta la cabeza en la pintura de la Cartuja de Miraflores, sin que la evidencia del estilo en la Anunciación confirme o contradiga la opinión de haber sido pintada la tabla al final de la vida de Berruguete o inmediatamente después de su experiencia en Italia.

Don Diego Angulo ha sugerido (Archivo español de Arte, XVI (1943) 114) un esquema parcial para atribuir a un período anterior las pinturas de Paredes de Nava, como también la Madona en la colección del Vizconde de Roda, y proponiendo para la Anunciación en la Cartuja de Miraflores, el retablo de Becerril de Campos, la Misa de San Gregorio, en Segovia y el díptico de la Catedral de Palencia, a una época aproximadamente contemporánea a la obras fechadas y con los últimos trabajos del altar de la Catedral de Avila.

Pero, aun así, este hombre docto expone la posibilidad, que yo definitivamente sustento, de achacar todos los auténticos trabajos de Berruguete en España a un período subsiguiente a su experiencia italiana.

Cuando llegemos a estudiar la Anunciación de la Cartuja de Miraflores argüiré que, aunque muy bien pueda ser una de las últimas obras de Pedro Berruguete, las semejanzas en la disposición del asunto con otra del retablo de Santa Eulalia, en Paredes de Nava, son tales, y las diferencias tan ligeramente apreciables, que el retablo podía haber sido hecho simultáneamente.

Carece de suficiente consistencia el argumento de Hulin de Loo, al opinar que la Anunciación de Berruguete en la Cartuja de Miraflores, es derivada de una versión del año 1474 que hay en el Museo de Siracusa, hecha por Antonello da Messina, quien probablemente tuvo una educación napolitana. A mi parecer, es muy dudosa la existencia de alguna relación entre las Anunciaciones de Antonello y de Berruguete, a no ser en lo que pudiera provenir de la herencia flamenca en general.

Con frecuencia tengo que aburrir al lector con las repetidas citas en estas páginas, de que no hay otro pintor que use tanto la luz y la sombra a su manera, pero el énfasis en este caso es obligatorio, porque el claro-oscuro en sí mismo es lo suficiente para determinar la autenticidad de la pintura. Es la manera que corrientemente emplea para representar al Salvador, como en el Bautismo de Santa María del Campo, pero que sobresale también en muchas de sus efigies masculinas, como el San Mateo del

retablo y el San Pablo en el órgano, ambos en la Catedral de Avilá.

TRABAJOS HECHOS POR BERRUGUETE EN LAS PROVINCIAS DE BURGOS Y SEGOVIA

El tiempo nos ha conservado hasta cinco diferentes obras hechas por Berruguete en la provincia de Burgos, pero dos de ellas no fueron más que simples paneles, y aunque las otras debieron ser retablos completos, sólo aparecen parcialmente en la actualidad (1). Uno de ellos nos da una decidida significancia para hacer su biografía, mientras que el otro puede mostrar alguna referencia para su cronología.

El trabajo que nos da la significancia cierta, aparece en dos tablas del retablo de San Juan Bautista, en la iglesia parroquial de Santa María del Campo (Burgos), representando una, el Bautismo de Cristo (acaso algo repintada) y la otra, su Degollación (Véase fot. núm. 2).

Están colocadas en el trascoro en un retablo conglomerado que contiene también trabajos del maestro hispano flamenco de las grandes figuras y también las de un artista anónimo de principios del Renacimiento, que trabajó en la región burgalesa; pero el altar sobre el que el retablo original de Berruguete fué colocado, está al final Este del lado derecho de la nave, ornamentado ahora con un retablo de fecha mucho más reciente, en el cual, sin embargo, se han incluido dos figuras más hechas por el mismo artista anónimo.

La iglesia tiene también una estatua del Bautista que pudo haber estado en el centro de la estructura del retablo de Berruguete y, posiblemente, sus aportaciones a esta estructura acaso no fueron en su origen más que las dos tablas existentes y una predela, que no está o ha desaparecido.

La significación biográfica aparece en el hecho de lo aficionado que era a recordar y sugerir con orgullo el honor que había tenido de trabajar en la gran Corte de Urbino, inscribiendo sobre la puerta de la habitación de la Degollación, con grandes y claras letras, una abreviatura en latín del título del Doque: F. C. D. X. (Federicus Dux), muy similar al correspondiente monograma repetido en el techo del estudio en el palacio.

Las reminiscencias de las proezas evidenciadas en el palacio de Urbino

(1) Refiriéndose a estas tablas mencionadas en la página 101 del primer volumen, se encuentra una nota aclaratoria en la página 566 del segundo volumen, cuya confusa explicación dice: «Puesto que en cierta ocasión pensé que una tabla podía ser trabajo de Pedro Berruguete, así fué registrada en el Catálogo de la Exposición de Arte de 1935 en el Palacio de Bellas Artes de San Diego (California), pero debe tratarse de un mal entendido de alguna de mis manifestaciones, que la tabla allí citada pudo haber sido parte del retablo de Santa María del Campo, en la provincia de Burgos.»

no, son tan manifiestas en el estilo de las presentes tablas, que hasta sugieren la sospecha de que el retablo fué uno de sus primeros trabajos después de su repatriación.

El dintel de la puerta en que ha puesto la inscripción es, sin duda, la muestra más evidente de la arquitectura del Renacimiento que hasta la fecha se ha podido descubrir en sus trabajos en España, con pilastras estriadas y un tímpano dibujado en forma de concha, representando en sí el más cercano éxito de Berruguete después de su marcha de Italia.

Fué acaso también lo reciente de su encuentro con la pugna italiana para la exactitud en el arte, lo que le dió pretexto para exponer el problema de conducirnos desde la sala de la Decapitación a la habitación en el fondo, donde se ven ulteriores complicaciones con el asombroso banquete de Herodes sobre un estrado más alto.

En el estilo de la región de Umbría, además, y con un evidente propósito científico, ha intercalado un término medio, mediante la colocación en la escena del martirio de un intruso masculino que se apoya en el pilar de la puerta que comunica a las dos habitaciones. Sin embargo, no debemos olvidar que un hispano-flamenco contemporáneo, el todavía anónimo autor del retablo de los Reyes Católicos, quien aparentemente no tuvo contactos con Italia, muestra alguna clase de relación con la escuela de Burgos, metiéndose en problemas muy similares en las Bodas de Canaan (anteriormente en la colección Satterwhite de New York) y hasta colocando la escena de un banquete en un departamento al fondo de la pintura, y Berruguete pudo tomar la idea para su composición, en parte de aquí, aunque su influencia italiana le facilitaría desarrollar con mayor éxito las complicaciones del espacio. Es muy posible, sin embargo, que la inspiración procediera en sentido contrario, es decir de Berruguete al pintor de los Reyes Católicos. De cualquier manera, la colgadura dorada puesta detrás de la mesa del banquete de Berruguete y el brocado rojo y dorado del vestido de Salomé, evidencian la retención de una de las prácticas antiguas hispano-flamencas.

En general, el retablo de Santa María del Campo, debió figurar entre sus trabajos más distinguidos, y en la Salomé, hasta la caracterizó más acentuadamente su acostumbrado tipo femenino, dotando a sus facciones de un cierta dureza y con unos trazos de prematura vejez procedentes de su vida licenciosa.

A menudo ha sucedido que cuando un artista se halla trabajando en una población recibe noticias referentes a otras localidades cercanas, y así fue como tuve la suerte de descubrir una creación Simon Pure de Berruguete en una tabla existente en la sacristía de la iglesia de Mahamud, que es una reliquia de otro altar suyo y representa a un Santo episcopal

(Véase fot. 3). El modelado de la cara y la manera de tratar las medias tintas, son en sí mismas, una vez más, el determinante para su atribución.

El trabajo que posiblemente podía usarse para establecer la cronología de Berruguete, es una Anunciación existente en una institución no menor que la Cartuja de Miraflores (fot. número 4). Descubierta en años recientes en un rincón del Monasterio, se halla ahora colocada en la pared del lado izquierdo del altar mayor; su forma horizontal y la poco corriente elaboración del arco que Berruguete pintó para una especie de marco, sugieren la idea de haberse hecho para una tabla devocional sencilla, y no para formar parte de un altar.

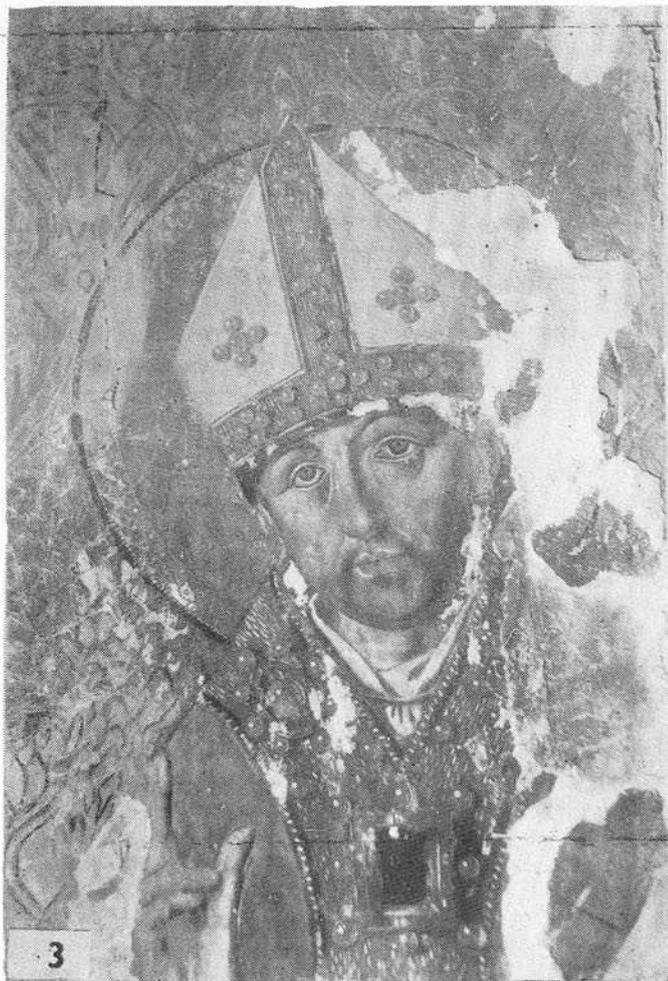
La cuestión cronológica proviene, como en las portezuelas del órgano de Avila, de los medallones simulando esculturas que hay en la embocadura del arco, los cuales, en el mejor estilo de Melozzo y de la escuela central italiana, representan un hombre al final de la mitad de su vida y un joven o una mujer en su juventud.

Si la cabeza de menos madurez es la de un hombre joven, y si podemos suponer que los medallones representan retratos de Berruguete y de su hijo, el futuro escultor Alonso, en lugar de los donantes, entonces la Anunciación podría fecharse en el último momento de la vida del pintor, y hasta hecho después que las portezuelas del órgano de Avila, ya que el presunto Alonso está representado como de 15 a 20 años, con más edad que tiene en la pintura de Avila, puesto que se sabe que tendría entre 14 y 25 cuando su padre falleció.

Si, por el contrario, el pintor quiso representar a una mujer, entonces hay que suponer que sea su esposa, ya que sus hijas eran muy niñas, pero hay un argumento adverso a esta interpretación del sexo, porque sería hacernos creer que la ha idealizado aquí en un grado tal de juvenilidad difícil de imaginar.

No hay, sin embargo, nada inconsistente en la pintura para atribuirla a un tiempo inmediatamente después de su regreso de Italia, hacia los primeros años de la década de 1480-1490, pero si lo fué ejecutada en los últimos años del maestro, la edad del presunto propio retrato estaría de acuerdo con nuestra hipótesis de que Pedro Berruguete frisaría en los cincuenta y tantos años cuando murió.

Entre las habitaciones de la casa de Nazareth, en este último trabajo, hay una grande, preciosa y más meticulosamente ejecutada alfombra oriental, pero la general encarecida finura del diseño en la tabla, puede proceder no tanto del pensamiento flamenco de los propósitos de Berruguete, como del hecho de que, como en el díptico de la Catedral de Palencia, estaba comprometido en el decorado de un relativamente pequeño y aislado trabajo de carácter religioso.



Busto de Santo Episcopo, en la iglesia de Mahamud.



San Cosme y San Damián, en la Colegiata de Covarrubias.



Anunciación, de Berruguete (Cartuja de Miraflores)

En la alfombra ha puesto toda la ciencia de la perspectiva que aprendió en Italia, pero al representar la habitación en la Anunciación, no fué capaz de aplicar sus conocimientos italianos con la misma efectividad con que pudo resolver las dificultades de reproducir un espacio interior detrás de otro, como lo hizo en Santa María del Campo, o con mejores resultados que muchos de sus contemporáneos hispano-flamencos que no tuvieron ocasión de aprender en la península hermana.

Apesar del carácter gótico de los nichos vaciados en las columnas, a través de las cuales se ve la pintura, los capiteles de las pilastras corresponden al Renacimiento y se parecen a aquellos puestos para propósitos similares en las escenas narrativas de Santo Tomás de Aquino.

En la sacristía de la Colegiata de Covarrubias puede verse una tabla de San Cosme y San Damián representando el milagro de la pierna cancerosa (fot. número 5), que ha debido ser solitaria, o en otro caso formando parte de un retablo desaparecido hecho por Berruguete para el altar mayor o, al menos, con destino dentro del edificio, ya que la iglesia está dedicada a estos dos Santos. La pintura, aunque en igualdad con el término medio de sus obras, puede dejarse con este breve párrafo, porque la atribución se evidencia a sí misma y porque el trabajo no arroja nuevas luces sobre su personalidad artística.

Procedente de la iglesia parroquial de Cogollos, se exhibe en el Museo Provincial de Burgos una pintura en tabla de gran tamaño que representa la Misa de San Gregorio, hecha por Berruguete, que puede no haber sido parte de un retablo, pero sí una obra aislada de carácter devocional.

En un paisaje visto a través de una ventana, al fondo, el maestro ha colocado en figuras de menor escala a Dios Padre, recibiendo las almas sacadas del purgatorio por ángeles, gracias a la eficacia de los méritos del Santo Sacramento del Altar.

Una vez más se revela Berruguete inconfundible como autor de todos los tipos y métodos, especialmente en las medias tintas; para estar completamente convencido de ello, aunque sea en una sola figura, nótese la completa identidad del sacerdote arrodillado directamente detrás de la tiara (fot. número 6) con el San Marcos en el retablo de la iglesia de San Juan Bautista, en Paredes de Nava.

Aún asoma la influencia de sus estudios en Flandes al simular el nicho gótico con una estatua en la jamba del pórtico a la capilla en la cual se supone que se celebra la Misa, pero a la vez se observa en la pintura que se da cuenta del ambiente al adoptar la albañilería parcialmente coloreada que usaban sus contemporáneos en la escuela de Burgos. Alonso de Sedano (el maestro de Burgos),

La antigua predilección española al uso del oro en las pinturas, per-

siste en las vestiduras de San Gregorio y de sus dos diáconos al fondo. El parecido en la composición a la disposición del asunto que hace Isenbrant en el retablo de Castrojeriz y a otras versiones del artista flamenco, deben ser fortuitos, ya que Berruguete murió demasiado pronto para alcanzar a ver estos trabajos.

Ya se ha tenido ocasión de decir que, en lo que afecta a mis observaciones, no se arroja alguna luz referente a la fecha de las pinturas por los retratos en los medallones, que por otra vez más ha introducido en la embocadura del gran arco con que acostumbra a enmarcar las escenas frontales. La disminución de los participantes en la Misa a un mucho menor número que en la versión de Cogollos, y la general gran simplicidad de la composición, hacen sugerir una fecha cercana a la del retablo de Santo Tomás de Aquino, que posiblemente podía datarse hacia el año 1495.

Por otro lado, los más acentuados recuerdos del nuevo estilo de arquitectura que vió en Italia, habría, como en el caso del retablo de Santa María del Campo, supuesto un período anterior a cualquiera de los trabajos de Avila, es decir, en los ochentas, y el retablo de la Catedral de Avila pertenece con toda seguridad al extremo final de su vida en los primeros años del siglo XVI. El pórtico en el fondo de la capilla en la que está celebrando la Misa San Gregorio, muestra todavía más un manifiesto carácter renacentista que el expuesto en la degollación del Bautista en Santa María del Campo.

Las pinturas de Santa María del Campo pueden juntarse con otros determinados trabajos de Berruguete que presentan analogías tales como los nimbos rayados.

En los últimos catálogos del Museo del Prado, se describe una pequeña tabla de la Madona y el Niño, con el número 2709, como aparentando tener una inmediata relación con Pedro Berruguete y, si le aceptamos como su propio autor, sus íntimas afiliaciones estilísticas con la Lamentación, de la colección Parcent, en relación con el Cristo muerto, señalaría la pintura como de un mismo momento de su carrera. Una mucho mayor significancia, sin embargo, uniría a la identificación de ésta y una composición similar en la colección de Arenaza en Burgos, que pronto tendremos dentro del marco de este estudio, ya que ellas constituyen una demostración ulterior de su profunda deuda a Italia y, probablemente, en particular, a Venecia.

El parecido del estilo en general y, especialmente otra vez, en las medias tintas, es evidente, y la Madona parece que es un tipo usado por Berruguete constantemente en ángeles, hombres y mujeres jóvenes, y que alcanza su manifiesta identidad en la Salomé, de Santa María del Campo.

Si juzgamos que hay suficiente motivo para atribuirle otra tabla de la Madona con el Niño, que está en la colección Arenaza, en Burgos, hallaremos la existencia de más luces referentes a sus experiencias en Italia.

GONZALO MIGUEL OJEDA.

(Continuará)