

ARS
HISPANIAE
XII

PINTURA
DEL
SIGLO XVI

ANGULO

EDITORIAL
PLUS·ULTRA



ARS
HISPANIAE
XII

PINTURA
DEL
SIGLO XVI

ANGULO

EDITORIAL
PLUS-ULTRA

ARS HISPANIAE

HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE HISPÁNICO



ARS HISPANIAE
HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE HISPÁNICO

R. 4400

ARS HISPANIAE

HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE HISPÁNICO

VOLUMEN DÉCIMOSEGUNDO

PINTURA DEL RENACIMIENTO

por

DIEGO ANGULO IÑÍGUEZ

INSTITUTO AMATLLER
DE ARTE HISPÁNICO

EDITORIAL



PLUS-ULTRA

LAGASCA, 102 - MADRID

ES PROPIEDAD. RESERVADOS TODOS LOS DERECHOS
Copyright 1954, by EDITORIAL PLUS-ULTRA, S. A.

R. 4400

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN

La fábula antigua, el desnudo y el decoro.....	9
La evolución del estilo.....	12
Los extranjeros. El fresco y el lienzo.....	16
Las escuelas.....	18

EL SIGLO XV Y EL PRIMER TERCIO DEL XVI

VALENCIA.....	21
Rodrigo de Osona el Viejo.....	21
Osona el Joven.....	22
Pablo de San Leocadio.....	31
La Virgen del Caballero de Montesa y otras obras afines.....	32
Francisco Pagano. El Maestro de San Narciso.....	38
Fernando Yáñez y Fernando Llanos.....	41
CATALUÑA.....	57
Anye Bru.....	58
El Maestro de San Félix.....	58
Matas. Otros maestros.....	64
Barcelona y Tarragona.....	69
ARAGÓN.....	73
Aponte. El Maestro de Agreda.....	73
El Maestro de Sigena.....	75
NAVARRA.....	81
El Maestro de Ororbia.....	81
Juan Bustamante. Otros pintores.....	83
CASTILLA.....	84
Pedro Berruguete.....	84
Berruguete en Italia.....	89
Berruguete en Castilla.....	91
Palencia: El Maestro de Becerril.....	102
León: El Maestro de Astorga.....	106
Valladolid:.....	109
Burgos: León Picardo. El Maestro de la Santa Cruz.....	110
Toledo: Juan de Borgoña. Rincón.....	112
Segovia y Ávila.....	127

ANDALUCÍA.....	128
Sevilla: Alejo Fernández. Otros maestros.....	128
Córdoba: Pedro Romana.....	140
Los Maestros de la Flagelación y de Fuenteovejuna. Antón Becerra.....	146
Granada.....	148

SEGUNDO TERCIO DEL SIGLO

VALENCIA.....	155
Vicente Macip.....	155
Juan de Juanes. Otros pintores.....	160
CATALUÑA.....	177
Pedro Nuñez. Otros pintores.....	177
ARAGÓN.....	179
Jerónimo Cosida. Otros pintores.....	179
Navarra.....	184
TOLEDO.....	184
Pereda, Comontes y Correa.....	184
Cuenca.....	193
CASTILLA LA VIEJA.....	193
Alonso Berruguete. Otros pintores.....	193
SEVILLA.....	196
Pedro de Campaña.....	196
Fernando Esturmio.....	210
Francisco Frutet.....	210
Luis de Vargas.....	211
Villegas Marmolejo. Otros maestros.....	216
Córdoba.....	222
GRANADA.....	225
Pedro Machuca.....	225
Jaén.....	227
EXTREMADURA.....	228
Pedro Rubiales.....	228
Luis Morales.....	231

EL ÚLTIMO TERCIO DEL SIGLO

EL MIGUELANGELISMO: BECERRA	247
LA INFLUENCIA VENECIANA: NAVARRETE	251
LOS ITALIANOS DE EL ESCORIAL	257
Granello, Urbino y Cincinato	257
Cambiasso, Tibaldi y Zúccaro	259
LOS ITALIANOS EN LA MANCHA Y EN ANDALUCÍA.....	265
Los Peroli, César de Arbasia, Pérez de Alessio.....	265
EL GRECO.....	271
LOS ESCURIALENSSES ESPAÑOLES. TOLEDO, SEGOVIA Y CASTILLA LA VIEJA.....	290

PINTORES DE RETRATOS.....	296
Sánchez Coello.....	296
Pantoja de la Cruz.....	305
CÓRDOBA.....	310
Céspedes.....	310
SEVILLA.....	314
Vasco de Pereira.....	314
Alonso Vázquez.....	317
Francisco Pacheco.....	319
ARAGÓN.....	327
Rolán de Mois. Schepers, o Esquert. Otros pintores.....	327
Pietro Morone, Monzón y Pertús.....	334
Navarra.....	335
VALENCIA Y CATALUÑA.....	335
MÉJICO, COLOMBIA Y PERÚ.....	341
BIBLIOGRAFÍA	343
INDICE DE MATERIAS.....	355
INDICE GEOGRÁFICO.....	358
INDICE ONOMÁSTICO.....	361

INTRODUCCIÓN

LA FÁBULA ANTIGUA, EL DESNUDO Y EL DECORO

El Renacimiento italiano era conocido en la Península desde el siglo XIV. En 1346 había pintado Ferrer Bassa los frescos del bello claustro del monasterio de Pedralbes, y al concluir aquella centuria se formaba en Toledo una escuela de origen igualmente italiano. Del florentino Gerardo Starnina, el maestro de Masolino, consta documentalmente que trabajó no sólo en la ciudad castellana, sino en Valencia, y tanto en Barcelona como en Toledo se pintaron obras que en cualquier museo italiano se considerarían de algún maestro toscano de segundo orden. Pero ni el trecentismo, que dejó huellas profundas en varias escuelas españolas, consiguió hacer de nuestra patria una provincia del arte italiano, ni el cuatrocentismo, en las décadas siguientes, logró desplazar la influencia septentrional, cada vez más poderosa. En un principio, el estilo internacional se impuso, sobre todo en Levante, a las formas trecentistas; después, el estilo eyckiano, en particular en Castilla, lo dominó todo. Su imperio duró hasta 1500.

Pero no es con esa etapa del Renacimiento italiano con la que se abre el período historiado en este volumen. Comienza con las primeras huellas que el estilo cuatrocentista deja en nuestra pintura en los últimos años del siglo XV.

Aunque el Renacimiento no penetre en nuestra pintura con todo su séquito de temas mitológicos, y con su ambiente a veces tan acusadamente pagano, no debe pensarse que, en conjunto, lo haya asimilado menos que Francia o Alemania. Desde el punto de vista formal, los pintores españoles se incorporan sin reservas al Renacimiento. Probablemente ninguna escuela no italiana produce un artista que haya hecho suyo tan pronto e integralmente como Yáñez ese sentido de la claridad en la composición tan característico del pleno Renacimiento del siglo XVI. El interés por los amplios escenarios, igualmente típico en los últimos tiempos del "quattrocento", llega a ser obsesión de alguna escuela peninsular, y la mímica de los discípulos de Rafael tal vez no encuentra allende los Alpes muchos imitadores tan fieles como Juan de Juanes y Luis de Vargas, pues sólo en Flandes se producen pintores equiparables en este aspecto, y Pedro de Campaña, uno de los más importantes, vive más tiempo entre nosotros que en su propio país. Buena parte de la obra de Luis de Vargas debe de pasar por italiana en la misma Italia, y otro tanto sucede probablemente con otros pintores. El sentido de lo gigantesco de la Capilla Paolina cuenta con pocos cultivadores extranjeros más fieles que nuestro Becerra, y, en suma, la serie de valores del Renacimiento italiano hechos suyos por los maestros españoles del siglo XVI, podría prolongarse sin gran dificultad, lo que no sé si sería fácil hacer en los restantes países transalpinos.

Pero, como es natural, existen también diferencias fundamentales que separan nuestra pintura renacentista de la italiana. Ya queda aludido el escaso interés de los pintores españoles por los temas mitológicos, aspecto, sin duda, de los más característicos del Renacimiento. Parece,

en efecto, que los temas de la fábula antigua faltan casi en absoluto en la pintura de caballete. Los cuadros de ese tipo abundaban en Palacio, y fueron el deleite de Felipe II, a pesar de las críticas del poeta Argensola. Mas no se pintaron en España ni por españoles: vinieron principalmente de Venecia y se deben, sobre todo, al Tiziano y al Veronés. Que yo sepa, sólo se pintaron aquí las copias que de algunos de los lienzos anteriores hizo tomar para su propio palacio el duque de Villahermosa, más alguna historia de la invención del copista. Llamábase éste Esquert y, flamenco de nación, se decía discípulo del Tiziano. Aunque no debamos interpretar nuestra carencia de noticias como prueba absoluta de que sólo existiesen cuadros de esa índole en las colecciones de aquel magnate, lo que no parece ofrecer duda es que nuestra pintura mitológica fué, sobre todo, mural, bien al fresco, bien en lienzo para revestir techos. Por desgracia, el incendio del Alcázar de Madrid en 1734 hizo desaparecer varias salas decoradas con temas de esa índole, y el de El Pardo, en 1604, juntamente con reformas posteriores, destruyó otras pinturas mitológicas también del mayor interés. Ello no obstante, no falta algún conjunto tan valioso como el de la fábula de Perseo, de El Pardo, ni salones como los de la Casa de Pilatos, donde pueden verse desfilar sátiros, figuras alegóricas y deidades paganas, e incluso contemplarlas reunidas en el Olimpo. En la misma Sevilla, la antigua casa del poeta Arguijo conserva aún una asamblea de dioses, y, perdida en un extremo de la Mancha, la gran casa del Viso del Marqués nos dice cómo su dueño, el insigne marino don Álvaro de Bazán, concedió a los dioses paganos más espacio que a sus propias victorias navales. Es decir, que aunque la mitología no representase papel tan importante como en Italia, no puede afirmarse que no tuviese entrada en la pintura española del Renacimiento.

Porque, en realidad, lo cierto es que si la fábula pagana, al despojarla el Renacimiento de sus vestiduras medievales y al ofrecer a los pintores el campo más apropiado para el cultivo del desnudo, hubo de encontrar la más viva oposición en la sensibilidad española del siglo XVI, los ataques de que fué objeto iban más dirigidos al alarde que en ella se hacía del desnudo y a lo deshonesto de algunas de sus historias, que propiamente a lo que tenía de mito.

Algunas de las censuras que se le dirigieron son particularmente significativas por proceder de medios cortesanos. Me refiero a la ya aludida de B. L. de Argensola, cuando escribe:

"Luego comienza a conocer los senos / desta gran población de sedas y oro, / y de pinturas admirables llenos. / Que en ley de l'arte valen un tesoro, / en la de Dios, Él sabe lo que cuesta: / Leda en el cisne, Europa sobre el toro, / Venus pródigamente deshonesto, / sátiros torpes, ninfas fugitivas, / Diana entre las suyas descompuestas; / que las tendría por figuras vivas / quien juzgarlo a sus ojos permitiese, / y en la descompostura son lascivas, / pero que ni unos pámpanos creciese / el pincel descortés, ni otro piadoso / velo que a nuestra vista estorbo hiciese."

Si las pinturas mismas no nos dijeren la repugnancia de nuestros renacentistas por la exaltación pagana del desnudo y por la demasiada complacencia en el encanto de las perfecciones corporales, podríamos saber lo que a este respecto opinaban los españoles del siglo XVI leyendo el *Arte de la Pintura*, de Pacheco, que aunque publicado ya a mediados de la centuria siguiente, es de artista que se forma en el último tercio de la anterior y recoge todas sus enseñanzas. Las descripciones y comentarios del P. Sigüenza († 1606) de las pinturas de El Escorial completan y afirman plenamente las opiniones del pintor sevillano.

El concepto del decoro aparece constantemente en las páginas de Pacheco. No obstante tratarse de uno de sus grandes ídolos, no duda en escribir de Miguel Ángel que aunque es "gloria imitar (le) en el arte, no lo es en el decoro". Y en cuanto a él, al representar el desnudo,

nos dice que procura "con arte y gracia la honestidad, porque los ojos castos y píos no se ofendan, y más en conventos de monjas, y en altar donde se ha de celebrar el santo sacrificio de la misa". Naturalmente, hace suya la crítica de Dolce del Juicio Final de M. Ángel, y nos recuerda cómo a nuestro Céspedes y a Jáuregui habían parecido sus desnudos demasiado atrevidos. El desnudo no sólo es peligroso, según Pacheco, para quien lo contempla interpretado por el artista, sino para el artista mismo que lo representa. Su temor ante el desnudo femenino le hace escribir consejos que no pueden por menos de sorprendernos hoy por su ingenuidad. "Del natural" nos dice, sacaría rostros y manos con la variedad y belleza que lo hubiere menester, de mujeres honestas, que a mi ver no tiene peligro, y para las demás partes me valdría de valientes pinturas, papeles de stampa y de mano, de modelos y estatuas antiguas y modernas, y de los excelentes perfiles de Alberto Durero. De manera que eligiendo lo más gracioso y compuesto, evitase el peligro; porque es justo que nos diferenciemos en esto los pintores católicos de los gentiles, por estar por medio la ley de Dios, que nos prohíbe lo que nos puede provocar a mal, no sólo a nosotros, pero a los demás, con el objeto de cosas deshonestas". Y a este efecto no deja de ser curiosa la historia que nos cuenta de cierto obispo agustino, quien diciendo misa ante el Juicio Final de Martín de Vos, entonces en el convento de la orden de Sevilla y hoy en el Museo, al contemplar sus desnudos femeninos, estuvo a punto de perderse.

Si Pacheco acepta el desnudo femenino, con las limitaciones dichas y con la honestidad y el decoro debidos, por ser indispensable en ciertas historias bíblicas y de martirios de santos, lo proscribía, en cambio, en las historias paganas, aun reconociendo las perfecciones alcanzadas por los famosos pintores que, según nos dice, "se han extremado en la licencia, expresión de tan diversas fábulas; y hecho estudio particular de ellas, con tanta viveza como lascivia, en dibujo y colorido. Cuyos cuadros, como vemos, ocupan los salones y camarines de los grandes señores y príncipes del mundo, y los artífices alcanzan no sólo grandes premios, pero mayor fama y nombre. Que yo, séame lícito hablar así, en ninguna manera les envidio tal honra y aprovechamiento".

La pintura española del Renacimiento procura no olvidar nunca su carácter religioso. Los temas sacros no son motivos secundarios para pintar hermosas figuras. El español desea que el cuadro no sólo guarde siempre el debido decoro, sino que excite el deseo de rezar ante él. Tanto Pacheco como el P. Sigüenza lo exigen del artista en forma terminante. Cuando se contratan con Navarrete ciertas pinturas para El Escorial, se insiste en que "provoquen devoción". Al comentar algunas de sus obras, el escritor jerónimo nos dice que "guardan mejor el decoro, sin que la excelencia del arte padezca", que las traídas de Italia, y agrega "son imágenes de devoción donde se puede y aun dan ganas de rezar".

Aunque siempre se haya subrayado el realismo como una de las características más acusadas de nuestra escultura y de nuestra pintura, no creo que haya desvirtuado esencialmente los rasgos propios del estilo renacentista. Es cierto que no falta algún ejemplo, como el del difunto de la serie de San Andrés de la capilla del Milagro, o expresiones como las de las dos escenas de Martirio, tal vez del mismo autor, o como la del Santiago en el momento de la degollación, de Navarrete, ni cabezas como la de la enana del retrato de Isabel Clara Eugenia, que hacen pensar en los extremos del realismo gótico de un Gallego, o del barroquismo de un Valdés o de un Ribera. Pero, con todo, no parece que tenga la suficiente reiteración para influir en los rasgos generales del estilo.

LA EVOLUCIÓN DEL ESTILO

Durante su primera etapa, que comprende los últimos años del siglo XV y los primeros del siguiente, la pintura renacentista española, en lo que tiene de italiana, es todavía esencialmente cuatrocentista. Pero, contra lo que al pronto pudiera pensarse, ese cuatrocentismo, en gran parte, no es florentino. El principal pintor de Valencia anterior a 1500, Rodrigo de Osona el Viejo, lo que introduce es el estilo squarcionesco de la escuela paduana mezclado con ciertas influencias holandesas. Y de Emilia, también en el norte de Italia, es de donde viene, por esos mismos años, a Valencia, Pablo de San Leocadio quien, a juzgar por sus obras más antiguas, se encuentra igualmente influído por el estilo paduano. Por otra parte, Pedro Berruguete, que está ya de regreso en España en 1483, tampoco transforma su estilo gótico en el sentido florentino. Su permanencia más larga fué en Urbino, la corte entusiasta del estilo gótico, y las huellas más profundas que se advierten en el suyo son la veneciana y, en cuanto a la luz, la de Piero de la Francesca, si bien esta última debió de fundirse con la eyckiana. Tanto Osona el Viejo como Berruguete mueren en los primeros años del siglo.

El cuatrocentismo florentino, bastante alterado por otras influencias, no se conoce hasta los alrededores de 1500, gracias a Juan de Borgoña, artista seguramente del Norte, pero formado en Italia, que pasa toda su vida en Toledo. Pero por los mismos años introduce en Córdoba el gusto por las amplias perspectivas arquitectónicas del cuatrocentismo umbrío Alejo Fernández, el pintor también de origen septentrional, formado seguramente en el arte flamenco, que debió de pasar algún tiempo en Italia y que durante toda su carrera continuará mirando tanto a ésta como a los Países Bajos.

Sin perjuicio de que Osona el Joven y sus imitadores continúen cultivando el estilo squarcionesco de Osona el Viejo, la gran novedad en la Valencia de esta primera década del siglo es la presencia, en 1507, de los pintores manchegos Yáñez y Llanos. En el retablo mayor de la Catedral hace su aparición en España el estilo del pleno Renacimiento en su primera fase leonardesca. Aparte de otras influencias recibidas en Italia, sobre todo en Venecia y en Umbría, lo más importante desde el punto de vista estilístico es el leonardismo de algunas de sus composiciones, y la claridad en el componer, propia del Renacimiento quinientista. Un lejano eco veneciano de fines del siglo XV trae también por estos mismos años a Barcelona el septentrional Anye Bru.

El panorama pictórico español durante los diez años siguientes no ofrece novedades estilísticas importantes. El tono general es el de un cuatrocentismo tardío, intensamente influído por el estilo flamenco de principios de siglo. En cambio, a lo largo de la tercera década —son los años iniciales del Emperador— las circunstancias cambian radicalmente, y tal vez ninguna otra se nos presenta tan fecunda en novedades. De las numerosas personalidades que ahora surgen, unas, no obstante su valor absoluto, no revelan ningún deseo extraordinario de novedad; en otras, la inquietud y el ansia manierista dejan profunda huella, y algunas emplean ya modelos rafaelescos. Figuran en la primera categoría artistas como Matas, en Cataluña, y los Maestros de Becerril y de Astorga, en Castilla. Matas es, en cierto modo, un renovador de la tradición catalana, gracias al arte de componer de Durero y a un estilo narrativo que hace pensar en la Venecia de hacia 1500. El Maestro de Becerril es el fruto de las influencias de Pedro Berruguete y de Juan de Flandes, mientras el de Astorga difunde por Tierra de Campos ese amor umbrío por los amplios escenarios que años antes introdujera Alejo Fernández en Córdoba, y, en cierto grado, Juan de Borgoña en Toledo.

Los que ahora representan la verdadera novedad son el Maestro de San Félix en Levante y Cataluña, y los de Sigena y Ágreda en Aragón. Animados todos ellos por una intensa inquietud espiritual que se refleja en el rebuscamiento de las actitudes, delatoras, con frecuencia, de una imaginaria falta de espacio, y un gusto extremado por lo característico y expresivo, son la manifestación española de ese estado espiritual que produce por los mismos años el manierismo florentino y el antuerpiense. El Maestro de San Félix lleva a su último extremo ese amor por lo característico, a lo Filippino Lippi, que existe en el retablo mayor de la Catedral de Valencia. Su contacto con el manierismo de Amberes parece, sin embargo, bastante seguro; y de sugestión igualmente flamenca es su gran interés por el paisaje. El Maestro de Sigena, formado seguramente también con los maestros del retablo mayor de la Catedral de Valencia, partiendo de las estudiadas actitudes leonardescas, crea su estilo más francamente amanerado. De formación diferente, tal vez en el sur de Alemania, el manierismo del Maestro de Ágreda, más que por el movimiento contenido en si mismo a lo Leonardo, del de Sigena, se manifiesta en el gusto por lo característico y expresivo, como el de San Félix. En este mismo grupo pudieran incluirse en Castilla la Vieja el Maestro de Támara y en Andalucía Antón Becerra.

A estos mismos años corresponde la aparición del estilo de León Picardo en Burgos, que, como su contemporáneo, tal vez un poco más tardío, el Maestro de la Santa Cruz, merece consideración aparte. Tanto el uno como el otro reflejan ya la influencia de los primeros rafaelistas flamencos, de Van Orley y de Gossaert, pero, en realidad, lo que aprenden son sus propios convencionalismos y amaneramientos y no las formas rafaelescas por aquéllos asimiladas. Por eso su principal valor desde el punto de vista estilístico es como representantes de una corriente manierista septentrional emparentada con la del Maestro de Ágreda o del de San Félix.

Aunque de escasa trascendencia, porque después se dedicaron con preferencia a la escultura, el uno, y a la arquitectura, el otro, los que traen, hacia 1520, un estilo aprendido en Italia son los castellanos Alonso Berruguete y Pedro Machuca. Son los años en que muere Rafael, cuando en Roma, mientras unos, como G. Romano, siguen fieles a su tradición o dentro de ella, como Perino del Vaga, crean el manierismo romano, otros prefieren el estilo de Miguel Ángel, que aún había de vivir muchos años y producir obras capitales; y, en Toscana, los discípulos de Andrea del Sarto —le restan diez años de vida—, Pontormo († 1556) y Rosso († 1540) han transformado su estilo en sentido decididamente manierista, y en Siena la semilla dejada por el Sodoma († 1549) florece en el manierismo no menos intenso del Beccafumi. Pues bien: ni a Machuca ni a Berruguete puede, en realidad, calificárseles de rafaelistas. Machuca († 1555), en su Virgen (1517) del Museo del Prado, pese a su romanismo rafaelesco y miguelangelesco, su iluminación y los modelos de sus personajes revelan íntimo contacto con Beccafumi; y Berruguete, más apasionado que él, en el retablo de San Benito se vuelve de espaldas a Rafael y se entrega a un manierismo exaltado a lo Rosso. En realidad, más que discípulos, precisa considerarlos condiscípulos de esos maestros toscanos. Es decir, sin perjuicio del estilo romano de la Virgen de Machuca, en ambos es capital, y en Berruguete decisivo, el comercio con el manierismo toscano de esos años. Probablemente, si Berruguete llega a decorar la Capilla Real de Granada, nos hubiera dejado una serie de frescos a lo Rosso.

Mucho menos directo que en los dos grandes maestros castellanos, tal vez pudiera verse en el alargamiento de sus personajes, en sus escorzos y en sus actitudes, cierto contacto con el manierismo toscano en el autor del retablo de Santa Elena (1521) de la Catedral de Gerona.

No obstante ese aire manierista toscano con que se presenta esta nueva oleada del Renacimiento italiano, la realidad es que en esta tercera década del siglo, aunque bastante desvirtuados, es cuando los modelos rafaelescos hacen ya su aparición. Citada queda la Virgen de Machuca, y, animados por intensa influencia leonardesca, encuentran un decidido entusiasta, en 1525, en Juan de Pereda, el autor del retablo de Santa Librada de la Catedral de Sigüenza. Además, por estos mismos años de 1520 comienza ya su carrera Vicente Macip, en realidad, nuestro primer pintor decididamente rafaelista, si bien sus primeras obras conservadas son ya de 1535 y corresponda a esa década el triunfo de su estilo. Macip asimila ya el estilo francamente rafaelesco y el sentido de la grandiosidad romana en grado tal que estilísticamente puede equipararse a un G. Romano.

Formando contraste con el italianismo del estilo rafaelesco de V. Macip, trabajan por estos años otros pintores que delatan, en cambio, estrecho contacto con la escuela flamenca. Tal es el caso del portugués Nuñez († 1554), el principal representante del estilo quinientista en Cataluña, y cuya obra fechada más antigua es de 1527. Su estilo renacentista tiene sequedad y dureza scorelianas, sin perjuicio de dejarse seducir a veces por modelos tan nada italianos como los de los manieristas de Amberes. Tal vez algo más joven, el toledano F. Comontes (1565), que se creería animado por el sentido manierista de inestabilidad y por su alargamiento de las formas a lo Pontormo, nos deja ver también sus estrechas relaciones con los rafaelistas flamencos.

Al acercarnos a las proximidades del año 1540 surgen tres personalidades en el panorama pictórico español; el flamenco Pedro de Campaña (tr. 1537-1563), el holandés Storm (tr. 1539-1557), ambos en Sevilla, y el aragonés Cosida (tr. 1533-1586). Lo que hay de flamenco en el arte de Campaña es más hijo de su temperamento que de su formación. Ésta tiene lugar fundamentalmente en Roma, en la obra de Rafael, y aunque en nada se relaciona concretamente con Vicente Macip, es también esencialmente un rafaelista aunque se deje influir por los discípulos de este. Su sensibilidad flamenca lo hace interesarse por efectos de luz de tipo naturalista esencialmente distintos de los manieristas de Berruguete a lo Rosso. Storm, artista de muchos menos quilates, nos trae, en cambio, la versión scoreliana del manierismo toscano de hacia 1520, cargada de ese leonardismo que desde Massys tan hondas raíces había echado en Flandes y Holanda. En Cosida, tal vez más que Roma pesa Florencia, y los tipos de sus personajes, quizá más que rafaelescos, son de origen vinciano; con frecuencia hacen pensar también en los de Bacchiacca.

Aunque, naturalmente, los artistas que inician su carrera en las dos décadas anteriores continúan trabajando durante el segundo tercio del siglo —Cosida prolonga su actividad mucho más— a mediados del mismo aparecen en escena tres nuevos pintores: el sevillano Luis de Vargas, el valenciano Juan de Juanes y el extremeño Luis de Morales. El estilo de los dos primeros es decididamente romano y de tradición rafaelesca. Entre el propio Miguel Ángel, o su representante Volterra —aquél pinta el Juicio en 1535 y la Capilla Paolina en 1545, éste en 1541 su famoso Descendimiento—, y el florentino Salviati, seguidor de la tradición de Perino del Vaga, ambos eligen la ruta de Salviati. Vargas hasta es posible que llegase a colaborar con el propio P. del Vaga, sin perjuicio de dejarse después influir por Salviati. Juanes, más joven, pudo más bien guardar respecto de éste la actitud de discípulo. Y ese estilo es el que viene a reforzar y prolongar en 1570 Rómulo Cincinati (1593), discípulo del maestro italiano. Morales, en su obra fechada más antigua, la Virgen del Pajarito, de 1546, se nos muestra, en cambio, casi insensible a Roma, como

Cosida, e interesado por el arte leonardesco. Pero lo más curioso es que su leonardismo, lejos de ser puramente italiano, es también, en muy alto grado, de inspiración flamenca.

Después el panorama de la pintura española permanece estilísticamente sin alteración alguna importante hasta hacia 1560. La gran novedad de esta década es la del miguelangelismo del Juicio Final (1535) y de la Capilla Paolina (1545). Hasta entonces los pintores renacentistas españoles no habían empleado más formas miguelangelescas que las incorporadas por el propio Rafael y sus seguidores. Volterra no había encontrado prosélitos entre nosotros. Ahora, al regresar a España, Becerra abre el capítulo de las formas hercúleas y gigantescas del viejo maestro florentino: el capítulo que podría denominarse del miguelangelismo exclusivo. Pero Becerra muere, en 1570, sin dejar formados discípulos fieles importantes, y aunque renazca aún más trasnochadamente diez años más tarde, con la desaparición del pintor andaluz, el miguelangelismo se extingue bruscamente. Y es que el norte de la pintura española al comenzar la octava década vira también bruscamente de Roma hacia Venecia. Navarrete († 1579), que, como Becerra, sólo había de trabajar para Felipe II unos diez años, reniega del miguelangelismo un tanto atemperado de su juventud y se entrega abiertamente a la técnica de los "borroneos" del Tiziano viejo, a los escorzos del Tintoretto y a los efectos de luz de los Bassanos. La influencia veneciana, que desde estos años no deja de ser sensible esporádicamente en algunos pintores españoles, probablemente por sugestión de Navarrete, florecerá en el sevillano Roelas, cuya carrera corresponde ya fundamentalmente al siglo XVII, y será bastante intensa en el vasco Echave, que marcha a Méjico. Pero en la forma franca y decidida de Navarrete el ticianismo puede considerarse que muere con él. Precisa, sin embargo, recordar que a fines de esa década el gran maestro italiano cuenta entre nosotros con un representante de la calidad del Greco.

Hacia 1580 el miguelangelismo, después de una ausencia de diez años, reaparece con renovados bríos. En 1577 regresa de Roma Pablo de Céspedes, que con frecuencia manifiesta en sus obras el más decidido entusiasmo por las formas gigantescas del maestro de la Capilla Sixtina. Pero sobre todo, en 1586 llega a El Escorial Tibaldi, el viejo compañero de Becerra, a quien sus paisanos denominaron el Miguel Ángel reformado. El propio Cambiasso († 1586), que viene por los mismos años, tiene también mucho de su corpulencia gigantesca. Con veinte años de retraso, estos artistas, más que un estilo nuevo, representan un reflujo del viejo estilo de Becerra. Aunque no faltan ecos de este recrudescimiento miguelangelesco en diversas partes de la Península —recuérdese la Anunciación, de Gregorio Martínez, de 1596, de Valladolid—, en general se atenúa para fundirse en la tradición rafaelesca, cada vez menos pura, o transformarse en la forma que veremos.

Porque las novedades de esta penúltima década del siglo no se reducen a la segunda etapa miguelangelesca principalmente escurialense. En estos años llega a los talleres de los pintores españoles una nueva oleada de manierismo principalmente romano. Federico Zúccaro († 1609), corifeo de esta etapa italiana que hacia 1565 viene a suceder a la vieja de Salviati de hacia 1540, se traslada en persona a España, y, aunque no tiene éxito, el hecho es que deja varias obras en El Escorial. Y a ese mismo momento corresponde la actividad de los italianos Arbasia († 1607), Pérez Alessio, todavía bastante influído por Salviati, y Peroli en Andalucía y Castilla, y de Hermes en Cataluña. A enorme distancia de todos ellos por la calidad de su arte, en esta misma fase precisa situar, desde el punto de vista de su manierismo, al Greco.

Desligado de las dos corrientes estilísticas anteriores y aislado dentro del panorama conocido de la pintura española, surge también, hacia 1580, la interesante personalidad del Maestro de

Santa Cecilia, que debió de marchar muy pronto a Méjico, donde se conservan sus obras. Sus creaciones, de formas esfumadas y de figuras en escorzo, en que se funden los estilos de A. del Sarto y de Beccafumi, lo convierten en una especie de Baroccio español.

Paralelamente al proceso que en algunos pintores impulsados por el interés miguelangelesco por la anatomía llega a convertir el cuerpo humano en simple yuxtaposición de un sinnúmero de músculos pequeños individualizados, se da por estos años otro semejante en el arte de plegar las telas. En el fondo responden a una misma actitud estética. Los pintores españoles, cansados del rizo y de la curva rafaelescos, manifiestan ya en esta década decidida preferencia por las formas secas y quebradas. Claramente se advierte en ellos que se inicia una nueva etapa estilística en que el ropaje no quiere seguir subordinado al cuerpo. Es, en el fondo, la desconexión que en forma tan exaltada y original nos es familiar en el Greco. Sin la genialidad del pintor cretense, esa evolución manierista del ropaje propendiendo hacia lo menudo es patente en los escurialenses Barroso y Urbina, que mueren hacia 1590. Pero es, al parecer, en Sevilla donde ese estilo encuentra sus más típicos cultivadores. Metas de ese estilo son el San Onofre (1583) de Vasco de Pereira, y, sobre todo, la Virgen de los Reyes Magos de la colección Cepeda de la Palma. A esa etapa corresponden Alonso Vázquez y Pacheco. Frente a la tradición rafaelesca, es estilo que representa reacción análoga a la que por esos años significan respecto de lo vasariano los últimos florentinos —recuérdese Zucchi o sus imitadores flamencos—. Servida por prácticas de taller como las del uso del maniquí con vestiduras de papel mojado, y abandonada la escala menuda por los grandes efectos, es probablemente la misma corriente estilística que desemboca, en el siglo XVII, en los convencionalismos de Gregorio Fernández y Zurbarán.

Simultáneamente con este proceso formal del ropaje culmina otro de carácter cromático. El color, por así decir, estable y subordinado a la forma del cuerpo, tiende también ahora a convertirse en resplandores y tornasoles. Lo que tan genialmente hace el Greco lo practican también a su manera nuestros pintores de fines de siglo, aunque unos y otros se dan ya en artistas más antiguos, como Juan de Juanes.

Pero no todas las novedades estilísticas de la penúltima década del siglo son de estirpe manierista. Alguna nos anuncia ya la nueva era seiscentista, pues el año de 1582, al firmar su Crucifixión Francisco Ribalta, inicia sus pasos en demanda del claroscuro que imperará durante el primer tercio de la centuria siguiente, pero que dejará ya sentir su influencia en artistas de esta época, como Pantoja.

LOS EXTRANJEROS. EL FRESCO Y EL LIENZO

Los artistas extranjeros que desfilan por el escenario de nuestra pintura renacentista son numerosos desde los primeros hasta los últimos años del siglo. Unos, como Pérez de Alessio o Zúcaro, permanecen muy poco tiempo en nuestro país; otros, como el Greco o Alejo Fernández, llegan jóvenes, pasan el resto de su vida en la nueva patria adoptiva, y en ella mueren. El siglo XVI es, sin duda, el más internacional de nuestros siglos modernos, pues en el XVIII, que en cierto grado le es comparable, la presencia de los extranjeros se reduce fundamentalmente a la corte. Por lo común, tanto por su influencia como por su adaptación al tono medio artístico nacional, no ofrece duda que un gran número de estos artistas puede considerarse incorporado a nuestra pintura. Tal es el caso, por ejemplo, de un Campaña, a pesar de que regresa

a su patria y vive en ella varios años. En cambio, sucede lo contrario con los italianos contratados por Felipe II, como Cambiasso, Zúccaro o Tibaldi, que en ningún caso cabe incluir en la escuela española, aunque al hacer historia de ésta sea necesario dar cuenta de su actividad entre nosotros. Mucho más complejo es el caso del Greco. Su llegada a España coincide con el momento en que nuestra pintura renacentista alcanza más bajo nivel. La calidad excepcionalmente gigantesca de su arte y la extraordinaria originalidad de su estilo, no obstante la trama manierista sobre que se desarrolla, le aislan de los pintores españoles contemporáneos, en proporciones que no permiten fácilmente incluirlos dentro de una misma escuela. Pero si su formación técnica y su sentido del color permanecen esencialmente cerrados para sus contemporáneos, y en este aspecto encaja en la escuela veneciana, no ofrece duda que su estilo se transforma profundamente en Castilla y evoluciona durante su larga permanencia entre nosotros. En esa evolución, aparte el desenvolvimiento de su propia personalidad, es evidente que ejerció influencia decisiva el tono espiritual del país, y maestros castellanos de la generación anterior, como Alonso Berruguete, según tan acertadamente observó don Elías Tormo. Por otra parte, aunque su influjo en sus contemporáneos fué pequeño, en cambio, lo ejerció bastante profundo nada menos que en Velázquez. Y por último, lo mucho que pintó, y las numerosísimas repeticiones de algunos de sus temas nos dicen lo bien que supo identificarse con los anhelos religiosos y artísticos castellanos de su tiempo.

Los artistas que vienen a difundir en nuestra patria el nuevo estilo, salvo en los años en que se construye y decora El Escorial, en su mayor parte, no son italianos, sino septentrionales. No creo, sin embargo, que esa afluencia de artistas del Norte autorice a pensar en que los españoles del siglo XVI prefiriesen el arte flamenco al italiano. A los pintores no sucede como a los humanistas, que al parecer tenían más interés por Erasmo que por Lorenzo Valla. Lo que hay de Flandes en nuestra pintura renacentista se debe a un proceso de diversa índole, al interés de los artistas de aquel origen por establecerse entre nosotros, impulsados por esa constante atracción que las soleadas tierras meridionales han ejercido siempre en las gentes del Norte, atracción intensificada en esa centuria por la prosperidad económica y política del país.

El entusiasmo de Pacheco por Italia, a la que no conocía, y su repugnancia por lo flamenco son significativos. Para el pintor sanluqueño, si el estilo de Flandes "no abraza y sigue el buen camino de los italianos, como han hecho muchos flamencos, se debe huir y aborrecer. Y por esto, agrega, cuando una pintura es fea, y sin fuerza y bríos, decimos que es flamenca. Que se huya de aquella manera y porque tiene poca fuerza y mucha simpleza", aconseja. Ciego en su entusiasmo por los grandes astros del Renacimiento italiano, tacha de sequedad incluso a su admirado Pedro de Campaña. "Faltóle, escribe, esta manera italiana a nuestro Maese Pedro de Campaña, que con haber estado veinte años en Italia, y sido discípulo de Rafael, no pudo desechar el modo seco flamenco, aunque tan gran dibujador."

Aunque no tengan ni remotamente la importancia de los flamencos ni de los italianos, bueno será también recordar la presencia de algún portugués, como Núñez que desempeña en Cataluña papel de primer orden durante el segundo tercio del siglo, o como Vasco de Pereira, que trabaja en Sevilla a fines del mismo.

Perdida la técnica románica de la pintura mural, el Renacimiento no consigue aclimatarla de nuevo en España. No debemos por ello pensar que no llegase a cultivarse, pero en general lo fué por artistas italianos o formados en Italia. De Italia trae el secretario del Emperador a G. de Aquiles y a Mayner para que le pinten su casa de Úbeda, y ellos marchan después a decorar

al fresco el palacio de la Alhambra. Juan de Borgoña, formado en Italia es quien pinta la gran Sala Capitular de Toledo, y Berra, el autor de las principales composiciones al fresco de mediados de siglo, se formó en aquel país. Y cuando la pintura mural recibe más favor entre nosotros, que es en el último tercio del siglo, italianos son los decoradores de El Escorial —Granello, Urbino, Cambiasso, Tibaldi—, y los que más trabajan en el resto del país: Arbasia, los Peroli y Pérez de Alessio. Es decir, hasta el último tercio del siglo, el material preferido por nuestros pintores fué la tabla, no obstante lo cual se pudieron ejecutar cuadros de tan grandes dimensiones como el de la Purificación, de Pedro de Campaña. Pero, en general, las proporciones de las pinturas españolas continuaron siendo las de los retablos góticos de fines del siglo XV. La influencia veneciana, tan sensible ya en el último cuarto del XVI, al fomentar el gusto por los cuadros de enormes proporciones, lleva consigo, naturalmente, el abandono de la tabla y el empleo del lienzo. Aunque ya desde los años de Carlos V, conocíanse lienzos de tamaño tan considerable como el de su retrato ecuestre y la Gloria del Tiziano, fueron los grandes cuadros para los retablos escurialenses, y la presencia del Greco en Toledo, lo que debió de contribuir más intensamente a la difusión del empleo del lienzo, impuesto además por las exigencias del gran retablo barroco que nace ya a fines de siglo.

LAS ESCUELAS

Como es natural, el estilo renacentista no tarda en presentar caracteres diferentes en los diversos centros artísticos tradicionales. No es fácil precisar todavía en qué medida pueda hablarse siempre de escuelas regionales, en cuanto esa denominación significa comunidad de rasgos fundamentales en varios artistas, y aún más, persistencia a través de varias generaciones, sobre todo, como reflejo de una sensibilidad regional. Pero no ofrece duda que pueden distinguirse desde el primer momento grupos de artistas, y de obras, cuyo estilo manifiesta la influencia de una personalidad que forma discípulos, y se impone en mayor o menor grado a sus contemporáneos. El panorama que presentan esos varios centros artísticos tradicionales varía a lo largo del siglo XVI.

En Valencia coexisten al principio varias personalidades dispares, que llegan, sin embargo, a crear discípulos de segundo orden, producto de la influencia de todos ellos, pero desde hacia 1530 la presencia de Vicente Masip y, más tarde, la de su hijo Juan de Juanes borran fundamentalmente las restantes personalidades, y convierten su propio estilo en el de la escuela, hasta la reacción naturalista del claroscuro. Cataluña que aparece en algún momento íntimamente relacionada con Valencia, presenta en el primer tercio del siglo varias personalidades, probablemente avencinadas en las principales poblaciones. Ello permite tal vez suponer que Barcelona no desempeñó en su comarca un papel director análogo al de Valencia en la suya.

En Aragón, los principales pintores del primer tercio del siglo son notablemente diferentes, y aunque en el segundo destaca por su calidad Jerónimo Cosida, tampoco puede afirmarse que imponga su estilo a sus contemporáneos. En estrecho contacto con la parte meridional de Navarra, los límites entre los artistas de una y otra región son poco precisos, y la existencia de pintores de cierta importancia en poblaciones como Tudela y Tarragona hace presumir, *-razona* como en Cataluña, la existencia de varios centros secundarios de cierto relieve.

En Castilla, la pintura toledana, sobre todo en sus dos primeras etapas, es de estilo bastante

uniforme. Durante la primera generación el francés Juan de Borgoña ejerce una verdadera dictadura, mientras en el segundo tercio del siglo coexisten dos personalidades, la de Comontes y la de Correa, en las que en buena parte se prolonga su estilo bajo las formas rafaelistas. Su fuerza expansiva es notable, encontrándose obras o pintores influenciados por Borgoña en Castilla la Vieja, Extremadura y Aragón. Pero en el último tercio de siglo se empobrece considerablemente, y queda, en parte, incorporada, y fundamentalmente borrada por los pintores de El Escorial, y , sobre todo, por la presencia del Greco.

De las restantes ciudades castellanas, la más importante es indudablemente Palencia, cuya vitalidad parece agotarse a mediados de siglo. Los dos artistas que contribuyen más poderosamente a la formación de su estilo son pintores de la centuria anterior: Juan de Flandes y Pedro Berruguete. En torno a su estilo giran varios de los artistas que trabajan en tierras de Valladolid, León y Burgos. Esta última población es sede también de varios pintores bastante estimables, aunque probablemente menos ligados entre sí. Pero, como en Palencia, la vena pictórica se agota también antes de mediar el siglo. Formando contraste con el agotamiento de ambas poblaciones, Valladolid vive todavía en la segunda mitad una era de cierta actividad.

En Sevilla el panorama pictórico renacentista es, en cierto grado, opuesto al de Valencia. Durante el primer tercio del siglo la uniformidad es bastante grande: Alejo Fernández y su círculo se imponen a sus contemporáneos. En el segundo, el flamenco Pedro de Campaña domina el escenario, aunque sin anonadar los de su tiempo. Así el holandés Esturmio deja huella no menos profunda que él, y a su regreso a los Países Bajos continúan trabajando rafaelistas como Vargas y Villegas, que no pueden considerarse imitadores suyos. Frente al valenciano, el grupo de Sevilla se distingue en esta segunda etapa por su variedad, y, en general, por la gran parte que en él tiene el arte flamenco.

INSTITUTO AMATLLER
DE ARTE HISPÁNICO

EL SIGLO XV Y EL PRIMER TERCIO DEL XVI

VALENCIA

RODRIGO DE OSONA EL VIEJO. — La región española donde el Renacimiento cuatrocentista se difunde en fecha más temprana es la levantina. Al entrar en el último cuarto del siglo XV, aunque conservaba su fecundidad y producía retablos y más retablos, carecía de pintores de verdadero talento. Capaces de organizar talleres y de crear escuela, estaban, sin embargo, faltos de esa chispa divina que llena de luz las obras de primera calidad. Representativos de ese momento son Reixach, el Maestro de los Pereas y sus discípulos, que continuaron disfrutando de amplia clientela hasta bien entrado el siglo XVI. Aunque en alguna obra parece conservarse un rescoldo de aquella poesía desbordante del período internacional valenciano, esos fulgores aislados se pierden en el monótono desfile de personajes de grandes ojos, facciones duras, y movimientos sin gracia.

Tal era el panorama pictórico valenciano cuando penetra en su escenario por primera vez un artista formado en el estilo del "quattrocento".

Este artista era Rodrigo de Osona el Viejo, que pintaba ya en Valencia en 1464. La identificación de su estilo se basa en el Calvario (1476) firmado en la iglesia de San Nicolás. Pero como el pintor tenía un hijo que nos declara serlo al firmar la Adoración de los Reyes de la Galería Nacional de Londres como "lo fil de mestre Rodrigo", no es siempre fácil saber a cuál de ellos se refieren algunas de las noticias documentales conservadas. De todos modos, como una serie termina en 1484 y otra comienza en 1504, se ha considerado, probablemente con razón, que las primeras deben de pertenecer al padre y las segundas al hijo. Del origen de Osona el Viejo, tampoco estamos seguros. Su apellido parece que no figura en Valencia, con anterioridad a él, aunque naturalmente las noticias conocidas son demasiado escasas para apoyar en su silencio ninguna afirmación terminante en este sentido. Fundándose en ese silencio y utilizando su apellido como posible indicio de origen, Tramoyeres pensó en Osona de Lombardía, don Elías Tormo en Vich, la antigua Ausona, y últimamente Post en Osona de Soria. Su nombre de Rodrigo, típicamente castellano, hace tal vez más probable ésta última hipótesis.

Introduccion en España del cuatrocentismo renacentista, supo rendir tributo al arte de los Países Bajos. Y tanto al mirar al Este como al Norte adopta una misma actitud, que merece ser considerada. Deseoso de la originalidad, no buscó la inspiración en la gran escuela de cada uno de esos países, sino en otras secundarias por su difusión, aunque también de primer orden por su calidad y ansia de novedades. Fijó su vista en los squarcionescos de Padua, y, en el Norte, estudió con preferencia a los holandeses; que mientras Memling repetía sus amables y encantadoras variaciones de los temas rogerianos, ellos se esforzaban por crear rostros expresivos y figuras contorsionadas y en actitudes inelegantes. Pero, por desgracia, como sólo conocemos de su mano una obra segura, no es fácil formarse idea lo suficientemente completa de su fisono-

mía artística. Esa obra nos lo presenta ante un tema profundamente trágico, ante la historia del Gólgota, y, como es natural, sólo nos permite conocer sus dotes para expresar lo dramático.

El retablo del Calvario de San Nicolás de Valencia (figs. 1 y 2) lo contrató en 1476, y lo firmó ... "odrigus dosona". Compónese de una gran tabla con la escena del Calvario, y un banco con figuras o grupos sentados en otros tantos compartimientos. Su manera de interpretar la historia del Calvario debió de producir en Valencia gran admiración. Ninguno de sus predecesores había imaginado nada semejante. Para aminorar en él todo rastro de convencionalismo iconográfico, desplazó la ciudad de Jerusalén hacia un lado, sobre una ladera, convirtiéndola en un motivo más del amplio escenario, tan pletórico de vida. Un paisaje de tal desarrollo no lo habían contemplado los pintores valencianos desde que llegara el célebre San Jorge de Van Eyck, que creemos conocer a través de la tabla de Nisart. El paisaje de Osona es llano, como la costa de Valencia, como su huerta, y, como en ella, aparece el mar en último término. Pero a la izquierda comienza a moverse el terreno, y en sus medios irrumpen en la gran llanura caprichosos picachos de abolengo italiano. La escena principal se desenvuelve en primer término. La figura del Salvador está clavada muy en alto. La expresión del rostro es de sufrimiento, y aunque en el deseo de subrayar ese efecto encaja mal alguna de sus partes, gracias a lo acertado de la iluminación ha sabido interpretar con el más descarnado realismo la expresión trágica del cadáver del hombre que ha sido martirizado. Como es de rigor, a la izquierda, aparecen las Santas mujeres, y junto a ellas, San Juan, con el cuerpo desfallecido de María en los brazos. El grupo se impone desde el primer momento por su composición de lejano abolengo rogeriano. Los personajes están distribuídos fundamentalmente en la misma forma, pero difieren en la actitud. El pintor ha exaltado la nota aguda en el rostro de San Juan, y ha quebrado la figura de la Virgen haciéndole perder esa majestuosidad que tanto la realza en el Descendimiento de El Escorial.

Con el dramático grupo de las Marías forma contraste, en el lado opuesto, el de los santos varones conversando entre sí, y el de los soldados, que, más en segundo término, marchan hacia el fondo. En el primero son el tono misterioso de la conversación y el deseo de caracterizar los rostros, las principales preocupaciones del pintor. Al concebirlo así, probablemente, han pesado más en el pintor los modelos holandeses que los italianos. En el segundo triunfa, en cambio, la influencia de Mantegna y del arte squarconesco de Padua. El soldado que se retira con la cabeza vuelta y cuerpo alargadísimo, derecho y rígido como una columna, visto desde muy bajo, nos delata ese deseo de monumentalidad tan propio en esa escuela italiana, y de que tan brillante ejemplo es el triunfo de César de Mantegna. El violento escorzo del rostro del otro personaje es de igual origen.

De las obras atribuídas a Osona el Viejo, sólo le han conservado Tormo y Post la Misa de San Régulo (fig. 3), de la Catedral de Valencia, y el San Miguel pesando las almas, destruído en el incendio del Museo Diocesano de la misma población. Fundándose en su tamaño y en el asunto —San Régulo tuvo noticia milagrosa del martirio de San Dionisio y sus compañeros—, ha supuesto Tormo que la primera pudo formar parte del retablo de San Dionisio, que, como veremos, parece obra indudable de Osona el Joven y en cuyo caso podría fecharse entre 1496 y 1498, o tal vez en 1483. Mientras en la Misa de San Régulo admiten ambos críticos la colaboración de éste, en el San Miguel sólo la reconoce Post.

OSONA EL JOVEN. — De Osona el Joven poseemos tan escasos datos biográficos como de su padre, pues las noticias que creemos corresponderle, y que se extienden desde 1505 a 1513



Fig. 1.—RODRIGO DE OSONA, EL VIEJO: CALVARIO (1476) (SAN NICOLÁS, VALENCIA).



Figs. 2, 3 y 4.—RODRIGO DE OSONA, EL VIEJO: DETALLE DEL CALVARIO (SAN NICOLÁS, DE VALENCIA). MISA DE SAN RÉGULO (CATEDRAL DE VALENCIA). RODRIGO DE OSONA, EL JOVEN: EPIFANIA.

sólo se refieren a obras que, por otra parte, son de muy mediano interés. Su estilo procede principalmente del paterno, pero a su formación primera se agregan otras influencias que contribuyen a crearle una personalidad, en cierto grado, independiente. Según Post, esas influencias sólo pudo recibirlas en la propia Italia, y fueron las de L. Costa y F. Francia.

Su obra más antigua conocida es quizá la Adoración de los Reyes que perteneció a Harris en Londres (fig. 4), en la que Mayer vió la colaboración de Osona el Viejo, y Post advirtió, con razón, la influencia de Bermejo, pero la que ha servido de base para reconstruir su personalidad ha sido la Adoración de los Reyes, de la Galería Nacional de Londres (fig. 5). Firmada "lo fil del mestre Rodrigo" aunque el pintor no nos dice su apellido, la analogía del estilo con el del Calvario de San Nicolás es garantía de su identificación con el hijo de Rodrigo de Osona. En ella la arquitectura y el fondo en general son tan importantes como la historia misma ante él representada. Desde el primer momento se advierte que Osona ha querido dotar la composición de un fondo noble rebotante de clasicismo. El Salvador nace en las ruinas de un palacio que quiere ser romano, de graciosas arquerías, pilastras ricamente labradas, y relieves en cuantos espacios libres ofrecen sus paramentos interiores. Candelabros cubren sus pilastras, las Victorias de los arcos de triunfo llenan sus enjutas, en el personaje vestido a la romana con el monstruo de dos cabezas, tal vez se dedica un recuerdo a Hércules luchando con la hidra de Lerna, y en los dos relieves de más arriba se han representado otros dos temas clásicos, tal vez alusivos al triunfo de la castidad. A la izquierda, como era natural en escenario tan cargado de nostalgia clásica, se levantan las ruinas del Coliseo. Pese a sus entusiasmos por la antigüedad, el pintor rinde tributo también al arte del siglo que acaba de terminar. El gran arco rampante del fondo, con la moldura escalonada delatora de los peldaños de la escalera, es clara huella de los típicos patios góticos levantinos, y la graciosa galería semicircular de esbeltas columnas y arcos de medio punto del fondo es digna descendiente de la que desarrollando el modelo rogeriano imaginó Memling en el bello retablo del Museo del Prado.

El nexo de todos estos elementos es la perspectiva. Hijo del "quattrocento" la perspectiva es para Osona valor de primer orden. El gran muro del fondo visto en violento escorzo, el hermoso bloque de piedra en que la Virgen apoya los pies, los huecos de la solería, son otros tantos testimonios de esa necesidad de espacio profundo tan vehementemente sentida por no pocos pintores cuatrocentistas.

Si el escenario nos muestra a Osona el Joven, tan decidido a imponer los gustos renacentistas, en la historia misma es menos innovador, distribuyendo los personajes como pudiera hacerlo el discípulo Jacomart de la colección Ara. Al ahogado espacio allí existente se opone aquí una gran amplitud y un visible empeño en que los personajes no se estorben los unos a los otros.

Las historias de la vida de Jesús del Museo de Valencia que se consideran procedentes del convento de Portacœli agregan poco a lo ya dicho de las tablas anteriores, y al retablo de San Dionisio, a que me referiré inmediatamente. Lo más interesante de la serie es la manera de interpretar el fondo de la historia de la Resurrección. Las estrechas proporciones de la tabla le forzaron a desarrollarla en altura, y lo realizó con un sentido arquitectónico, en que de nuevo se nos descubre el artista de sensibilidad a lo Mantegna. La montaña en que se abre el sepulcro es de pura piedra, como el huerto de los Olivos de la Galería Nacional de Londres del pintor paduano. La verdura sólo cubre su parte superior, haciendo alarde, en sus frentes cortados a pico, de sus entrañas de roca viva y de sus planos verticales. Aquél cabezo desolado y de escasa altura del maestro italiano, quintaesencia de sus sueños de fuerza y solidez, crea en su admirador va-

lenciano, de temple mucho más blando, estos picachos un tanto teatrales y tan esenciales en la arquitectura de sus paisajes. La puerta del sepulcro es estrecha y alargada, y el ángel, visto de espaldas, parece estirar también su cuerpo. Obedeciendo al mismo impulso, pero en el mismo tono menor, se nos muestran la figura de Jesús y la de los soldados a la izquierda. Pese a su obsesiva preocupación por la arquitectura de la escena, el pintor distrae un momento su atención en un motivo baladí, propio de un primitivo flamenco, y en pugna con sus ansias de grandiosidad. El soldado que duerme en primer término se ha despojado de una de sus polainas, y nos muestra su pie desnudo, y en la pierna un parche atado con una cinta. No subraya la importancia de la herida protegiéndola con rico fanal cristalino como el rey mago de la Adoración del Bosco, pero sí convierte esta minucia en uno de los temas del cuadro. El sarcófago muestra en sus frentes relieves de niños y guirnaldas de gusto paduano (fig. 7). Muy importantes dentro de la labor del artista, y muy interesantes como ejemplo de su amaneramiento, son también la Natividad y la Adoración de los Reyes Magos del Museo del Prado.

Las historias de San Dionisio de la catedral de Valencia nos presentan al pintor en este mismo aspecto narrativo, pero más desligado de precedentes iconográficos. Costeado, al parecer, el retablo primitivo, en 1496-1498, por el arcediano Matías Mercader, sus tablas se encuentran hoy sueltas. Además de la gran tabla central dedicada al titular, de pontifical, con el donante al pie, componenlo varias historias de su vida, desde su asistencia a la predicación de San Pablo hasta su milagrosa peregrinación a Saint-Denis con su propia cabeza en las manos. La figura del titular entronizado ha sido concebida por Osona dentro de la más pura tradición valenciana. Su cotejo con la Virgen del Caballero de Montesa nos lo dice en forma bien patente. Osona no piensa en el amplio escenario arquitectónico de ésta, y prefiere, sobre un fondo liso, un trono de la máxima riqueza, que llene la casi totalidad de la superficie del cuadro.

En las historias de su vida se nos ofrecen exteriores e interiores (figs. 6 y 8). Uno de aquéllos es un fondo de ciudad. Es la perspectiva estrecha y profunda de una calle flanqueada de casas góticas de agudos piñones y ventanas con crucetas. La luz lateral de las calles transversales, con su alternar de zonas iluminadas y en sombra, intensifica el efecto de profundidad. Al fondo de la calle levántase la puerta de la ciudad, y, a través de su arco, todavía es conducida nuestra mirada por un camino que serpenteando se pierde en el horizonte. Sin el simbolismo del ciprés que hemos de ver en la perspectiva hermana de la Anunciación de Munich, descubre el mismo gusto cuatrocentista por la perspectiva, y el mismo deseo de terminar su descripción con una bella frase. En la historia del Santo caminando de París al futuro Saint-Denis, el fondo de paisaje, más simplificado y más claro, es consecuencia evidente del tipo de paisaje impuesto en Valencia por la hermosa tabla del Calvario de 1476. Es el mismo paisaje amplio, en que además el asunto justificaba esos peñascos o cabezos teatrales y aparatosos, tan del gusto del pintor. La montaña de Montmartre, escenario del martirio del Santo y sus compañeros, le permite introducir una gran masa oscura recortándose sobre el limpio celaje. Con unas peñas cortadas a pico, de verticalidad manteñesca, consigue el pintor subrayar el efecto espectacular que el tema le brinda, y con fina sensibilidad, nos contrapone a la mole de Montmartre la delicada silueta del árbol de tupida copa y fino tronco, a cuyo pie un aficionado cita a un toro arrastrando la capa por tierra. Estampa ya clásica en la historia de la tauromaquia, casi es digna de figurar al lado de la famosa miniatura de las Cantigas. Muy bellos son los santos del cuerpo inferior del retablo que aparecen sentados sobre lujoso banco renacentista (fig. 9). El catálogo de la producción de Osona el Joven, y, sobre todo, de su taller y de sus discípulos es



Fig. 5.—RODRIGO DE OSONA, EL JOVEN: EPIFANÍA (GALERÍA NACIONAL, LONDRES).



Fig. 6.—RODRIGO DE OSONA, EL JOVEN: SAN DIONISIO Y EL CIEGO (CATEDRAL DE VALENCIA).



Figs. 7, 8, 9 y 10.—RODRIGO DE OSONA, EL JOVEN: RESURRECCIÓN, SAN DIONISIO EN MONTMARTRE Y SANTOS DE LA PREDELA DE ESTE RETABLO (CATEDRAL DE VALENCIA). PABLO DE SAN LEOCADIO: SAN MIGUEL, DE ORIHUELA.



Fig. 11.—PABLO DE SAN LEOCADIO: SAGRADA CONVERSACIÓN (GAL. NAC., LONDRES).

relativamente extenso. Una de las obras más importantes es la Virgen de los Ángeles, de la iglesia de Jesús de Ibiza.

PABLO DE SAN LEOCADIO. — En 1472, llamado por el futuro Alejandro VI, aparecen trabajando en la capilla mayor de la Catedral de Valencia dos italianos: Pablo de San Leocadio, de la ciudad de Reggio, en la Emilia, y Francisco Pagano, de Nápoles.

Pablo de Arreggio, o Maestre Pablo, como se le denominaba en Valencia en sus últimos tiempos, según el mismo nos dice, era lombardo. Pero desde esa fecha de 1472, en que debió de llegar a España, hasta que se le cita por última vez, transcurren cuarenta años, es decir, toda una vida de trabajo que autoriza a incluirlo dentro de la escuela española, no obstante su formación italiana. En algunos aspectos debió de dejarse influir por nuestro arte, y, de otra parte, su huella en los pintores valencianos contemporáneos y posteriores es indiscutible. Las noticias conservadas de su vida, como de costumbre, son escasas. La obra de la capilla mayor de la Catedral de Valencia le mantuvo ligado a ésta por lo menos hasta 1481, en que se dió por terminada. Algunos años más tarde continuaba al servicio de la Catedral, pero después transcurren cerca de veinte sin que los documentos publicados nos den cuenta de su actividad. En 1501 le vemos contratar el retablo de Gandía, aunque no debió de ejecutarlo entonces, pues seis años más tarde firmaba unas curiosas capitulaciones con la duquesa de Gandía en que se vuelve a tratar del retablo. Maestre Pablo se comprometió por ellas a trasladar su residencia a Gandía, y, para mayor seguridad, a construirse en ella una casa. Mientras no pintase los retablos y las obras que en el contrato se estipulaban, no debería encargarse de ninguna otra. La duquesa, por su parte, además de pagárselas, pasarle un sueldo y eximirle de ciertos tributos y pechos, tomaba a su servicio a las hijas del pintor, y se obligaba a casarlas o, si tenían vocación, a costearles su entrada en un convento. De su permanencia en Gandía, además del importante retablo antes mencionado, tal vez es todavía testimonio la Cruz de Maestre Pablo que se levanta en las afueras de la población. En 1513 y 1514 le encontramos de nuevo trabajando en la Catedral de Valencia.

Muerto, probablemente, al mediar la segunda década del siglo, Pablo de San Leocadio fué un contemporáneo de Osona el Viejo, pero su vida se prolongó lo suficiente para que pudiera contemplar la obra maestra de Yáñez y Llanos en la capilla mayor de la Catedral valenciana, cuyas bóvedas decorara él mismo, un tercio de siglo antes. Prescindiendo de otras diferencias, hijas de la escuela en que se formó, su temperamento le distingue esencialmente de los dos maestros anteriores. Los treinta años largos de permanencia en la Península no fueron suficientes para poner freno a su mímica desbordante y a su gusto por los gestos y actitudes melodramáticos. Está muy lejos de poseer el profundo sentido dramático de Osona el Viejo, o el arte grave y sereno de Yáñez. En el retablo de Gandía se nos presenta con una locuacidad en que probablemente coincidían su propia manera de ser con el espíritu del momento, el de los últimos tiempos del "quattrocento". Los personajes, con los gestos de sus rostros, las actitudes de sus miembros y el movimiento de sus cuerpos, las rocas y cabezos de sus paisajes, con sus carcomidos entrantes y sus curvas, las nubes de caprichosas formas, y, en suma, todos los elementos de la composición, quieren que los contemplemos con la misma atención, que concentremos en ellos nuestro interés. Pero durante sus largos años españoles no debió de permanecer insensible a la influencia flamenca, ya advertida por Post y recibida a través de Osona el Viejo o Bermejo.

Las únicas obras en que puede buscarse el estilo juvenil del artista son el fresco del Nacimien-

to de la Catedral de Valencia de 1472, que hizo en colaboración con F. Pagano, y que, como veremos, debe atribuírsele a éste, y la Sagrada Conversación de la Galería Nacional de Londres. En esta aparece el nombre de "Paulus" en la orla del manto de la Virgen imaginada por el pintor ante un arco abierto sobre un jardín ceñido por rico muro. Tras la Virgen, las Santas Catalina, Ágata y Lucía se escalonan hacia el fondo, disminuyendo considerablemente de tamaño, mientras San José penetra por el último término del jardín (fig. 11). Post vió en esta manera de interpretar la Sagrada Conversación la influencia veneciana de Giovanni Bellini. De ser efectivamente de Pablo de San Leocadio, como sospecho,—al menos, no conozco en la actualidad ningún otro pintor que más se le aproxime— tendría que ser obra también temprana el San Miguel de Santo Domingo de Orihuela (fig. 10).

Donde se manifiestan plenamente las características comentadas de su estilo es en las historias más importantes del retablo de la Colegiata de Gandía. La del Camino del Calvario es muy expresiva de su sensibilidad artística. En ella, tanto el fondo como los personajes solicitan la atención de quien los contempla. El paisaje no es llano, como en el de Osona el Viejo: se encorva con inquietud formando cabezos y peñascos que se entrecruzan, y entre sus angosturas desfilan personajes diminutos. Los que constituyen la escena del primer término son casi el mismo número que los del Pasmó de Sicilia, de Rafael, pero lo que en éste es claridad e impresionante oposición de grupos, es en Gandía bullicio y amontonamiento. A fuerza de accionar los personajes secundarios, carecen los principales de la personalidad que es lógico presumir en ellos. En vez de poner en el primer plano de nuestra atención el tema intensamente trágico del encuentro de Jesús y la Virgen, como hiciera Rafael, San Leocadio ha preferido subrayar el del soldado que detiene a las Santas mujeres, es decir, la versión de David Ghirlandajo: le interesa más el efecto de aglomeramiento de las gentes que el afrontar con la figura de Jesús el grupo de las Marías. Muy interesante es también la historia del Calvario y, en particular, la del Santo Entierro (figuras 12, 13 y 14). Aunque no forma parte del retablo, consérvase en la misma Colegiata otra tabla del Calvario que es, sin duda, una de sus más bellas creaciones.

En el retablo de Santa Clara (1507) de la misma población, algunas de cuyas tablas se quemaron en el incendio del Museo Diocesano de Valencia, su estilo aparece algo evolucionado. A esta etapa tardía deben de pertenecer el Cristo muerto, de Muntadas, en Barcelona, y la Oración del Huerto, de Montortal, en Valencia, y a ese momento, corresponderá el retablo del Nacimiento de Despujol, en Barcelona, muy semejante al de la Catedral de Valencia y con ciertos ecos del estilo de Yáñez. Suyo es también, probablemente, el retablo del Salvador de Villarreal. El mayor de la parroquial de esa población es de estilo más avanzado, y se debe en buena parte, a su taller. Las sargas de la vida de Jesús y de San Martín de la Catedral de Valencia, que, al parecer se le encargaron, seguramente no llegó a realizarlas, y su autor debe de ser un discípulo del maestro de Martínez Vallejo. En prensa este texto, las atribuye Post a Nicolás Falcó, el autor del retablo de la Sapiencia de la Universidad.

LA VIRGEN DEL CABALLERO DE MONTESA Y OTRAS OBRAS AFINES.—En esa zona de la pintura cuatrocentista valenciana en que, como es natural, se funden las influencias del arte varonil de Osona el Viejo y las blanduras y delicadezas de Pablo de San Leocadio, se han situado tres obras de primera calidad, y al parecer, de una misma mano: la Virgen del Caballero de Montesa, la Adoración del Museo de Bayona y la Anunciación de Munich. Para Post, se deben al pincel de Osona el Viejo, aunque el haberlas incluido Tormo entre las obras de sus imitadores,



Fig. 12.—PABLO DE SAN LEOCADIO: CAMINO DEL CALVARIO (COLEGIATA DE GANDÍA).



Figs. 13, 14, 15 y 16.—PABLO DE SAN LEOCADIO: CALVARIO Y SANTO ENTIERRO (COLEGIATA DE GANDÍA). FRANCISCO PAGANO: VIRGEN (CATEDRAL DE VALENCIA). DONANTE, DE LA VIRGEN DEL CABALLERO DE MONTESA.



Fig. 17.—VIRGEN, DEL CABALLERO DE MONTESA (MUSEO DEL PRADO).

INSTITUTO AMATLLER
DE ARTE HISPÁNICO

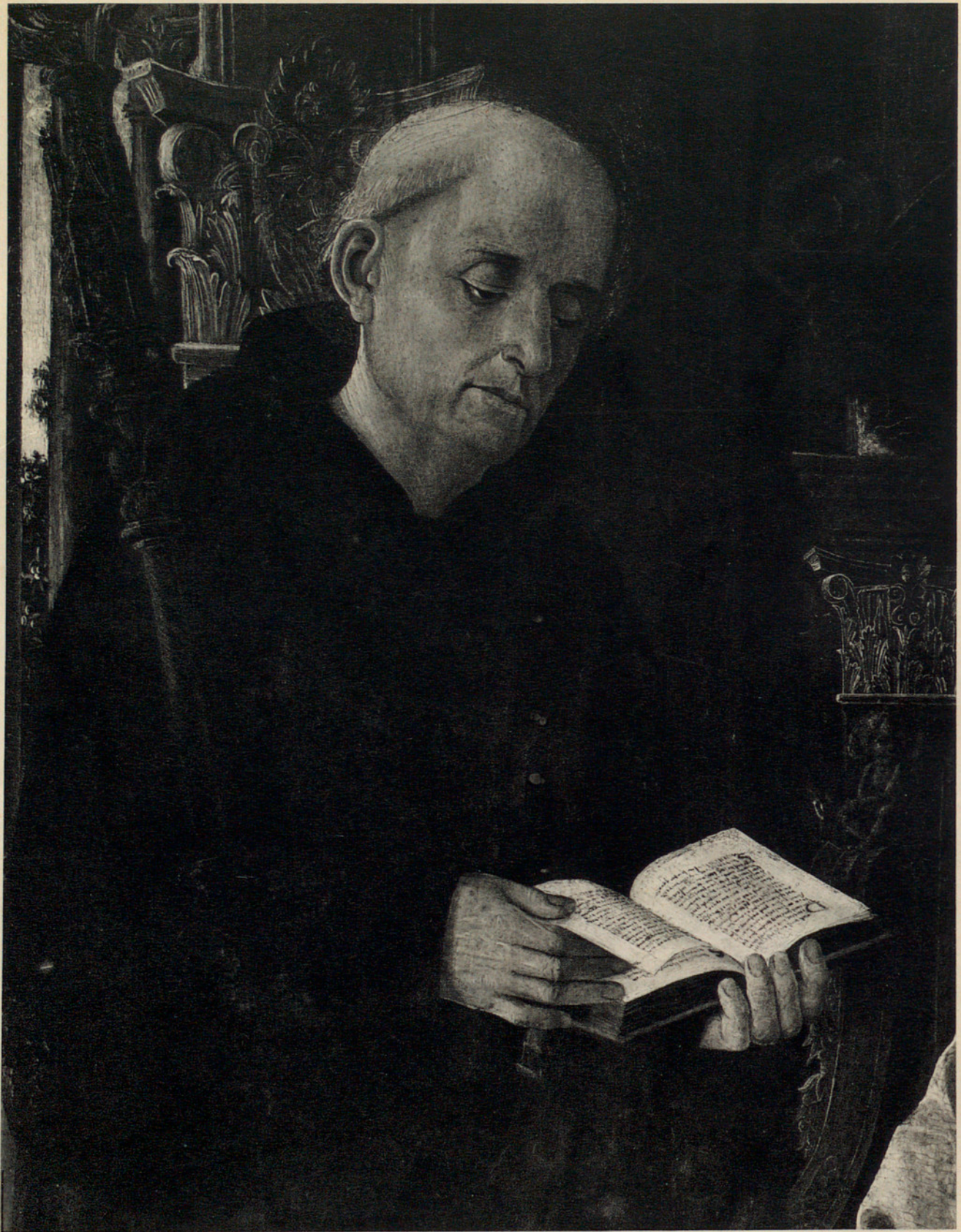


Fig. 18.—SAN BENITO, DE LA VIRGEN DEL CABALLERO DE MONTESA (MUSEO DEL PRADO).

le hace colocar un interrogante detrás del nombre del pintor. Saralegui, en cambio, y creo que con razón, prefiere pensar en San Leocadio. La semejanza de estilo entre las tres es grande. Respecto de las dos primeras, creo que podría hablarse de identidad. El no conocer la última sino por deficiente reproducción, no me permite asegurar lo mismo de ella. La igualdad de medidas ($0,47 \times 0,30$) de la Adoración y la Anunciación, y su tamaño inferior al de la Virgen hizo preguntarse a Post si formaron parte del banco del retablo cuya composición principal fuese la tabla del Prado.

En la tabla del Caballero de Montesa aparecen, la Virgen y el Niño, acompañados por los dos santos patronos de la orden, San Benito y San Bernardo. En las postrimerías del siglo XV, los pintores valencianos, siempre que representaron a la Virgen de cuerpo entero, la imaginaron entronizada y adorada por los ángeles, es decir, continuaron la tradición del viejo modelo de los Serras. De cuerpo espiritualizado, y agitados por inquietud nerviosa delatora de su fervor incontenible primero, y rígidos y derechos como en una ceremonia después, los ángeles acompañaban a la Virgen, llenando a uno y otro lado el espacio que dejan libre el trono y el dosel. A veces, en la primera de estas interpretaciones, el supuesto Nicolau y su escuela hacen que esos ángeles invadan el interior del trono y nos muestren sus menudos rostros de flotantes cabelleras rubias por los huecos de sus brazos, para contemplar más de cerca al divino Infante, que no en vano era Valencia la patria de sor Isabel de Villena, que en sus místicas visiones pobló las historias del Nuevo Testamento de ángeles y más ángeles. El autor, renunciando a las celestes regiones pobladas de ángeles de concepción esencialmente trecentista, imagina el amplio escenario de un palacio con arquerías laterales abiertas al campo, donde el deseo de riqueza sólo se manifiesta en la calidad de los materiales. El oro se reduce en los capiteles en los que se emplea como un color más, no con el criterio medieval de sus predecesores. Hechos los nimbos con ligeros toques de pincel, quieren ser transparentes y flotar como leve nube de polvillo de oro, no deslumbrar por el brillo de su bruño. Así declinaba en las tablas valencianas el hasta entonces absoluto imperio del oro. De la cabeza de la Virgen ha desaparecido la corona. Piénsese lo que esto significaría en Valencia, la tierra que había decorado las cabezas de sus Vírgenes con coronas más esbeltas y aparatosas; esas coronas estrechas y altas, de elevados florones soñados por los pintores de principios de siglo. El autor de la Virgen de Montesa prefiere mostrarnos una bella frente, y que la hermosa curva de la cabeza se dibuje sobre el oro tenue de un nimbo transparente. El cabello recogido a la altura de las orejas, cae sobre los hombros sin la exageración y rigidez propias de sus predecesores valencianos fieles discípulos en ello de los modelos eyckianos y, sobre el amplio descote —también éste era novedad—, dos menudos rizos se dibujan con coquetería renacentista (figs. 16, 17 y 18).

La Virgen nos muestra al Niño envuelto en un velo tan fino, que más parece imaginado para transparentar sus formas que para ocultarlas. En los ropajes, como es natural, el oro ha desaparecido. Su hermosísimo manto azul, que cae formando grandes plegados, carece de precedente en la pintura valenciana. Con frase expresiva, dijo Post que un azul así no se volvería a pintar hasta los días de Vermeer.

La Adoración de los Reyes del Museo de Bayona es obra también llena de novedades respecto de todo lo valenciano anterior. Al contacto de las composiciones de Jacomart y Reixach, de figuras rectilíneas, poco flexibles y más yuxtapuestas que trabadas entre sí, esta Adoración se destaca como algo muy nuevo, sin más precedente que el Calvario de 1476. Sus encorvados personajes y los movimientos laterales de las cabezas, hijos del puro deseo de enriquecer la

composición, tuvieron que sorprender a los viejos maestros de la ciudad del Turia. El pintor ha estudiado con particular ahinco el movimiento de cada una de las figuras en sí y dentro del conjunto. En el grupo principal de la Virgen con el Niño y San José ha encajado unas figuras en otras en tal forma que ni el cuerpo del Niño sobresale del de la Virgen, ni el de ésta, tal vez demasiado pequeño, del de San José. El rebuscamiento y falta de naturalidad propios del manierismo squarcionesco se manifiestan en él con toda su fuerza. El retorcimiento mismo del cuerpo de la Virgen es también típicamente paduano (fig. 19).

A ese mismo gusto obedecen las figuras de los reyes. Los dos primeros, de rodillas el uno y de pie el otro, no ocupan un lugar cualquiera inmediato al Salvador; están los dos encajados dentro de estrecha faja vertical, en un mismo eje. Melchor se encuentra de rodillas, pero no desplaza sus miembros, ni inclina su cuerpo hacia delante, sino que procura constreñirse a la misma anchura de su compañero, de pie detrás de él. Baltasar, también de pie, pero visto de espaldas, con el contraste de su manto claro, y sus grandes plegados paralelos y casi a plomo, subraya esta distribución en fajas o compartimientos verticales. Pero en esta manera de concebir la escena obsesionado por una deseada angustia de espacio no influye únicamente el manierismo, fundamentalmente squarcionesco. Aunque no sea decisivo en el tono general de la misma, precisa llamar la atención sobre el casi seguro aprovechamiento de modelos durerianos.

Al ver irrumpir hacia sí la gran masa del Arcángel con la túnica quebrada en numerosos pliegues y sus grandes alas oscuras, María, arrodillada en primer término, se revuelve temerosa. Su cuerpo se retuerce con el ritmo amanerado de la Adoración de Bayona. Pero lo más importante de la Anunciación es, probablemente, el interés cuatrocentista que en ella se manifiesta por la perspectiva, el ansia de profundidad que inspirara a P. Ucello y al Perugino. Nuestro pintor quiere prolongar hasta lo infinito la profundidad del escenario y convierte la perspectiva en el personaje principal del cuadro. La mirada, conducida sin descanso por las rígidas líneas del ajedrezado del pavimento, es recogida después por los blandos setos convergentes de un jardín silencioso, para dejarla al pie del ciprés que se levanta en último término. Su aguda copa, eje y cúspide de esta arrebatadora perspectiva, al dibujarse con limpieza sobre el cielo, pone así en el primer plano de nuestra atención el bello atributo mariano. Con fino sentido de poeta, ha sabido hermanar el pintor, en forma admirable, su ansia de perspectiva y ese espíritu netamente cristiano siempre presente en nuestro Renacimiento.

FRANCISCO PAGANO. EL MAESTRO DE SAN NARCISO. — Francisco Pagano, el compañero de Pablo de San Leocadio en la Catedral, se nos presenta hoy, a juzgar por sus obras identificadas, como figura mucho menos importante que éste. Llevado también a Valencia por el cardenal don Rodrigo de Borja, en 1472, era napolitano. Sabemos que cuatro años después enfermó de gravedad, e incluso llegó a hacer testamento, aunque pudo salvar la crisis y continuar trabajando. Se le cita por última vez en 1481, y parece que sus relaciones profesionales con San Leocadio no siempre fueron buenas.

De sus obras, sólo ha podido identificarse el fresco de la Adoración de los Pastores, que como prueba pintó en la sala capitular de la Catedral juntamente con Pablo de San Leocadio en 1472. Su estilo completamente distinto del de San Leocadio obliga a considerarla fundamentalmente suya, y a él, artista de mucho menor categoría que su compañero (fig. 15).

Entre los maestros menores que trabajan en Valencia durante el primer tercio del siglo XVI, influídos por los Osonas y Pablo de San Leocadio, figura en primer lugar el Maestro de San



Figs. 19, 20 y 21.—ADORACIÓN DE LOS REYES (MUSEO DE BAYONA). MAESTRO DE SAN NARCISO: MILAGRO Y CONSAGRACIÓN DE SAN NARCISO (CATEDRAL DE VALENCIA).



Figs. 22 y 23.—FERNANDO YÁÑEZ: PRESENTACIÓN DE LA VIRGEN EN EL TEMPLO Y ADORACIÓN DE LOS PASTORES (1507)(CATEDRAL DE VALENCIA).

Narciso. Para Tormo, primero en dar a conocer su personalidad, sería un discípulo de Osona el Viejo; para Post, su estilo se asemeja más al de San Leocadio que al de los Osona. La obra a que debe su nombre provisional, es la serie de cuatro historias de la vida del santo conservadas en la Catedral de Valencia: su Consagración, el Milagro en una mujer, su Martirio cuando celebraba la Misa y el famoso Milagro de las moscas que defendieron su sepulcro de las tropas invasoras francesas (figs. 20 y 21).

FERNANDO YÁÑEZ Y FERNANDO DE LLANOS. — Cuando el estilo cuatrocentista de los Osonas y Pablo de San Leocadio dominaba en Valencia, surgieron en escena, en 1506, dos pintores castellanos propagadores de una nueva etapa del Renacimiento. Traían un estilo lleno de novedades, entre las que sobresalía la influencia de Leonardo de Vinci, el más viejo de los grandes maestros creadores del Renacimiento pleno. Eran oriundos de la Mancha y acababan de hacer su formación en Italia. Llamábanse Fernando Yáñez de la Almedina y Fernando de Llanos, y uno de ellos, al menos, debía de haber trabajado en el mismo taller del pintor florentino, pues parece que se le puede identificar con el Ferrando Spagnuolo discípulo de Leonardo de Florencia, que en 1505, con motivo de los trabajos de éste en el cartón de la Batalla de Anghiari, percibió diez florines de oro. Cuál pueda ser éste de los dos maestros manchegos, no es fácil decidirlo. Tramoyeres supuso también que a uno de ellos debe de referirse la noticia de otro pintor español, hábil en el manejo del óleo, —"pittore spagnolo que coloriva bene al oli"— auxiliar por esos mismos años del florentino Doménico Pécori, con quien pintó la Circuncisión de San Agustín de Arezzo, (1505-1506). Al corregir pruebas, Post identifica a este español con el pintor de Mallorca Manuel Ferrando.

Las vidas de ambos artistas debieron de transcurrir durante bastantes años estrechamente unidas. Conjuntamente hacen su primer contrato con la Catedral de Valencia en 1506, y un año más tarde se encargan de lo que había de ser su obra maestra: el retablo mayor del mismo templo. Después de 1510, en que terminan de cobrarlo, no tenemos ya noticia de ninguna otra pintura ejecutada conjuntamente, pero sí sabemos que en 1513 continuaban teniendo casa común en Valencia. Llanos trabajaba ese mismo año en la Catedral, y en ella se le cita de nuevo en 1515. Los documentos valencianos no vuelven a hablar de Yáñez después de 1513, y dos años más tarde consta que se encontraba en Barcelona. En 1531 trabajaba para la Catedral de Cuenca. Llanos parece que se encontraba en Murcia trabajando para su Catedral desde 1520 y quizás desde 1516.

Claridad, amplitud y reposo espiritual y material son las tres categorías principales que rigen el nuevo arte del mejor de los dos maestros, que es Yáñez.

Ellos traen la afición a las arquitecturas y a los personajes dispuestos en planos paralelos a la superficie del cuadro o formando ángulos rectos con ella en el sentido de profundidad. Estos planos de referencia fundamentales procuran subrayarlos con tanta intensidad que la clara composición del conjunto se impone desde el primer momento, y en tal grado que algunas de sus creaciones se creerían concebidas para ilustrar las categorías wölfflinianas del Renacimiento del siglo XVI. La compenetración entre los personajes y el escenario es en este sentido perfecta. La discrepancia, el titubeo tan sensible en algunos pintores que por estos años trabajaban en Valencia, no existe en ellos.

Sus arquitecturas, vistas de frente, hacen gala de sus grandes masas y de sus líneas sencillas: es el afán de monumentalidad propio del "cinquecento". De sus paramentos desaparecen las

estatuas y los menudos relieves que enriquecían las creaciones de Osona el Joven. La arquitectura en sus manos no es un motivo para hacer pedante alarde de sus conocimientos del romano. Lo mismo que las minucias ornamentales, evitan el agobio del escenario, las calles estrechas o los pasos encajonados, siquiera terminen en el lejano paisaje o en el bello perfil de un ciprés. Ellos desean espacios, no simplemente profundos, sino amplios como los del Rafael joven, el Perugino o el Pintoricchio, donde los personajes puedan ordenarse con holgura en diversos planos. Ningún cuadro tan significativo en este aspecto como el de la Pentecostés, donde debiéndose agrupar los apóstoles en torno a la Virgen, se huye de la composición tradicional y se diseminan en diversos grupos por toda la superficie del escenario. El amor por la claridad de la composición inspira igualmente las actitudes de los personajes. Con mucha frecuencia aparecen de frente o de riguroso perfil, y tanto en los ropajes como en las varas en que suelen apoyarse no faltan llamadas constantes a la verticalidad.

Aunque la única noticia documental que parece relacionar a los Fernandos con Leonardo se refiere a la movidísima composición de la Batalla de Anghiari, ninguno de los dos son amigos de escenas agitadas. Yáñez, sobre todo, es un enamorado de las composiciones tranquilas y de los movimientos reposados; sus personajes marchan con el aplomo y el ritmo lento del Doriforo de Policleto. Con ellos, sin embargo, llega a la ciudad del Turia el amor a los escorzos, y hasta un vago eco de la sonrisa de la Gioconda. Para la historia de nuestra pintura, y aun de toda la pintura renacentista, lo extraordinario es la fecha tan temprana en que Yáñez de la Almedina se nos presenta formado en este nuevo mundo de formas renacentistas, y la fuerza y decisión con que las emplea. Establecido en Valencia ya en 1506, del Bramante sólo pudieron conocer, como advirtió M. L. Caturla, el templete de San Pietro in Montorio (1502) y el patio de Santa María de la Paz (1504). Si hubiera permanecido en Italia después de Leonardo, Rafael y Miguel Ángel, hubiera sido uno de los más grandes y primeros apóstoles de la doctrina del pleno Renacimiento.

Gran novedad debieron de representar para los valencianos los nuevos modelos empleados por los Fernandos en los personajes de sus cuadros. Eran también, en buena parte, de origen leonardesco; la sonrisa de algunos de ellos lo confirman plenamente, aunque los pintores manchegos esquivasen los más característicos del maestro. Pero al lado de perfiles de una corrección de estatua clásica, como el de la Virgen de la Adoración de los Pastores, hijo de ese sentido platónico de la belleza que tuvo en Leonardo uno de sus más destacados definidores, pueden advertirse otros, delatores de un manifiesto interés por lo característico, y por lo feo. Esta faceta, probablemente también de origen leonardesco, de la obra conjunta de Yáñez y Llanos, parece corresponder a éste. Como es natural en imitadores de Leonardo, el estudio del claroscuro es preocupación importante. Pero, de todos modos, precisa advertir que, en general, sus pinturas tienen coloración más clara y amarillenta, análoga, en cierto grado, a la de Luini.

El estilo de cada uno de los maestros no siempre es fácil distinguirlo. Los seis primeros años de su labor conocida (1506-1513) trabajan en común, y en esa forma ejecutan el retablo de la Catedral de Valencia. No consta documentalmente la parte que a cada uno de ellos corresponda en él, y sólo fundándonos en las obras pintadas después independientemente por Yáñez, creemos poder diferenciar su estilo del de Llanos. Si es cierta esta discriminación, precisa reconocer dos sensibilidades bastante diferentes, y en Yáñez, una calidad superior a la de Llanos.

Yáñez es artista que concibe sus personajes con mayor corpulencia y monumentalidad que Llanos, y su sentido de la belleza parece más depurado. De personalidad más fuerte, la influen-

cia de Leonardo resulta, a veces, en él, menos sensible. M. L. Caturla fundándose en curiosas coincidencias, de obras que creemos de Yáñez con otras de estilo giorgionesco, le han hecho presumir su aprendizaje en Venecia. La composición del Nacimiento de la Catedral de Valencia ofrece, en efecto, cierta analogía con la de la Galería Nacional de Wáshington, pero no hasta el punto de negar su formación en el estilo de Leonardo. Al corregir pruebas puedo recoger la reciente opinión de Post, que se opone decididamente a esa tesis giorgionesca.

Llanos, por el contrario, es amigo de figuras un tanto mezquinas, que adoptan con frecuencia, actitudes inestables. Con sus cabezas a veces desmesuradas, se mueven inquietas aunque no impulsadas por ningún movimiento violento, y en sus rostros se delata una manifiesta preocupación por lo característico. Del rostro extiéndese este gusto por lo desproporcionado a la figura misma, recreándose en lo desgarbado y en las actitudes inelegantes, abriendo así una brecha en el sentido estético valenciano, por donde penetrarán otros artistas. A la de Leonardo se agrega, en ambos artistas, en algún caso, como se ha observado, la influencia del Perugino, particularmente, en la manera de plegar las telas. Aunque menos intensos, quedan también grabados en su memoria, como veremos, los recuerdos de los cuatrocentistas florentinos de la última generación.

Con todas las reservas impuestas por una deficiente información fotográfica, y admitiendo la natural colaboración mutua, deben asignarse a Yáñez en las puertas del retablo mayor de la Catedral (1507), el Abrazo de San Joaquín y Santa Ana, la Presentación de María en el Templo, la Visitación, la Adoración de los Pastores, la Venida del Espíritu Santo y el Tránsito de la Virgen, y a Llanos las restantes.

La Presentación de la Virgen en el Templo es la historia donde el sentido arquitectónico de la composición se impone en forma más obsesionante. El fondo de arquitectura domina a los personajes, que aparecen como subordinándose a él. Su semejanza con la estampa del tema que años después había de grabar M. Fogolino († 1548), hace presumir un modelo común. Esta interpretación carecía de precedente entre nosotros. El ahogado escenario tradicional, con la empinada escalera de peligroso ascenso, vista en violento escorzo y llenándolo todo, se transforma en un fondo donde imperan el reposo y el equilibrio. En las Presentaciones italianas de fines del siglo XV la arquitectura era también factor capital, pero en ninguna de ellas se impone la masa como aquí, con grandiosidad netamente romana. Salvo unas ménsulas y las basas áticas de unas pilastras, el pintor no ha dibujado una sola moldura. Todo en él es masa, ángulos rectos, planos de luces y de sombras yuxtapuestas bruscamente, sin transición alguna. Sillares y grandes losas constituyen todas las superficies del edificio; que las hojas verdes del primer término sólo sirven para realzar, por contraste, la severidad de la arquitectura. Al contacto de la Presentación de la Virgen de Ghirlandajo, de hacia 1490, y que él mismo debió de conocer, y la no menos importante de Cima de Conegliano, de hacia 1500, con sus pórticos la una y sus paisajes la otra, la de Valencia resulta un tanto seca y sobria, pero es la que mejor encarna los deseos de austeridad de formas que proclamaba por aquellos años el templete de San Pietro in Montorio del Bramante (fig. 22).

La Adoración de los Pastores es también obra de primer orden. Su tono era igualmente desconocido en Valencia. Reposo majestuoso y grandiosidad son en ella los valores esenciales; la claridad en el componer, uno de sus mayores encantos. Visto todo en superficie, está sujeto a una trama real o imaginaria de líneas verticales y horizontales. Si efectivamente se inspiró Yáñez en el Nacimiento atribuído al Giorgione, de Londres, al trazar su escenario reaccionó

contra la cueva y el blando paisaje veneciano, y prefirió un escenario de tipo monumental. El amor giorgionesco por la naturaleza, fué vencido en esta ocasión por el sentido de la masa y de lo arquitectónico, de abolengo florentino (fig. 23).

A la izquierda se levanta un trozo de edificio, que sólo importa por su mole. Recuérdense las finas pilastras del Nacimiento de Ghirlandajo, de 1485, o el fondo de la Epifanía de Osona el Joven, de Londres, y veremos cómo su afán desornamentador se complace mostrándonos una hornacina vacía entre dos pilastras lisas. A la derecha, un trozo de muro cubierto de follaje por uno de los lados y, más en primer término, otros de menor altura, cornisas rotas y mármoles subrayan con su paralelismo los diversos planos del escenario. No son pormenores pensados para deleitar nuestra curiosidad, como el bello sarcófago antiguo, que veinte años antes pintara Ghirlandajo. Son términos indispensables en la lógica de la composición por él ideada. Sin Coliseos ni muros ruinosos, se encuentra tan distante de las blanduras giorgionescas como de los numerosos y menudos árboles de recortado perfil, y de la larga comitiva de los reyes del Nacimiento del pintor florentino.

En la historia no ha puesto Yáñez, menos empeño que en el escenario. En sus manos todo crece de escala, y pocos elementos resultan superfluos al efecto de lograr un conjunto grandioso. Si los personajes han sido ordenados inspirándose tal vez en el cuadro del Giorgione, el gran tamaño de éstos y su monumentalidad son más florentinos que venecianos. No poseemos ninguna interpretación del tema de Leonardo, Rafael ni Miguel Ángel, pero desde el punto de vista de la grandiosidad, del reposo y de la claridad, tal vez no le supere Nacimiento alguno italiano. No recuerdo obra que encarne mejor estos principios, tan capitales, del estilo quinientista. El precipitado correr y el agolparse de ángeles y pastores para adorar al recién nacido, que tan bien interpretara Van der Goes en el siglo anterior, y en la misma Valencia el Maestro de los Perea, haciéndoles acudir con perros y corderos, se resuelve en Yáñez en la calma más absoluta. Los dos pastores que vienen a contemplar al Salvador lo hacen pausadamente, con la compostura de un Doriforo, y el que, recostado en tierra, ve cómo aparece en el cielo el divino emisario, tiene algo de esa estatua de la Ariadna dormida, que siglo y medio después había de ser como el diapasón de la tranquilidad de la campiña romana en los paisajes de Poussin y Lorena. Ese mismo espíritu es el que anima a los más cercanos al Salvador.

Los tres personajes principales, la Virgen, San José y el pastor arrodillado, contribuyen poderosamente con sus actitudes a producir ese efecto de claridad que distingue a la composición. De riguroso perfil el primero y el último, San José, con la mano en el típico escorzo leonardesco, define el plano de la profundidad, que subraya también el cuerpo del asno. Las largas varas que empuñan verticales, sin apartarse un punto de la plomada, se dirían otros tantos índices de esa trama ideal que liga todos los elementos del conjunto.

El Abrazo en la Puerta Dorada es escena donde el reposo impera igualmente, y en que los protagonistas, lejos de abrazarse con esa efusión que en Juni, medio siglo después, tendrá algo de tempestad, se encuentran animados por el sosiego y tranquilidad típicos del artista. La gran importancia concedida a los pastores y en particular al "espinario" del primer término, no sé si con algún valor simbólico (fig. 24), es tal vez eco de esa nostalgia pastoril que veremos tan patente en la Visitación (fig. 25).

Es en ésta donde interpreta con mayor cariño el paisaje y nos deja percibir las cuerdas más líricas de su temperamento. Ese paisaje es llano como el de los Osonas, y termina al fondo con unas suaves montañas. Las arquitecturas que lo limitan a la derecha no son de grandiosos edi-



Figs. 24 y 25.—FERNANDO YÁÑEZ: ABRAZO ANTE LA PUERTA DORADA Y VISITA-
CIÓN (1507) (CATEDRAL DE VALENCIA).



Fig. 26.—FERNANDO YÁÑEZ: DETALLE DEL TRÁNSITO DE LA VIRGEN (1507) (CATEDRAL DE VALENCIA).



LLANOS LÁMINA I
FERNANDO YÁÑEZ: SAN JUAN BAUTISTA. (COLECCIÓN PRATS, BARCELONA.)

INSTITUTO AMAÏLLER
DE ARTE HISPÁNICO

ficios clásicos, son de casas altas, sencillas, de paramentos desconchados y partes ruinosas. La nota heroica desaparece. El grupo principal, desplazado hacia este mismo lado, está concebido, como lo hiciera Ghirlandajo en 1490, sin el dramatismo que adquirirá veinte años después en Alonso Berruguete, mientras tres mujeres de cierto aire giorgionesco —M. L. Caturla las compara con el cuadro del Piombo en San Juan Crisóstomo— lo contemplan desde el extremo opuesto. Queda así, en el centro del cuadro, un buen espacio libre de paisaje, que Yáñez ha elegido para poner en el primer plano de nuestra atención una figura secundaria en la historia, pero obsesionante al parecer en el estado espiritual del pintor. Es hermano del pastor que se saca la espina en el Abrazo de San Joaquín y Santa Ana. Me refiero a esta otra figura misteriosa de pastor sentado de perfil con las piernas extendidas en tierra y el brazo en la vara que mantiene en rigurosa verticalidad. Su actitud es tan poco natural como ajustada, en cambio, a ese deseo del pintor de subrayar líneas verticales y horizontales. Es algo así como la fórmula de su arte de componer. Es cierto que el pintor, como casi ningún renacentista español, no sabe sentir la poesía de una pradera tapizada de flores. Los versos de Garcilaso “preséntanos a colmo el prado flores” no se refieren a sus pinturas. Pero, ¡qué distante está todo este fondo suyo, tan lleno de ternura, de aquel rico arco pintado años antes por Ghirdanlajo en su Visitación del Louvre! En esta especie de giorgionismo vertido a lo divino de Yáñez, no puede por menos de percibirse el delicado perfume de la poesía pastoril.

En el Tránsito de la Virgen, gracias a las monumentales arquerías de su fondo, a la posición del lecho, a los cirios y a las actitudes de varios de sus personajes, la composición se encuentra tan trabada como en las mejores historias del retablo (fig. 26). La Virgen ha muerto en la gran sala de un hermoso palacio de ricos mármoles. Se encuentra en un alto lecho mortuario cubierto por lujosa tela de letreros moriscos, y el manto, al caer en amplios plegados, aumenta la suntuosidad de la capilla ardiente. Contra lo que sucede en las interpretaciones de Goes, Bermejo y, en cierto grado, en la de Mantegna, Yáñez ha procurado subrayar que el personaje principal de la escena es el cuerpo de María, a pesar del gran tamaño y número de los Apóstoles, y lo ha conseguido elevándolo, revistiendo con lujo el lecho mortuario en que descansa y situándolo en primer plano. En la figura de la Virgen, más que la rigidez de la muerte, que preocupara a Bermejo, vió Yáñez la tranquilidad y el reposo del bienaventurado. Lejos de expresarnos en él la sequedad de la muerte, procura ofrecernos el perfume de su belleza, de esa belleza y de ese olor de santidad de que nos hablan los cronistas de las órdenes al narrarnos la muerte beata de sus santos. Es un rostro joven como el de la Piedad de Miguel Ángel de 1499. Si Mantegna, en su maravilloso cuadrado del Prado, nos ofrece, con el más profundo sentido trágico, un oficio de difuntos, procurando concentrar nuestra atención en el seco rostro de María, y en suma, en un cadáver, Yáñez la imagina en un dulce sueño antes de ascender resplandeciente de gloria a los cielos. No en vano el paso de la Asunción aparece en el centro mismo del cuadro. Yáñez, al pintar el Tránsito de la Virgen, pensó en su ascensión; Mantegna, en su muerte.

La historia de la Purificación distínguese por la falta de sentido monumental. El escenario, más que arquitectura, es una decoración de relieves, sedas y alfombras. Los personajes parecen contagiados por esa misma carencia de monumentalidad. Sin la expresión de los de Filippino Lippi, tienen algo de su deseada falta de garbo. La figura del sacerdote cargado de años, que descende las gradas sin preocuparse por la postura de su actitud, trae a la memoria las pintadas por el maestro italiano en 1502 en Santa María Novella. La joven que acude con sus vestiduras infladas por el viento es igualmente de origen florentino.

En el Nacimiento de la Virgen el cambio de estilo es más patente. La composición general delata la huella profunda dejada en la memoria del artista por el Nacimiento de San Juan de Ghirlandajo, de Santa María Novella. La posición del lecho, la ventana que ilumina la sala por la izquierda, la puerta del extremo opuesto y las mujeres del primer plano tienen allí su modelo. Pero los personajes y sus actitudes, en nada se asemejan a los del pintor florentino. Llanos, al tener ante su vista en la famosa iglesia dominicana las figuras esbeltas, elegantes y derechas del Ghirlandajo y las desgarbadas y enfermizas de Filippino Lippi, en parte por incapacidad y en parte por similitud de sensibilidad, se inclina del lado de éste. Las mujeres del primer término parece que desean producir precisamente sensación de inestabilidad, y la misma figura de Santa Ana, en lugar de mostrarse erguida sobre el lecho, como la Santa Isabel y la Santa Ana de Ghirlandajo, dobla el cuerpo y recuesta la cabeza sobre el brazo (fig. 27). Su contraste con la monumentalidad de los Apóstoles que rodean el cuerpo de la Virgen de Yáñez es profundo.

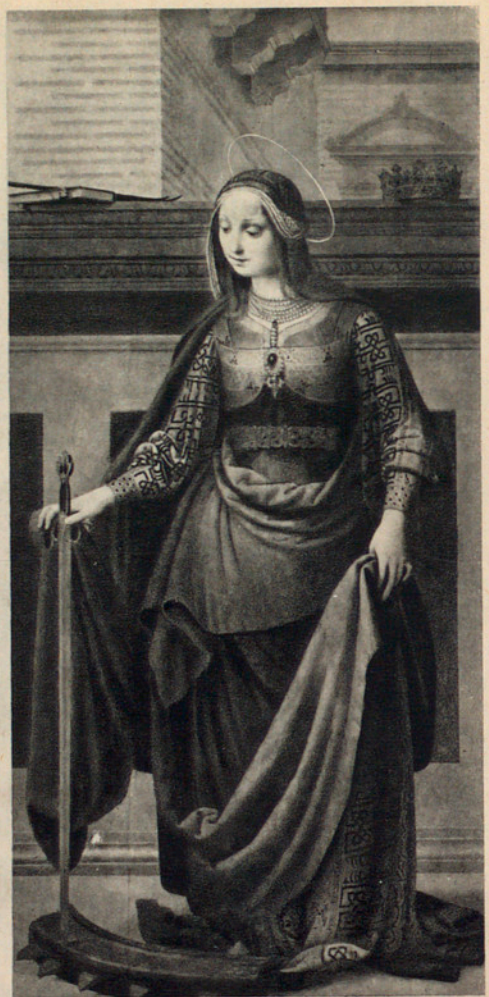
La Adoración de los Reyes es la historia donde Llanos sigue más fielmente los modelos leonardescos, cuya gran influencia es también muy sensible en el Descanso de Egipto (fig. 28).

Entre las restantes obras ejecutadas en Valencia merecen recordarse especialmente la Santa Catalina del Museo del Prado (fig. 30), que con razón celebró Tormo como la pintura de nuestro Renacimiento en que el sentimiento de la belleza triunfa de manera más plena; la Piedad de la Catedral —al parecer formó parte del retablo de San Cosme y San Damián—, de gran emoción dramática, gracias principalmente a la sabiduría de su composición, y enriquecida con gestos y actitudes florentinos a lo Castagno y Fra Angélico (fig. 31); la Santa Ana, la Virgen y el Niño, de San Nicolás, en cuya ordenación en un eje se advierte el eco de las preocupaciones que inspiraron a Leonardo, Fra Bartolomeo y el Perugino; y la Anunciación del Colegio del Patriarca, curiosa antítesis de la de Munich atribuida al autor de la Virgen del Caballero de Montesa, por su ordenación en plano, por el paralelismo de las líneas principales que presente el manierismo del Maestro de Sigena, y la sobriedad casi herreriana de su escenario (fig. 29). También son de excelente calidad la serie de tablitas de proporciones cuadradas del Museo de Valencia que debieron de formar parte del banco de un retablo, de la Aparición de Jesús a la Virgen, San Vicente Ferrer y un Santo Obispo, Santa Ana, la Virgen y San Bernardo, Ecce Homo, y la de la colección Montesinos de la Oración del huerto, el "Noli me tangere", el Bautista y San Sebastián, San Miguel y San Jerónimo. Obras importantes son también la Virgen con el Niño, de la colección H. Brauner; el Salvador con San Pedro y San Pablo, de la colección Cremer, de Dormund, y la Sagrada Familia (1523) de la colección Grether de Buenos Aires dada a conocer últimamente por Post. Fielmente inspirada en una composición de Leonardo es buena prueba de su admiración por el maestro florentino.

Fuera de Valencia, el núcleo más importante de pinturas de Yáñez está en la Catedral de Cuenca que tenía contratadas en 1531. Pertenece, pues, a época muy posterior, y en ellas no consta la intervención de Llanos. El estilo del retablo mayor de Valencia ha sufrido en Cuenca notable transformación. En general, delata clara influencia de las actitudes y del arte de componer de Rafael. En la Adoración de los Reyes encontramos a Yáñez ante el mismo tema en que en Valencia se siguiera fielmente el modelo de Leonardo. Pero él procura borrar en la composición general toda huella vinciana. Su novedad respecto a todo lo español anterior es también notable. Yáñez coloca a Baltasar en primer término, de pie, haciendo alarde de su mole, con el brazo en la cadera y con su rica vestidura de letreros moriscos, y desde él la masa de la composición desciende con violencia hasta terminar en la figura arrodillada de Melchor, evocando, no obs-



Figs. 27 y 28.—FERNANDO LLANOS: NACIMIENTO DE LA VIRGEN Y DESCANSO EN LA HUIDA A EGIPTO (1507) (CATEDRAL DE VALENCIA).



Figs. 29 y 30.—FERNANDO YÁÑEZ: ANUNCIACIÓN (COLEGIO DEL PATRIARCA, VALENCIA); SANTA CATALINA (MUSEO DEL PRADO).



Fig. 31.—PIEDAD (CATEDRAL DE VALENCIA).

INSTITUTO AMATLER
DE ARTE HISPANICO

tante su tono reposado la manera de componer el Correggio por esos años. El parentesco con el grupo central de la Piedad, ya comentada, es evidente. Palomino, tal vez algo inconscientemente, hizo de Yáñez un discípulo de Rafael, y en efecto, la Virgen con el Niño, de Cuenca, es rafaelesca. Recientemente se apuntó su semejanza con el dibujo de la Albertina para la Madona de la Pradera de Viena (fig. 32).

La Piedad nos presenta de nuevo a Yáñez ante un tema ya interpretado por él anteriormente. La diferencia fundamental, que se advierte desde el primer momento, descontadas las impuestas por las distintas proporciones, es el mayor movimiento de las figuras, su dramatismo más locuaz. El Cristo está tendido en tierra, como lo representara Sebastián del Piombo en Viterbo. Pero es curioso ver cómo a la verticalidad de los Santos Varones de su Piedad de Valencia —recuérdese la Dolorosa de pie miguelangelesca grabada por Marcantonio— reemplaza aquí un movido grupo de actitudes (fig. 33), alguna tan claramente rafaelesca como la de la Magdalena, vivo reflejo del joven del tapiz de Ananías (1515).

Pero aparte de estas novedades en la composición y en las actitudes, se advierten una sequedad y una monotonía en la manera de plegar y una insistencia en los tipos de la Pentecostés de Valencia, que se intensifica aún más en el retablo de la Crucifixión. La serie conquense de Yáñez se completa con el retablo del Nacimiento.

Este estilo tardío y cansado de la Crucifixión de Cuenca, creo que es también el de los Juicios finales de Játiva y Mallorca, el Salvador con los patriarcas y la Virgen, de la colección Adanero, de Madrid, y alguna otra obra. La influencia peruginesca, tan sensible en la manera de plegar de los dos Juicios, es además manifiesta en el de Mallorca en la actitud de San Miguel y en la orla de querubes que rodea al Salvador (fig. 34). Nótese, que probablemente el pintor se hace cargo de novedades posteriores, como, tal vez, lo indica la actitud del varón desnudo inmediato a San Miguel, reflejo, al parecer, del Adán expulsado del Paraíso, de Miguel Ángel, de la Sixtina. Adviértase además cómo uno de los niños que aparecen en el Limbo coincide exactamente con el San Juanito de la Santa Ana del Prado, obra que también supongo tardía, y torpe reflejo de las preocupaciones de composición leonardescas. El abrazo de San Joaquín, del fondo, está inspirado en la estampa de Durero.

Aunque en forma no del todo segura parece poder asegurarse que Llanos desde hacia 1516 trabajó principalmente en Murcia y su comarca. Las obras más finas de esta época son los Desposorios (1516) y el Nacimiento de la Catedral de Murcia (fig. 35); de calidad inferior, y probablemente con mucha participación de taller es la serie de la Cruz, venerada en el templo de Santa Cruz de Caravaca. A esta misma época debe de pertenecer el San Juan Bautista de la colección Prats, de Barcelona.

La influencia de Yáñez y Llanos en la escuela valenciana fué, naturalmente, profunda. Se extiende al reino de Murcia y como hemos visto y veremos a Cuenca. Las obras conservadas muestran claramente la existencia de varios discípulos de cierta personalidad, aunque muy dentro siempre de las normas generales de su estilo. Entre ellos, tiene características bastante definidas el autor del retablo de Santa Catalina de Orihuela, a quien creo deben atribuirse el de la iglesia de San Juan de Albacete, un Nacimiento de Chinchilla y los restos de otro en el Museo de Murcia. En esta región murciana es preciso recordar también el retablo de San Juan Evangelista (1545) de la Catedral, obra documentada de un Llanos, según unos Hernando y según otros Andrés. Lo avanzado de su estilo y de su fecha no aconsejan pensar, sin embargo, en el autor del retablo de la Catedral de Valencia y, en cambio, aconseja compararlo con el maestro anterior.

Aunque con estilo propio, se encuentra muy influido por Yáñez, Martín Gómez, que, como más adelante indicaremos, trabaja en Cuenca a mediados de siglo.

En otros maestros, como el llamado Del Grifo, esa influencia se reduce principalmente a la manera de plegar las telas y a poco más de algún gesto. Obras de éste son el retablo de San Vicente Ferrer del Museo de Valencia (fig. 36), tal vez la Pentecostés de la colección Lacuadra, la Adoración de Santo Tomás, de Valencia, y otras muy semejantes de propiedad particular valenciana y madrileña.

Más atractiva es la personalidad del denominado por don Elías Tormo, el Maestro del Caballero de Colonia, por la tabla de ese milagro de la Virgen del Colegio del Patriarca de Valencia (fig. 37), y que ahora Post identifica con Miguel Esteve, autor, en colaboración con Miguel del Prado, de los Apóstoles (1517) del Ayuntamiento (fig. 38). A él se debe, entre otras obras la Sagrada Familia con Santa Isabel y San Juanito, del Museo Provincial, con fondo de bella perspectiva.

Pintor importante es el Maestro de Alcira (fig. 39), al que, al corregir pruebas, tengo la satisfacción de ver reconocido independientemente de mí por Post, que le da incluso el mismo nombre. Su obra básica es el retablo de Alcira (1527), debiendo atribuírsele el tríptico de la Magdalena, del Museo Diocesano de Valencia, la interesante pintura alegórica, del Museo de Budapest, y la Sagrada Familia, de la Marquesa de Heredia, de Madrid. Como veremos, al tratar de la escuela aragonesa, su parentesco con el Maestro de Sigena es tan estrecha que obliga a considerar valenciana la formación de éste. La relación que entre uno y otro pueda existir es probablemente prematuro el precisarla, dado que la primera fecha del de Alcira es la de 1527, e ignoramos a que parte de su carrera corresponde.

Dentro del gran número de obras anónimas de este período, se ha intentado delimitar la obra de Felipe Pablo de San Leocadio († 1547), seguramente pariente inmediato de Pablo de San Leocadio a quien se han atribuído las historias de Santo Domingo (1525), del Museo de Valencia, que si aun guardan lejanos ecos del estilo del padre, son más avanzadas, incorrectas y de escasa valía. De la misma mano se conservan en ese Museo un San Roque, un San Sebastián y un Calvario. De Felipe de San Leocadio ha considerado también Tormo los Misterios del Rosario del Palacio de Gandía. En prensa estas líneas, le asigna Post varias obras, entre las que sobresale el Nacimiento, de la colección Geri, de Florencia.

Como era de esperar, el Renacimiento de tono cuatrocentista no tardó en dejar sentir su influencia en algunos pintores formados en el estilo valenciano tradicional. A veces sólo se manifiesta en los fondos de arquitectura, dejando intactos los personajes mismos. Tal es el caso de algunas obras de la escuela del Maestro de los Pereas, tan activo a principios de siglo. Pero donde gana más terreno es en el círculo del Maestro de Martínez Vallejo. Nicolás Falcó, autor de la Virgen de la Sapiencia (1516), de la Capilla de la Universidad, es un buen ejemplo de ello; pues no obstante la fidelidad de los modelos a las obras más representativas del grupo, fidelidad que ha hecho pensar que pueda ser una obra tardía del maestro mismo, su concepción es fundamentalmente renacentista. Aún más entregado a este estilo se encuentra el Maestro de San Lázaro, así llamado por la tabla de este tema, fechada en 1520, del Museo Diocesano, que continúa empleando los modelos de la escuela (fig. 41). Pero el pintor formado en este taller, más decididamente incorporado al Renacimiento, y de mayor personalidad, es el autor del retablo de San Dionisio y Santa Margarita, que el Barón de San Petrillo ha propuesto identificar, probablemente con razón, con Antonio Cabanyes. Su obra más representativa como pintor



Figs. 32, 33 y 34.—FERNANDO YÁÑEZ: EPIFANÍA Y PIEDAD (1531) (CATEDRAL DE CUENCA); DETALLE DEL JUICIO FINAL (COLECCIÓN MARCH, PALMA DE MALLORCA).



Figs. 35, 36, 37 y 38.—FERNANDO LLANOS: DESPOSORIOS (1516) (CATEDRAL DE MURCIA). MAESTRO DEL GRIFO: ESCENA DE LA VIDA DE SAN VICENTE FERRER (MUSEO DE VALENCIA). MAESTRO DEL CABALLERO DE COLO-
NIA: VIRGEN (COLEGIO DEL PATRIARCA, VALENCIA). M. ESTEVE Y M. DEL PRADO: SAN PEDRO (1517)
(AYUNTAMIENTO DE VALENCIA).



Figs. 39, 40 y 41.—MAESTRO DE ALCIRA: JESÚS Y LA MAGDALENA (MUSEO DIOCESANO, VALENCIA). ANTONIO CABANYES (?): SAN PEDRO (1523) (SAN ESTEBAN, VALENCIA). MAESTRO DE SAN LÁZARO (1520) (MUSEO DIOCESANO, VALENCIA).



Fig. 42.—ANYE BRU: MARTIRIO DE SAN CUGAT (MUSEO DE BARCELONA).

INSTITUTO AMATLLER
DE ARTE HISPANICO



LÁMINA II

AYNA BRU: DETALLE DEL MARTIRIO DE SAN CUGAT. (MUSEO DE BARCELONA.)

renacentista es quizá su San Pedro (fig. 40), de San Esteban de Valencia (1523), perdido en 1936. Entre sus imitadores, Post ha delimitado la labor del que ha llamado Maestro de Gabarda, por el retablo de San Miguel, del Museo Diocesano, pintado para un miembro de aquella familia. Es artista de modestas facultades. Formado en el círculo del Maestro de los Pereas, también aparece ya conquistado por las formas renacentistas el Maestro de Borbotó.

Pintor que, a juzgar por la firma de su única obra conocida, es de origen español y que corresponde a este momento es el Johannes Hispanus, autor del Santo Entierro que, procedente de un convento de Milán, pertenece al Marqués de Adda en aquella ciudad. Sobre su posible identificación se han emitido las más diversas opiniones, pero lo que parece seguro es su formación en el Norte de Italia. El artista español que representa un estilo, en cierto grado más análogo, es probablemente Yáñez, y por ese motivo se le cita en este lugar.

CATALUÑA

El centro de gravedad de la pintura levantina había pasado antes de terminar el siglo a Valencia, y en ella había de permanecer durante bastante tiempo. Pero ello no obstante, la pintura catalana, que, como la de buena parte de España, habrá de decaer considerablemente en la segunda mitad del siglo, produce todavía durante la primera etapa renacentista varios pintores cuya vigorosa personalidad les permite mantener el prestigio de la vieja escuela. Ignorados hasta fecha muy reciente, cabe esperar todavía que surjan en plazo no lejano otros maestros catalanes de este período, no menos valiosos. Al contrario de lo que sucede en Toledo y Sevilla, durante el primer tercio del siglo, y había sucedido también en Cataluña en épocas anteriores, no existe un pintor que, en mayor o menor grado, imponga su estilo a sus contemporáneos. El caso de los Serras, de Huguet, o de Martorell, no se repite ahora. La pintura de este período es mucho menos uniforme, y en el panorama renacentista catalán pueden advertirse hoy tres centros artísticos principales, que radican en Gerona, Tarragona y Barcelona, de los cuales el más importante, por el número y la calidad de sus pintores es el de Gerona.

Aunque no pueda considerarse como exclusivo de Cataluña, merece también recordarse la gran parte que en el florecimiento pictórico de este período tuvieron los pintores forasteros: el creador del grupo de Vich es un navarro; la personalidad más importante del segundo cuarto del siglo, Pedro Nuñez, es un portugués, y el que hoy se presenta como el primer renacentista de la escuela de Gerona parece ser de origen valenciano. Sin embargo, preciso es reconocer que todos ellos son artistas peninsulares, y algunos de filiación artística tan próxima como el últimamente citado. El fenómeno de la influencia forastera se presenta, pues, con caracteres menos agudos que en Sevilla y en Toledo. Tanto en una como en otra son extranjeros, gentes del Norte, los que se encuentran a la cabeza de la escuela durante la primera mitad del siglo, y los que le imponen su personalidad.

Tal vez por el vivo contacto comercial de la región con el extranjero, la influencia alemana en el arte de componer de los renacentistas catalanes es bastante intensa. Esa influencia se debe a los grabados de Durero, que circularon mucho, y desde fecha muy temprana. Algún pintor le copia de manera servil, casi literalmente, y no tiene inconveniente en repetir en un mismo retablo varias de sus estampas, pero otros, sólo toman de ellas motivos sueltos, o con fino sentido artístico, transforman en tal grado el modelo, que es muy difícil, al pronto, advertir su relación

con él. En este último caso el pintor asimila el arte de componer del grabador alemán, convirtiéndose en realidad, en este aspecto, en un verdadero discípulo. Es, como veremos, el caso de Matas. Y es curioso advertir también cómo la sensibilidad meridional, en su amor a la claridad, tiende a simplificar esas composiciones, y cómo, incluso tratándose de pintores de modestas dotes artísticas, no acepta lo grotesco, que el sentido alemán de lo trágico no duda en utilizar para hacer más intenso el efecto dramático. Claro está que estos procesos de simplificación y de depuración no son exclusivos de la escuela catalana, y los encontraremos de nuevo en otras regiones de la Península.

*Pare Freixas ha encontrado un contrato de Anye Bru
fechado en 1500, en Gerona*

ANYE BRU.—A la cabeza de la pintura renacentista en Cataluña es preciso citar un nombre extranjero, el de Anye Bru, o Luricus —¿Enricus?— de Brun, como se le llama en alguna ocasión. Menciónasele como pintor alemán, y en ese origen hace pensar su apellido, bien se refiera a la población alemana de Brun, o a la checa Brno, en alemán Brun. Recuérdese en la generación siguiente al holandés Barthel Bruyn, de la escuela de Colonia, a quien se llama a veces en Alemania Brun. El nombre de Anye pudiera ser la catalanización de Hans. Su obra es el Martirio de San Cucufate, del Museo de Barcelona, que procede del retablo mayor del monasterio de aquel nombre. Considerado hasta fecha reciente, de 1473 y del pintor cordobés Maestro Alfonso, documentos dados a conocer por Ainaud y Verrié aconsejan atribuirlo al pintor citado y fecharlo entre 1502 y 1506. Hombre del Norte, como su contemporáneo Zitow, y probablemente como él, amigo de viajar, su estilo delata enseñanzas muy varias plenamente asimiladas. Mientras aquel pintor de los Reyes Católicos se mantiene estilísticamente dentro del área flamenca, Anye Bru, debe esencialmente su formación al arte italiano septentrional, probablemente veneciano, habiendo debido de pasar también algún tiempo en Francia. Pero artista de poderosa personalidad, a ella se debe el sereno realismo de los que contemplan el martirio, la intensidad dramática de la degollación y la naturalidad del perro durmiendo del primer plano (fig. 42). Dudo mucho que pueda ser también de Anye Bru el santo con armadura de la colección Muntadas, de Barcelona.

(1)
EL MAESTRO DE SAN FÉLIX. — Como queda dicho, el centro pictórico más vigoroso de este período en Cataluña parece haber radicado en Gerona. En ella hay que situar, al menos por ahora, al Maestro de San Félix, probablemente de origen valenciano. Él es el autor del retablo de ese Santo, de la iglesia del mismo nombre, de Gerona, y probablemente de diversas obras en Valencia y en Tarragona. No llego a convencerme de que todas las obras citadas a continuación sean de su propia mano, pero lo que no parece dudable es que incluso las más distantes del retablo de San Félix, como son las tablas del Museo de Tarragona, reflejan su estilo con una fidelidad sólo explicable en un discípulo sin personalidad propia.

Rasgo de primer orden en este pintor es su repugnancia por la belleza. Aquella calle de la Mar, de Valencia, que con nostalgia recordaba por esos mismos años su paisano Juan Luis Vives desde la lejana Brujas —“donde de fijo verán rostros hermosos”—, hizo poca mella en la sensibilidad del pintor. Él, por el contrario, procura evitar la corrección de los rasgos fisonómicos de sus personajes. En realidad, lo que le interesaba en el rostro humano era la expresión, el carácter. Pero puesto en el plano inclinado de lo característico, se sintió con frecuencia impulsado hacia lo feo, hasta encontrar cierta complacencia patológica no solamente en lo incorrecto, sino, a veces, hasta en lo monstruoso. En algún momento parece anidar en los entresijos

de su fantasía esa afición que había de florecer un siglo después en Ribera. Su interés y la pujanza de sus facultades aumentan cuando se enfrenta con el coro de los «malos», que, para realzar la bondad del héroe, existe en toda historia de martirio.

Los fondos de arquitectura no le sirven para crear escenarios en cuyas dilatadas perspectivas pueda recrearse nuestra vista; le importan, sobre todo, por la masa de los ricos materiales en que están construídas. Lo mismo que la tersa superficie del mármol y el menudo claroscuro de sus molduras y temas decorativos, encanta al pintor la rica decoración de una tela. Son, los del primer cuarto del siglo, años en que el lujo y el cromatismo de la indumentaria se exaltan sobremanera, la época en que las gigantescas plumas de los lansquenets alemanes se mecen a la altura de las puntas de sus lanzas y en que Rafael inventa el uniforme de la Guardia Pontificia. Nuestro pintor se detiene gustoso en describirnos con toda suerte de pormenores los vistosos tocados que ostentan a veces sus personajes; pero lo que especialmente le atraen son esas mismas telas moriscas a que Yáñez había concedido ya en Valencia el máximo interés.

Este pintor a quien importan los monumentos por su masa y no por sus perspectivas, y que no tiene inconveniente, para subrayar aquel efecto, en agobiar el escenario, cuando contempla el mar, el corazón se le ensancha, y su mirada pide holgura y grandes perspectivas. Hijo, probablemente, de la costa, y establecido durante buena parte de su vida junto a una de las más bellas del Mediterráneo, es el gran cantor del mar que tiene nuestra pintura del siglo XVI. La Costa Brava, con sus menudas playas y sus ingentes peñascos, se dibuja en el recuerdo de quien contempla sus paisajes.

La pregunta que naturalmente surge ante una personalidad artística de este rango es la de su formación. Es muy posible que tuviera lugar en Valencia y ya don Elías Tormo, al referirse a la serie de la capilla del Milagro, de aquella ciudad, pensó en un discípulo de los autores del retablo mayor de la Catedral. En lo que hay de decadente y de amor por lo expresivo en Llanos, puede encontrarse, en efecto, el precedente de una de sus principales preocupaciones estéticas. Pero a la formación de su estilo han debido de contribuir influencias septentrionales como la de los manieristas de Amberes, con su afán de movimiento, y quizá también la de los holandeses, con su interés por lo expresivo y lo grotesco, aunque en este aspecto, y transmitido probablemente por conducto flamenco, no puede olvidarse el nombre de Leonardo.

Todo ello parece indicar, que si no se formó en la escuela valenciana, estuvo en estrecho contacto con ella. Adviértase además, la semejanza de algunos de sus paisajes con el de San Juan y San Sebastián de Yáñez, de la colección Montesinos.

Si, como parece casi seguro, es obra suya, el testimonio más importante de la presencia del pintor en Valencia es la serie de tablas de la vida de San Andrés de la capilla del Milagro. Una de las más interesantes es la del Santo, el Obispo y la diablesa, en que ha expresado el revuelo producido al descubrirse ante la presencia de San Andrés la verdadera naturaleza infernal de aquélla. El escenario arquitectónico lo vemos ya en violenta perspectiva, tomada desde un punto de vista muy oblicuo, y en él nos crea un primer término intensamente iluminado para el comienzo del último acto de la historia, y otro más al fondo, una especie de alcoba con arcos al jardín, que sirve de comedor, en el que tiene lugar el desenlace, el momento culminante del portentoso milagro (fig. 43).

El Santo, con el sombrero sobre la espalda, llega presuroso para evitar la perdición del prelado. Su manto, impulsado por el rápido andar, flota todavía en el aire, y su cuerpo avanza hacia el joven que le abre la puerta. El diálogo entre ambos personajes es vivo, y al avance del

cuerpo del Santo opone el pintor el acudir del joven luciendo sus ricas vestiduras. En su traje se dibujan ampulosas alcachofas y nerviosos cardos góticos; rica redecilla de oro recoge su cabello; la gorra, al cubrir su frente, le obliga a elevar el rostro y extender el cuello. El pintor ha percibido esta actitud violenta de la moda, y al situar el personaje en el primer plano del escenario, recreándose en su figura, nos ofrece en su busto la quintaesencia de la elegancia masculina de esos días.

La diferencia de iluminación entre este primer término y el comedor del fondo no es grande; pero la tela que tapiza la pared y el techo son más oscuros, y por ello el contraste con el muro que recorre oblicuamente el escenario, bastante sensible. La diablesa que tratara con su belleza de seducir al obispo, ha saltado inesperadamente, ante la estupefacción de éste y de sus servidores, sobre los blancos manteles de la mesa; sus vestiduras se dibujan sobre el fondo de la pared, pero, sobre todo, el blanco de la camisa, que rebosa por sus mangas partidas, es luz que llama nuestra mirada sobre su descompuesta actitud; sus alas, oscuras como negros relámpagos, refuerzan el contraste y sirven de marco a la diabólica desesperación del rostro. Dos agudos cuernos negros coronan su cabellera, y sus blancos brazos terminan en tiznadas garras de ave de presa. La figura de la diablesa se impone, sobre todo, por su actitud, por el desenfado con que el pintor le ha hecho brincar sobre la mesa, y estallar en infernal desesperación. Con gran acierto, ha elegido un punto de vista bastante bajo, y en el deseo de coadyuvar en ese efecto, ha ido elevando el escenario desde la escalinata que corta el borde mismo del cuadro. Sin duda, es una de las interpretaciones del espíritu satánico más intensamente sentida de nuestro arte.

El pintor de milagros nos deja otra prueba de su talento en la Resurrección de los cuarenta náufragos (fig. 44).

Casi seguramente de la misma mano y, desde luego, en la más íntima relación estilística con la serie anterior, se encuentran otras dos historias de un Santo, de propiedad particular barcelonesa, en las que el estilo del pintor se hace más nervioso y enérgico. Los personajes son más altos y huesudos y su expresión parece descubrir un temperamento algo diferente, que emplease, sin embargo, análogos convencionalismos. Al contraponer la seriedad y la expresión bondadosa del Santo con la violencia de los movimientos y la acritud de los rostros de sus acompañantes, escala, en éstos, extremos sorprendentes. Las tres cabezas del último término se imponen por su intensidad expresiva: la mirada de odio saturada de miedo, que el de la izquierda dirige a la altura; la boca rasgada de largos labios sensuales, de hombre gastado, de la figura del centro, y el perfil penetrante, de nariz aguileña y barba negra puntiaguda, del de la derecha, son valores que quedan hondamente grabados en quien contempla la tabla. La obsesión de lo característico delata en algunas partes un rebuscamiento e intensidad que se dirían germánicos.

El temperamento profundamente dramático del artista se manifiesta aún más en la pintura compañera dedicada a la Flagelación (fig. 45). La escena es en sí de la máxima violencia, pero el pintor ha procurado, y sin duda ha conseguido, que esa violencia trágica sea el verdadero tema del cuadro. ¡Qué diferencia con la Flagelación del Salvador, de espíritu peruginesco, pintado, tal vez, muy pocos años antes, por el anónimo maestro del Museo de Córdoba! También algunos antes había interpretado el tema Berruguete, en el retablo de la Catedral de Ávila, como una escena pletórica de movimiento y de color. Pero la tragedia se limitaba al rostro de Jesús. Los verdugos eran unos jóvenes apuestos en los que principalmente importaba al artista subrayar la elegancia y la agilidad de sus cuerpos. En la tabla barcelonesa el sentido trágico invade a todos los actores del primer término. Caído el Santo con las rodillas en tierra y con las piernas



Fig. 43.—MAESTRO DE SAN FÉLIX: ESCENA DE LA VIDA DE SAN ANDRÉS (EL MILAGRO, VALENCIA).



Figs. 44, 45 y 46.—MAESTRO DE SAN FÉLIX: ESCENA DE LA VIDA DE SAN ANDRÉS (EL MILAGRO, VALENCIA); FLAGELACIÓN DE UN SANTO (COLECCIÓN PARTICULAR, BARCELONA); SAN FÉLIX EN LA CRUZ (SAN FÉLIX, GERONA).

entreabiertas, como intentando en vano guardar el equilibrio, nos muestra su cuerpo pendiente de las ligaduras que estrangulan las muñecas, atadas no a una elegante columna renacentista hermana de la del pórtico del fondo, sino a un grueso tronco que se retuerce mostrándonos los muñones de sus ramas cortadas. En los verdugos es la saña con que realizan su cometido lo que principalmente ha deseado expresar el pintor. Uno de ellos, en particular, parece encarnar el espíritu de la saña. Es un viejo escuálido, con caracteres de espectro. De blancos cabellos desordenados y ojos cargados de ira, sus brazos, de puro músculo reseco por los años, empuñan con fuerza el látigo para descargar el golpe. Nuestra pintura del siglo XVI creó pocos personajes tan hondamente dramáticos como éste. A su lado los esbirros de Pablo de San Leocadio o del Maestro de San Narciso son muñecos sin vida. A pesar de la profunda diferencia de tono en la interpretación del martirio, la actitud del Santo coincide con la del San Cucufate de Anye Bru, y varios de los personajes están inspirados en la estampa de San Juan en la tina, de Durero.

El núcleo de pinturas de Gerona es de tal uniformidad de estilo, que no cabe pensar sino en un solo artista. Está constituido por dos importantes retablos; el de San Félix, de su iglesia de Gerona, y el de Santa Úrsula, en el vecino pueblo de Les Olives. El primero ha sido desmontado, y del segundo, quemado en 1936, únicamente se conserva una tabla.

En el retablo de San Félix, tres de sus historias merecen particular interés. La escena del Santo ante el magistrado está concebida con riqueza deslumbradora. La distribución de los personajes principales está inspirada en la estampa de Jesús ante Caifás (1512), de Durero, siendo buen testimonio de la sensibilidad del pintor la metamorfosis que hace sufrir a los modelos del grabador alemán. El contraste entre la inocencia del rostro del Santo y el tipo nervioso de perfil penetrante del magistrado es uno de los grandes aciertos del pintor (fig. 47).

En el pasaje del Santo en prisión continúa siendo un contraste violento el tema fundamental en la composición: en este caso, el juez flaco y nervioso, y el verdugo sepultado en carnes. La persona del verdugo, con sus monstruosas deformidades para hacerle más odioso, es el verdadero héroe de la historia, al que el juez sólo sirve de comentario o, mejor, de botador para exaltar su exuberante animalidad. Es una enorme mole de carne, un hombre corpulento, con morrillo de toro, vientre caído y rostro deformado por la gordura. Su frente, patológicamente abultada, es casi de hidrocefalo, y sus ojos naufragan en un mar de adiposidades. Es un digno hermano de la Mujer de la colección Blaker, de Quintín Massys y de los dibujos de Leonardo de Venecia y París. Es curioso ver cómo el pintor subraya la nota del lujo de este dechado de monstruosidad cubriendo su cabeza por rica redecilla dorada, que no en vano la sed de sangre y el afán de lujo se presentan con frecuencia en trágica unión.

En cuanto a las restantes obras del maestro, mientras el Calvario del Museo de Gerona es del mismo estilo que los dos retablos anteriores, la serie de la Magdalena y el Calvario del Museo de Tarragona parecen descubrir una intensa participación del taller o la presencia de algún discípulo.

Para identificar el nombre de este pintor, sólo disponemos del monograma que aparece en una de las esculturas del retablo de San Félix, juntamente con la fecha 1518. La interpretación más razonable de ese monograma parece ser la de Porta, apellido de pintores valencianos de mediados del siglo XV y de la segunda mitad del siglo XVI; pero, aparte de lo no indiscutible de la interpretación, queda la duda de si esa firma se refiere a las pinturas de la vida de Jesús del cuerpo inferior del retablo, o a las historias de San Félix aquí comentadas.

En cierta relación con el Maestro de San Félix se encuentran, sobre todo en cuanto respecta

al paisaje, una Virgen con el Niño, del Museo de Barcelona, bajo dosel flotante en el aire, sostenido por ángeles. No sé si podrá ser obra de artista extranjero que trabajase en Cataluña. Aunque tampoco me atrevo a negar que pueda ser obra de artista del país, también corresponde a este momento la Virgen del Caballero de Colonia, de propiedad particular mallorquina y, según se asegura, procedente de la misma isla. En ella se mezclan rasgos de arte septentrional con vagos ecos signorellianos, que lo mismo pueden darse en el norte de Italia o en el sur de Francia, que en nuestro Levante.

MATAS. OTROS MAESTROS. — En buena parte coetáneo del Maestro de San Félix, trabaja también en la comarca gerundense otro importante pintor (1526-1536), en cuyo anagrama tanto puede leerse el nombre de Matas como el de Tomás. Evidentemente relacionado con él, su temperamento es, sin embargo, muy distinto. Es quizá el último gran maestro que bajo las formas nuevas sigue la tradición. Su historia de Lázaro (fig. 49), es de pura estirpe catalana, y los tipos de los personajes son hijos de los que tan bien supieron interpretar los grandes pintores de la segunda mitad del siglo XV. La sombra de Huguet, grave, reposada y distinguida, se percibe aún próxima. Sin acudir a expresiones exageradas, actitudes amaneradas ni a tipos deformados, consigue crear un estilo propio, que no es italiano ni flamenco. Aunque en su arte de componer influye poderosamente Durero, imitando en ocasiones una figura o aprovechando alguna cabeza, e incluso, como en la Resurrección (fig. 51), copiando de cerca el modelo, no puede confundírsele en este aspecto, por ejemplo, con el autor del retablo de Argenton o de Balaguer. En realidad, debe considerársele, en cuanto a la composición, como un discípulo del maestro alemán. La manera como transforma el grabado del Martirio de San Juan Evangelista hasta convertirlo en la Magdalena escuchando la predicación de Jesús (fig. 48) nos dice lo que para él significaban las composiciones de Durero. Su posición ante las estampas de éste es como la de Rubens ante Tiziano o Rafael. Con sensibilidad meridional asimila el arte del maestro de Nuremberg, e incluso cuando no lo copia se percibe en sus agrupaciones el ritmo de aquél. Su afición a las lujosas vestiduras contemporáneas, a las escenas de numerosos personajes en que aquéllas puedan lucir, y el verbo narrativo que manifiesta en algunas historias, lo convierten en una especie de Carpaccio español, en que a las ricas galas femeninas y a los aparatosos tocados de los caballeros se agregan los rostros graves y alargados, aprendidos en Huguet (fig. 50).

Su obra, incluyendo la de su taller, es numerosa. El catálogo formado por Sutrà comprende varios retablos importantes: el del Santuario de Santa María del Mont, el de Santa María de Sagaró, el de San Pedro de Montagut, los tres firmados; el de la Magdalena de la Catedral de Gerona (1526), el del Bautista de la Colección Bover, de Barcelona (1536); el de San Bartolomé de San Andrés de Llorona, firmado; el de Santa Cecilia de Molló, el de San Sebastián y Santa Catalina, una Santa religiosa, el Camino del Calvario, un Santo, y el Varón de Dolores, todo ello en el Museo Diocesano de Gerona, y el San Miguel, de Lligordá.

Como ninguna de estas obras está documentada, y el autor las ha firmado sólo con anagrama, la identificación de su nombre no es segura. Integrado por las letras TMAS, es probable que deba leerse Matas, a favor de cuya interpretación está la existencia del pintor Pedro Matas, que en 1532 ejecutaba el retablo mayor de San Pedro de Roda. No es sin embargo, imposible que sea el monograma de T. Mas, nombre también conocido entre los pintores gerundenses de la primera mitad del siglo XVI. Sutrà piensa además que pueda ser, simplemente, el anagra-



Fig. 47.—MAESTRO DE SAN FÉLIX: SAN FÉLIX EN PRISIÓN (SAN FÉLIX, GERONA).

INSTITUTO AMATLLER
DE ARTE HISPÁNICO



Figs. 48, 49 y 50.—MATAS: JESÚS Y LA MAGDALENA, ESCENA DE LA VIDA DE LA MAGDALENA Y RESURRECCIÓN DE LÁZARO (1526) (CATEDRAL DE GERONA).



Figs. 51, 52 y 53.—ESCENAS DE LA HISTORIA DE SANTA ELENA (1521) (CATEDRAL DE GERONA). MATAS: RESURRECCIÓN (MUSEO DIOCESANO, GERONA).

*Pedro Fernan Joz
(Documento encontrado)
por Pere Freixas*



Figs. 54, 55, 56 y 57.—GASCÓ: SAN JULIÁN (1508) (COLECCIÓN ABADAL); SAN BARTOLOMÉ ANTE EL JUEZ (1525) (COLECCIÓN TORELLÓ). J. FORNER: SANTA INÉS (1535) (MUSEO DIOCESANO, BARCELONA). ESCENA DE LA VIDA DE LA MAGDALENA (CATEDRAL DE TARRAGONA).

ma de Tumas o Tomás, apoyándose en la circunstancia de que en el retablo de Sagaró aparece en la alabarda de ese santo. Consta la existencia en Barcelona, en 1517, de un pintor llamado Joan Tomás.

Influído por él, pero de calidad muy inferior, es el autor del San Pablo, la Santa Mártir, el Salvador y el San Esteban, del Museo Diocesano de Gerona.

La gran tríada de los renacentistas gerundenses se completa con el autor ^① del retablo de Santa Elena de la catedral de Gerona, fechado en 1521. Algún modelo por él empleado delata su contacto con el supuesto Matas, pero, en realidad, su estilo difiere mucho de aquél. Distínguese, sobre todo, por la grandiosidad con que imagina las historias. Vistos los personajes desde muy bajo, crecen y se alargan extraordinariamente y ganan desacostumbrada monumentalidad. *Mutatis mutandis*, tienen algo de esa monumentalidad que distingue a los florentinos de la primera generación del cuatrocientos y la manera de distribuir los personajes evoca también, en ese aspecto, el recuerdo del arte grandioso de Mantegna, si bien es muy probable que no sea ajeno a su estilo el manierismo florentino de estos años (figs. 52 y 53).

Semejante a su estilo es el de la Virgen del Rosario del Museo de Lérida. A considerable distancia del autor del retablo de Santa Elena, y en nivel artístico muy inferior, aunque algo influído por él, se nos presenta el del retablo de Castellón de Ampurias. Sin el sentido de la monumentalidad y el arte de plantar las figuras de aquél, se limita a veces a copiar estampas de Durero, como en la Purificación. Con él convendría comparar la Adoración de los Reyes de un arcón del Museo de Barcelona. En el retablo del Santuario dels Arcs, en Santa Pau (Olot), que sólo conozco por diminuta fotografía, la influencia de Durero llega al grado de copia en la Flagelación fechada en 1512.

BARCELONA Y TARRAGONA. — Barcelona, muy decaída su vitalidad pictórica a principios del siglo XVI, debió de continuar cultivando durante algún tiempo el estilo arcaizante de los discípulos de Huguet y de Vergós. Ese debe de ser el caso de muchos de los pintores que figuran en los contratos recientemente publicados de obras desconocidas hasta ahora. Dentro de este bajo nivel artístico adquiere cierto relieve el que podría denominarse taller de Vich, fundado por el pintor navarro Gascón, que catalanizó su nombre bajo la forma de Gascó. El taller ofrece dos etapas correspondientes a otras tantas personalidades. Durante la primera conserva un estilo todavía en buena parte gótico, y el taller produce, con frecuencia, obras bastante incorrectas. La más perfecta y atractiva de esas creaciones es el retablo de San Julián de la colección Abadal, de 1508 (fig. 54). Precisa, sin embargo, recordar, en relación con este grupo la hipótesis, seductora y muy probable, de Gudiol y Ricart, de que puedan ser de Gascó los profetas del retablo de Granollers, obras de primer orden y que ofrecen el más estrecho parentesco con la Santa coronada de rosas del Museo de Vich, en cuyo caso debería admitirse que nunca volvió el pintor navarro a esforzarse más, ni estuvo más inspirado.

En la segunda etapa, el taller parece adquirir un mayor radio de acción, llegando a enviar sus obras hasta Gerona; pero, sobre todo, abandona el gótico y emplea las formas renacentistas. Su estilo parece culminar poco después de 1520. A 1525 corresponde el San Bartolomé, que es su única obra importante fechada. El que ambos estilos puedan ser debidos a diversos momentos en la evolución de un mismo artista, parece hipótesis no muy defendible aunque otra cosa haga pensar la documentación conservada. Nada tendría de extraño que tras esa diferencia de estilo existan las manos de dos miembros de la familia, a los que podríamos llamar Gascó I y Gascó II. Gas-

có II que es el que ofrece mayor interés para la historia del Renacimiento, es un pintor de vidas de Santos y de Vírgenes, muy influido por la tradición catalana del siglo XV, que llega a formar un taller bastante fecundo y que, dentro de su falta de genio, crea composiciones agradables y correctas, aunque sin nervio. A él o a sus colaboradores se deben, en el Museo de Vich, varias Vírgenes con el Niño, en las que los motivos casi rafaelescos se mezclan con recuerdos de estampas de Durero. Intimamente relacionada con esta última etapa del estilo de Gascó se encuentra la Santa Faz, erróneamente atribuida a Bermejo.

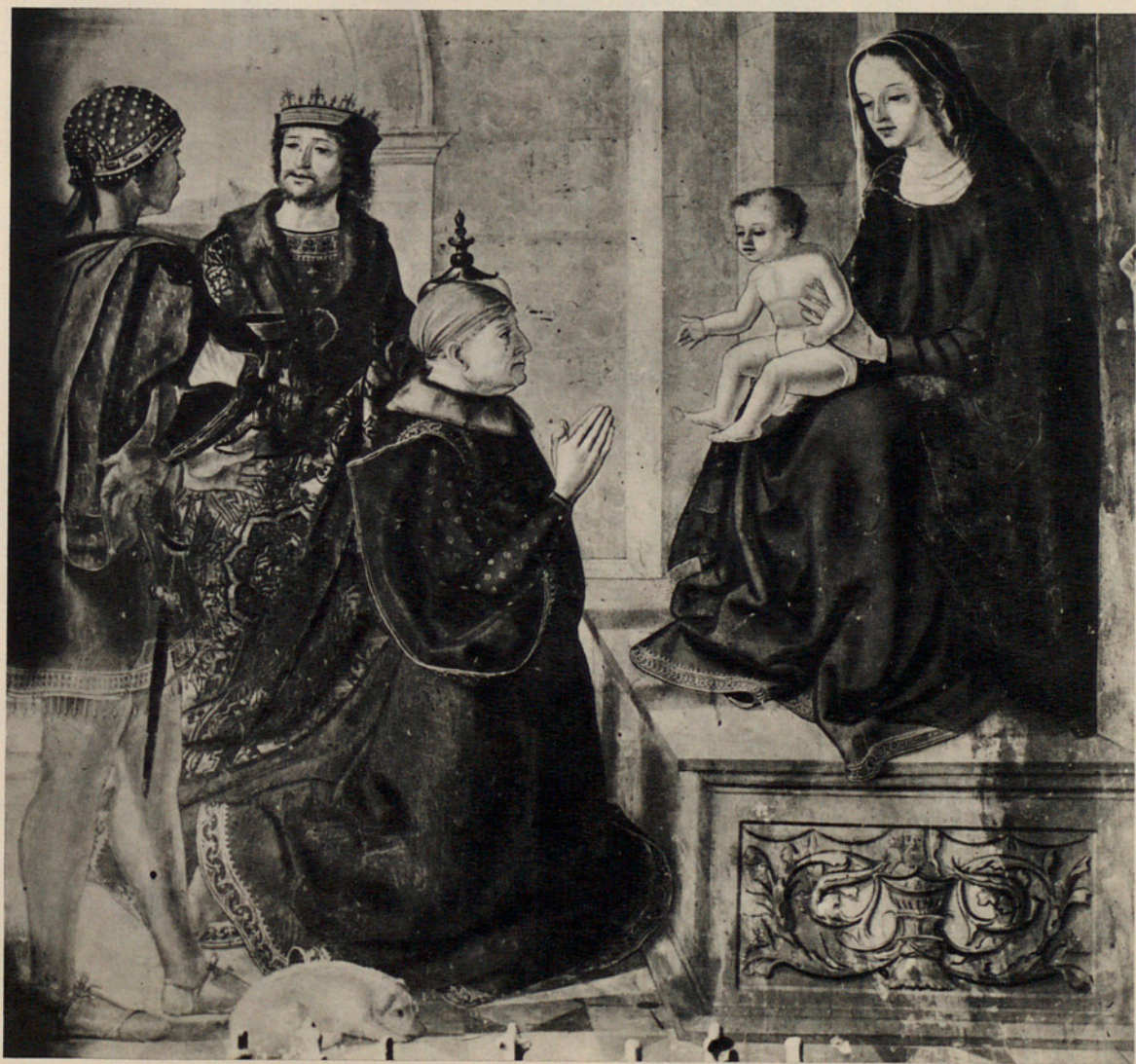
A Gascó I creo que deben atribuírsele el retablo de los Santos Juanes (1502), el de San Juan de Galí (1507), y probablemente la Santa Mártir coronada de rosas, todo ello del Museo de Vich. De Gascó II deben de ser, entre otros, el retablo de San Vicente, San Bartolomé ante el ídolo (fig. 55) y los profetas y sibilas (1525), del Museo de Vich, y el de San Esteban de Bas. El círculo de probables colaboradores o de pintores vicenses influido por Gascó II es grande. Uno de ellos es el autor del retablo de la vida de Jesús, Abrahám y Tobías y de San Esteban de Bas.

Entre los pintores extranjeros que figuran en Barcelona durante este período debió de trabajar mucho la familia de los Credensas. El miembro más antiguo de ella es el napolitano Nicolás, que, antes de terminar el siglo, llegó a Cataluña con sus hijos Giacomo y Nicolás. Fué artista muy activo, y probablemente se industrializó bastante. Como veremos, él entra en una sociedad en 1532, para fabricar retablos con los portugueses Enrique Fernandes y Pedro Nuñes, con el último de los cuales venía colaborando desde hacía años (1517). En su mayor parte perdidas o no identificadas, sus obras comprenden desde 1497 hasta 1551. Las únicas conocidas, tal vez por su temprana fecha, no permiten considerarlo todavía como un pintor renacentista. Se reducen al San Severo y San Ponciano (1498) del Museo Diocesano de Barcelona, y, al parecer, a una obra en Sitges. En el retablo de Argentona, destruído en 1936, pero del que se conservan fotografías, y que hizo en 1524, en colaboración con los pintores A. Ropit y J. Forner, los fondos de oro de relieve y la fidelidad a las estampas de Durero, casi literalmente seguidas en varias de sus historias, reduce al mínimo el italianismo de su estilo. Las historias de San Eloy, que se le atribuyeron, en el Museo de Barcelona, como veremos, son obras de su colaborador Nuñes.

Aunque consta que trabaja todavía en 1555, y su estilo es, a veces, bastante rafaelesco, tal vez deba situarse dentro de esta primera etapa renacentista al perpiñanés Jaime Forner, cuyas primeras obras se remontan a 1514 y muere hacia aquella fecha. Artista bastante activo, a juzgar por el retablo de Santa Inés de Malenyanes (1535) del Museo Diocesano de Barcelona, es figura de transición de calidad análoga a Gascó, y personalidad de escaso relieve, muy inferior a los maestros de San Félix o de Santa Elena (fig. 56). Suyo deberá de ser el retablo del Hospital de Sitges, en que se advierten ciertos ecos del estilo de P. Nuñes, de quien trataré en la etapa siguiente.

De dotes también muy medianas, pero menos atractivo que él, es Francisco de Ribes, autor del San Cristóbal (1537) del Museo Diocesano. Pero aparte de estos maestros, existen obras anónimas, no inferiores a las suyas documentadas, que permiten esperar, con fundamento, el que pueda tenerse en fecha no lejana idea más justa de la actividad pictórica y de la verdadera calidad de la escuela catalana del primer tercio del siglo XVI. Una de ellas es el retablo de Santa Perpetua de la Moguda, hoy en el Museo Diocesano.

Entre los varios pintores renacentistas que trabajan en Tarragona durante la primera mitad del siglo XVI, uno de los más fecundos y de personalidad más definida parece haber sido el



Figs. 58, 59 y 60.—PEDRO DE APONTE: NACIMIENTO, DEGOLLACIÓN DE LOS INOCENTES Y EPIFANIA, DEL RETABLO DE BOLEA.



Fig. 61.—MAESTRO DE ÁGREDA: SAN MIGUEL EXPULSA AL DEMONIO DEL SEPULCRO DE MOISÉS (1519)
(SAN MIGUEL, ÁGREDA).

Maestro Oliva. De temperamento tranquilo, no siente las grandes preocupaciones de los maestros de Gerona: no le importan los problemas expresivos del Maestro de San Félix, ni los más puramente formales del autor del retablo de Santa Elena. Sin el amor al lujo de los ropajes y a las escenas pobladas de numerosos personajes ricamente ataviados de Matas, y sin su interés por la variedad de las actitudes, es, como él, un narrador de historias. Su arte de componer es más sencillo. Parece delatar mayor parentesco con los últimos cuatrocentistas florentinos que con el rebuscamiento dureriano que sedujo al pintor gerundense últimamente citado y a tantos renacentistas catalanes. La única obra documentada como del Maestro Oliva es el retablo de San Cosme y San Damián de la ermita de Vallmoll, si bien lo extremadamente tardío de su fecha (1553) no permite admitir sin reservas la atribución a ese pintor. Al autor de ese retablo y a su taller se debe el de la Magdalena (fig. 57), probablemente de hacia 1525, cuatro historias de la vida de Jesús, San Pablo predicando, Santa Tecla, una Procesión, el retablo de Ulldemolíns, y Santa Eurosia, todo ello de la catedral de Tarragona.

Pintor del primer tercio del siglo y muy apegado a la tradición catalana es Jaime Segarra, que vive en Reus. El hecho de que ya en 1501 contrate el retablo de Aleixar nos explica el goticismo aún tan latente en el retablo del Nacimiento del Museo de Reus, de 1531.

Entre las obras anónimas de este momento en Tarragona, merecen recordarse el San Roque y la Virgen de la Esperanza (1537) de la Catedral, tal vez de una misma mano, las tablas de San Esteban y Santa Martina, influídas por Osona el Joven, que quizá formaron retablo con el banco del Cristo muerto con San Juan y varios Santos, del mismo templo.

Si es de artista del país, el maestro más importante de Lérida es el autor del busto, tal vez de profeta, de aquel Museo Diocesano procedente de Tornabous, y que probablemente pertenece al segundo cuarto del siglo. A este período corresponde también el retablo del Salvador, de Balaguer, que alterna las composiciones y los motivos durerianos con algunos rafaelescos. Algo más tardío, más torpe e influido por él, es el maestro de Cubells, del que hay varias historias de la Pasión en el Museo de Lérida.

ARAGÓN

APONTE. EL MAESTRO DE ÁGREDA. — Pedro de Aponte —del Pont y Dalpont se le llama en los documentos— es pintor que dejó huella luminosa en la memoria de los artistas aragoneses. Cuando Jusepe Martínez colecciona los recuerdos de éstos, poco más de un siglo después, nos traza de él semblanza en extremo elogiosa. Dice así: “Este señor —Fernando el Católico— se valió de un excelente pintor de aquellos tiempos, que se llamó Pedro de Aponte, natural de la ciudad de Zaragoza. Viendo venir de Flandes y Alemania excelentes pinturas, siendo muy estimadas en España, se animó de manera en este ejercicio, que dentro de poco tiempo los igualó, y en particular en retratos fué singularísimo. No hubo persona principal en España que no se quisiese retratar por su mano. Dicen que fué el inventor de los muros fingidos de Santa Fe, en el reino de Granada; y no hay que maravillar de esto, que fué gran perspectivo y hombre de gran invención y máquina, y siempre fué siguiendo la Corte de SS. MM. de Isabela y Fernando. He visto muchas obras de su mano en el reino de Aragón, Cataluña y Valencia. Fué este ilustre varón el primero que pintó al óleo; fué muy estimado de sus majestades, haciéndole merced de pintor suyo, con privilegio particular, que hasta entonces no se había

usado en España. Esto fué en era de mil y quinientos años." Aunque la noticia de los muros fingidos no encuentra confirmación en el cronista Andrés Bernáldez, que, por el contrario, nos habla de muy buenas paredes de fábrica, y no sea fácil comprobar la realidad de ese gran número de obras vistas por Jusepe Martínez, sí parece indudable que la fama de Aponte perduraba en la memoria de los pintores aragoneses siglo y medio después de su muerte.

Los documentos hasta ahora publicados, aunque, como es corriente, no contienen elogio alguno de sus dotes artísticas, sí permiten suponer que sería pintor de primera fila dentro de los medios zaragozanos. Uno de ellos es significativo. Al tener noticia, en 1511, de que se trataba de pintar unos retablos en Zaragoza, se pone de acuerdo con Antonio Aniano, tal vez el pintor que más trabaja en la capital aragonesa durante el primer cuarto del siglo, y firma con él un contrato comprometiéndose a ejecutarlos en colaboración caso de que se confiasen a alguno de ellos. Los retablos eran importantes: el mayor de la Magdalena, que no debió de llegar a pintarse, el de San Felipe, el de la capilla de Felipe Ortal, el de don Sancho de la Caballería y el de la capilla del Arcediano de la Seo. Consta que este último lo pintaba Aniano en 1511, pero ignoramos si los restantes les fueron encomendados.

Veamos las obras que realmente se le encomendaron y, en qué grado podemos estar seguros de conocer el estilo de Pedro de Aponte. Es tradición conservada por los antiguos escritores aragoneses Ustarroz y Dormer y recogida por Carderera que Aponte pintó el retablo de San Lorenzo de Huesca, por encargo del Rey Católico. Esa tradición parece confirmarla recientemente el contrato del retablo de Grañén, de 1511, en que se obliga a pintar éste como "el de Bolea, aquello que de su mano fué fecho, y de la manera que está el de San Lorenzo de Huesca". No se dice expresamente, como respecto del de Bolea, que lo pintase; pero por el sentido de la frase resulta muy probable que así fuese. El retablo, por otra parte, se conserva incompleto, y dada la frecuente colaboración de más de un artista en una obra —el contrato de Aponte con Aniano nos lo reitera—, no es totalmente imposible que las tablas conservadas no sean precisamente las de Aponte. Pero, de todos modos, esas tablas son del estilo fundamentalmente gótico de un contemporáneo de Miguel Jiménez y formado en el mismo medio artístico. El retablo de Bolea, de estilo muy uniforme, es, en cambio, ya esencialmente renacentista. De los restantes retablos en que intervino, o no hay noticia de su existencia, o no se relacionan estilísticamente con los anteriores, y hacen pensar más bien en artista de formación posterior. Me refiero a los retablos de Grañén y Cintruénigo. Por eso, con todas las reservas que imponen datos tan imprecisos o inseguros, tal vez podría pensarse en ver su estilo, al menos provisionalmente, en el retablo de Bolea (figs. 58, 59 y 60).

De todos modos, el retablo de Bolea es una de las obras de estilo renacentista más importantes de la primera década del siglo. Pero lo más sorprendente es el parentesco del estilo de su autor con el de Juan de Borgoña, hasta el punto de deber considerársele su discípulo. Sus amplios y monumentales escenarios de arquitectura renacentista, su iluminación, los tipos y las actitudes de los personajes son los de los hermosos frescos de la sala capitular de la Catedral primada. No es este retablo, sin embargo, el único testimonio de la influencia de Borgoña en tierra aragonesa. La Piedad de Gotor es obra también de otro buen discípulo del maestro. Tal vez del mismo Aponte es la Adoración de los Reyes del Palacio Episcopal de Tarazona, que descubre también alguna semejanza con el Maestro de Ágreda, a que me refiero inmediatamente.

Uno de los maestros más importantes del primer tercio del siglo en Aragón y Navarra, y que interviene en los retablos citados de Grañén y Cintruénigo es el que denominé hace años

Maestro de Ágreda. Es artista de temperamento intensamente dramático que, en general, sabe expresar lo que desea y que en ciertos aspectos se encuentra influido por Aponte. Las deformidades de sus personajes, las incorrecciones de sus rostros, el escaso garbo de sus cuerpos, el agarramiento de sus manos, son valores deseados por él. Persigue con ello crear un mundo sobre todo expresivo. Es decir, no sólo no le disgusta lo feo, sino que lo busca decididamente, con indudable placer. Sea en su origen un deseo de novedad, o sea su natural falta de interés por la belleza y su afición a lo expresivo y característico, nuestro pintor es uno de estos productos extraños que surgen de cuando en cuando en la historia del arte y que algunas veces logran imponer el sello de su personalidad a toda una etapa artística. El Maestro de Ágreda es, en realidad un amanerado, uno de los manieristas más interesantes de la primera etapa de nuestro Renacimiento. Pertenece a esa generación que al terminar el primer tercio del siglo produce artistas como el Maestro de San Félix, de Gerona, y en el taller de Alejo Fernández, en Andalucía, obras como el retablo de Marchena. Su arte mucho más septentrional que italiano hace pensar en el del sur de Alemania del primer cuarto del siglo. Sin su corpulencia, más menudos de cuerpo, algunos de sus personajes despiertan el recuerdo de Lucas de Leyden.

En el retablo de San Miguel de Ágreda (1519), su mejor obra conocida hasta ahora, es particularmente representativa de su estilo la historia del Santo expulsando al demonio del sepulcro de Moisés. Su sentido dramático se concentra en el grupo de cabezas de facciones irregulares, bocas entreabiertas y arqueadas y manos sarmentosas de los personajes que contemplan el cuerpo. En esos racimos de guiños y contracciones nerviosas, lejano precedente de visiones goyescas, se refleja buena parte de la personalidad del pintor. La nota graciosa de los dos niños del primer término sugerido, tal vez, por estampas de Lucas de Leyden, queda sometida al tono general de las restantes figuras: sus cabezas grandotas y el feo rostro de uno delatan una misma manera de sentir la belleza humana (fig. 61). En la procesión del monte Gargano el pintor nos ofrece una nueva galería de rostros más expresivos que correctos. Son los más de ellos tipos avejentados, de marchar tranquilo y mirar bondadoso. Sus carnes son flácidas, las facciones demacradas. Sólo el prelado destaca por su rostro más lleno y satisfecho.

Obra muy fina y cuya superior calidad pudiera explicarse por sus pequeñas proporciones, es la Virgen con el Niño, de la colección Balanzó, de Barcelona, que si no es obra suya, habría que considerarla del maestro alemán con quien o en cuya escuela formara su estilo.

También son bastante finas de ejecución las tablas que le pertenecen en el retablo de Grañén, de 1511. En cambio, la calidad desciende considerablemente en el de Olite, fundamentalmente obra de taller, y en el de Cintruénigo, donde le pertenece el banco, pudiéndosele atribuir además alguna obra de propiedad particular.

Aunque probablemente conservamos el autorretrato de este maestro —pues debe de serlo la cabeza que, como la de Forment en sus retablos de Zaragoza y Huesca, aparece en la parte baja del de Olite—, ignoramos su nombre. No sé si deba recordarse el del pintor Juan Giner, vecino en 1537 de Cintruénigo, en cuyo retablo, para mayor complicación del problema de su identificación, es sólo la menor parte la que pertenece al Maestro de Ágreda.

EL MAESTRO DE SIGENA. — La otra gran figura de la primera etapa renacentista en Aragón es el Maestro de Sigena. Como el de Ágreda, es un amanerado, pero en él esa cualidad se exalta en grado tal, que no excede en extremismo a un Cosme Tura. Contra lo que sucede al Maestro de Ágreda, lejos de complacerse en representar cuerpos humanos físicamente mez-

quinos, es amigo de personajes corpulentos, hercúleos. Se diría que tiene un sentido del Renacimiento a lo Gossaert. Pero, sobre todo, es un virtuoso del amaneramiento. Pocos pintores le superan en su deseo de hacer adoptar a sus personajes actitudes violentas y de complicar los plegados de los ropajes. Siente además verdadera obsesión por someter las figuras a unos cuantos planos y por subrayar las líneas horizontales. En la Piedad (fig. 64), por ejemplo, el reiterado horizontalismo, de insistencia típicamente manierista, casi raya con el absurdo. El Mal Ladrón cruza su pierna hasta disponerla horizontal, para que su movimiento continúe en los dos brazos de San Juan Evangelista, mientras algo más bajos, los de la Virgen, con análoga anti-naturalidad, subrayan ese mismo horizontalismo. Otro tanto sucede, por ejemplo, en el encuentro de la Puerta Dorada, con los brazos de Santa Ana, San Joaquín y el pastor. Aunque esté exagerado el amor al horizontalismo en las actitudes, es probablemente reflejo casi exclusivo de la idiosincrasia del pintor; en realidad, no deja de contar con algún leve precedente en Valencia, donde debió de formarse, pues algo de esa preocupación parece ya adivinarse en la Anunciación del Colegio del Patriarca, ya citada al tratar de Yáñez y Llanos.

El Maestro de Sigena es probablemente un aragonés formado en Valencia bajo el lejano influjo de estos pintores. Los jugosos y blandos modelos valencianos interpretados por su pincel se hacen secos y duros, sufriendo transformación paralela a la que un siglo antes experimentara el estilo de Nicolau reflejado por el Maestro de Lanaja. En tierra valenciana existen además obras cuyo parentesco con el Maestro de Sigena es tan estrecho que permite pensar en su formación levantina. Me refiero al ya citado Maestro de Alcira.

El Maestro de Sigena debió de ser un pintor bastante fecundo. Del retablo mayor de Sigena (1519) proceden varias tablas, hoy en los Museos de Huesca y Lérida, el Jesús con los doctores de la colección Muntadas de Barcelona y la Epifanía vendida a principios de siglo. En el mismo monasterio se conserva el retablo de la Piedad (1517-1521); en Albelda, restos de otros; en la colección Carvalho, de París, la Presentación de la Virgen inspirada en una estampa de Dürero; en la norteamericana de Seligman Rey, un Nacimiento (fig. 65); en el Museo de Zaragoza, Jesús ante Pilatos y el Camino del Calvario. Obras de discípulos son dos parejas de Santos de Escatrón.

Además de estos tres maestros principales, trabajan durante el primer tercio del siglo otros menos importantes. De Damián Forment se conserva en el Museo de Zaragoza el banco del retablo de Santa Engracia de San Mateo de Gállego (1523), en que, como advirtió acertadamente Post, el estilo es muy valenciano (fig. 68). Al Maestro de Egea, discípulo probablemente de Aponte, y autor del retablo de la Coronación de aquella iglesia, se debe también el mayor de San Martín de Uncastillo (fig. 66), un San Bartolomé y una Santa Quiteria en el Museo de Pamplona y del retablo de Sallent (1537). Documentado este último (fig. 67) como de Antón de Plasencia y Martín García, hace pensar en que deba identificarse al referido maestro con uno de ellos.

De los La Puente poseemos el retablo de la capilla de San Caprasio, de San Miguel de Tarazona, que, aunque fechado en 1533, por su estilo pertenece todavía a este período (fig. 69). En relación con él se cita a Juan Prudencio La Puente, aunque tanto su hermano Francisco como el padre de todos ellos, Juan, fueron también pintores.

De Esteban Solórzano, según inscripción que consta en el retablo mismo, sabemos que pintó en 1537 el de Liesa.

Entre las obras anónimas de este período ofrecen cierto interés: el retablo de la Virgen, de Uncastillo, en que se copia alguna estampa de Dürero, y modelos antuerpianos; el de San



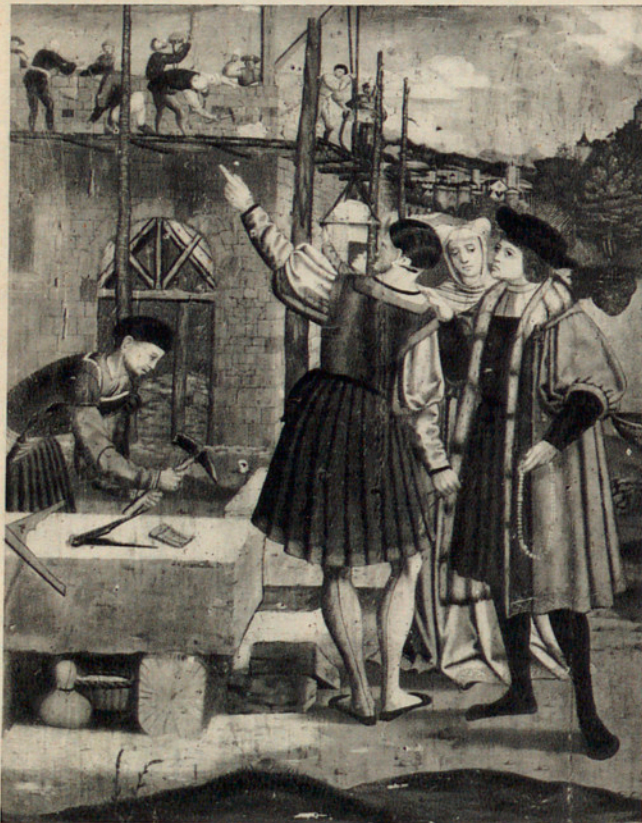
Figs. 62, 63 y 64.—MAESTRO DE ÁGREDA: MILAGRO DEL MONTE GARGANO (SAN MIGUEL, ÁGREDA). MAESTRO DE SIGENA: ANUNCIACIÓN (MUSEO DE HUESCA) Y PIEDAD (MONASTERIO DE SIGENA).



Fig. 65.—MAESTRO DE SIGÜENZA: NACIMIENTO (COLECCIÓN SELIGMAN REY).



Figs. 66, 67, 68 y 69.—JESÚS ANTE PILATOS (SAN MARTÍN, UNCASTILLO). PRENDIMIENTO (1537) (SALLENT DE GÁLLEGO). DAMIÁN FORMENT: DEL RETABLO DE SAN MATEO DE GÁLLEGO (1523) (MUSEO DE ZARAGOZA). COMPARTIMIENTO DEL RETABLO DE SAN CAPRASIO (1533) (SAN MIGUEL, TARAZONA).



Figs. 70, 71, 72 y 73.—MAESTRO DE ORORBIA: ESCENAS DE LA VIDA DE SAN JULIÁN (RETABLO MAYOR DE ORORBIA). JUAN DE BUSTAMANTE: SANTO ENTIERRO (1538) (ZIZUR MAYOR).

Pedro y San Pablo, de la iglesia de este Santo de Zaragoza, poco posterior, y con ciertos ecos del Maestro de Sigena; la Concepción y el Juicio Final, de la Magdalena, de Tarazona; la Virgen entre las Vírgenes, del Museo de Zaragoza; el retablo de Santiago de Egea; el San Miguel de la Catedral de Roda; el San Pedro de Vilanova; el de Candasnos, el de San Cosme y San Damián de Tamarite; las tablas de Santa María de Buil; los retablos de la Virgen del Rosario, de San Juan Evangelista y la Virgen con Santa Isabel, los tres en la Colegiata de Daroca, y de la misma mano, el de Lascasa; las sargas de la Anunciación (1530), de la Magdalena, de Tarazona, probablemente de un flamenco bastante influenciado por el manierismo antuerpiano, quizá el autor de las tablas de la Sacristía de la Seo de Zaragoza; el retablo de Montearnedo, de calidad bastante pobre; la Virgen con el Niño de Ildes, por el contrario, excelente y de un amaneramiento que hace recordar el del Maestro de Sigena; etc.

NAVARRA

EL MAESTRO DE ORORBIA. — Una de las personalidades de la época renacentista en Navarra que merecen figurar en la historia de nuestra pintura es el autor del retablo mayor del pueblo de Ororbía. Los méritos que le dan derecho a ello son fundamentalmente el amor al paisaje y sus facultades de narrador hábil que sabe dotar de seductora amenidad a sus historias llamando la atención sobre un sinnúmero de pormenores que a sus compañeros pasaban inadvertidos.

El Maestro de Ororbía tiene un interés más septentrional que español por el paisaje. Se siente más ligado a la naturaleza de lo que es frecuente entre nosotros. Tal vez ese interés es superior a su sensibilidad y a su capacidad para expresarlo; pero si, en efecto, la sangre que corría por sus venas era indígena y no flamenca, pocos pintores españoles del siglo XVI le igualaron en este aspecto.

Su historia del Ciervo anunciando a San Julián que un día matará a sus propios padres, es uno de los cantos a la selva más llenos de emoción que nos dejó nuestra pintura del Renacimiento. Los árboles ocupan casi todo el escenario. Sólo en último plano se dibuja un gran castillo de gruesos torreones cuadrados. En el primer término, en un pequeño rellano, ostentan su ruina dos árboles secos, pero a su pie la hierba es abundante. Parte de la jauría que acosa al ciervo hunde en ella la mitad de su cuerpo; ¡y con qué cariño, tan inusitado entre nuestros pintores, dibujó el anónimo artista cada una de esas plantas! Si se compara con las praderas paradisíacas de un Fra Angélico o de un Fra Filippo Lippi, seguramente resultará pobre. Las mismas praderas de flores esmaltadas de su contemporáneo Garcilaso le superan en color y brillantez; pero es que nuestros pintores parecen insensibles al bello espectáculo que sobre la esmeralda de los prados les brindaba periódicamente la dulce primavera. Las églogas y canciones del cisne de Toledo tuvieron poca fuerza para excitar su curiosidad y su amor. "El suave olor del prado florecido" no llegó a inspirar sus pinceles. Por eso, dentro de su modestia precisa subrayar esta faceta de la sensibilidad del pintor de Ororbía (fig. 70).

En la historia de San Julián y del peregrino, nos ofrece un bello paisaje nocturno de agua en que descubre su fino temperamento poético y su exquisita sensibilidad en pugna con la dureza expresiva de sus personajes. Era la escena final de la vida del Santo, la del desenlace de la tragedia en que convirtiera su historia una fantasía medieval digna de Esquilo. San Julián, al anun-

ciarle el ciervo su fatal infortunio, había abandonado su casa secretamente, para evitarlo, y recorrido muchas tierras, borrando todo rastro de sí; pero un día, sin saber quiénes eran, terminó dando muerte en su propio lecho a sus pobres padres que le buscaban desolados. Para expiar el pecado, había huído de su nueva casa en unión de su mujer, y, como dice Jacobo de Vorágine "se fueron a vivir a orillas de un gran río, cuya travesía estaba llena de peligros; y allí, haciendo penitencia, transportaban de una orilla a otra a los que deseaban atravesarlo, y los recogían en un hospital por ellos construído en aquel lugar. Pasado mucho tiempo, una noche helada en que Julián, agotado por la fatiga se había acostado, oyó la dolorosa voz de un extranjero pidiéndole que le llevase a la otra orilla. Levantado inmediatamente, corrió hacia él, encontrándole medio muerto de frío". Este es el momento elegido por el pintor; aquel en que le transportan en su pequeña embarcación. El efecto del claroscuro de los cuerpos radiantes de luz sobre las sombrías aguas del río, efecto sin precedente entre nosotros, presta al paisaje un misterioso encanto digno de ser celebrado como uno de los mayores aciertos de la pintura de esos años. Las aguas del río bordean a la derecha el espeso follaje del bosque; por encima de las tupidas copas redondas de la densa masa de árboles, elevan sus ramas horizontales los cedros, y entre unos y otros apenas se deja ver la gruesa torre cuadrada del vecino castillo, y, más en último término, un pueblo cercano. La verdura lo invade todo. La sensación de la frondosidad obsesiona al pintor. Al contemplar el melancólico paisaje, no olvida las plantas que crecen en el agua misma, y nos pinta unas espadañas que emergen a un lado, y unas nínfeas de anchas hojas circulares que flotan al otro; más allá, en un recodo, las espadañas han florecido, y con escrupulosidad de naturalista dibuja su espádice; hasta un pez de gruesa cabeza y largas aletas que, aprovechando la tranquilidad de la noche, sale a la superficie, nos lo presenta con sus grandes fauces abiertas engullendo, tal vez, las flores de una de esas plantas (fig. 71).

Pero la historia sigue. El autor de la *Leyenda dorada* continúa refiriendo cómo llevó al peregrino a su casa y encendió una gran hoguera para calentarle; pero viendo que no entraba en calor, le llevó a su lecho y le cubrió con cariño. Y he aquí que aquel extranjero comido de lepra y de repugnante aspecto se transformó en un ángel radiante de luz que al ascender a los cielos dijo a su huésped: "Julián, el Señor me ha enviado para hacerte saber que ha oído tu arrepentimiento y que tu mujer y tú pronto descansaréis en Él".

El pintor, que no podía prescindir en este paisaje nocturno del tema del ángel radiante de luz ascendiendo a los cielos, y aunque, tal vez por inspirarse en otro texto, se desentendió de la transformación del peregrino, nos abre de nuevo la noche para ofrecernos en el segundo plano al peregrino luminoso en la tiniebla de los cielos iluminando el hospitalillo que se levanta al borde del río y, junto a él, destacado por la violenta luz cenital, el piadoso matrimonio levantando sus brazos en pos del divino emisario.

El Maestro de Ororbía no gusta sólo de sumergirse en la contemplación de la naturaleza. Se recrea también en la obra de los hombres y sabe describírnosla con el mismo cariño y minuciosidad. En la historia de la construcción del hospital no se ha limitado a ofrecernos una sumaria referencia al edificio que se levanta. Nos muestra con toda suerte de pormenores las diversas etapas de su obra. Gracias a ese interés y a ese espíritu observador, tal vez sea la tabla de la iglesia de Navarra la estampa más veraz y animada que poseemos de la construcción de un edificio durante la primera mitad del siglo XVI. Era natural que en el norte de la Península, tierra de canteros, se viera con gusto representada en el retablo mayor del pueblo una historia de esta naturaleza (fig. 72).

Desgraciadamente, ignoramos el nombre del autor de este retablo, obra capital de la pintura en Navarra. Obra, tal vez, de algún artista del Norte, será, por su estilo, de hacia 1530.

JUAN BUSTAMANTE. OTROS PINTORES.—Es de un temperamento completamente diferente que el del Maestro de Ororbía. No es un admirador de románticos paisajes nocturnos, ni un entusiasta de la frondosidad pirenaica, ni un meticuloso observador de las tareas artesanas; es, sobre todo, un artista de gran temple dramático. Los temas en que su sensibilidad navega con la vela henchida por el entusiasmo, en los que su temperamento nos descubre toda su capacidad emotiva, son la Piedad, la calle de la Amargura, el Descendimiento, las historias más hondamente trágicas de la Pasión. Historias de tan profunda intensidad dramática como las suyas, no se habían contemplado en Navarra. Al servicio de ese ideal, crea un mundo de personajes fornidos y varoniles, de proporciones hercúleas. Sus piernas y brazos son haces de apretados músculos; sus rostros, huesudos, de facciones acusadas y duras. Sin el estrecho sentido de nuestra moderna pintura regional, ha sabido expresar lo que de fuerte y varonil existe en el navarro.

Reforzado su propio temperamento por la grandiosidad romana del Rafael de las Estancias del Vaticano —en una ocasión copia fielmente uno de sus tapices—, supo, con los modelos que tenía ante su vista y estudiando, probablemente, los grabados de Mantegna, dejarnos ese mundo de gigantes que constituye una de las facetas más curiosas del Renacimiento en Navarra. A pesar de sus frecuentes incorrecciones y enorme diferencia de calidad, en cierto modo, *mutatis mutandis*, casi podría denominársele el Juni de nuestra pintura. Más nervioso, más violento, si cabe, en sus actitudes, y menos reconcentrado en sus movimientos, de pasión menos contenida, tienen estos hijos de su fantasía algún parentesco espiritual con los del maestro vallisoletano. Y este dramatismo y este anhelo de grandiosidad son más de tener en cuenta en tierra donde años más tarde había de trabajar Juan de Ancheta. A Bustamante se deben los retablos de Zizur (1538) (fig. 73), Huarte —en el Descendimiento de éste copia una estampa de Marcantonio—, y cinco tablas en Iroz.

A este período corresponde la actividad del rey de armas Juan del Bosque, que había muerto en 1548, y del Maestro de Gallipienzo. Al primero se debe el retablo mayor de Burlada, de hacia 1530, con cuyo estilo se relaciona parte del de Esparza de Galar. El autor del retablo del Salvador de Gallipienzo lo es probablemente también del de Ustarroz, de los restos del de Zabalza, de las Santas Alodia y Brígida de J. M. Huarte, de Pamplona, y quizá de los retablos de la Visitación, de San Pedro de Tafalla (1538) y de San Eloy del Carmen de Sangüesa. El cuerpo del retablo de Cintruénigo permite pensar en el pintor Juan Giner, o Ginés († 1552), que según Sanz Artibucilla era vecino de aquel pueblo en 1537 y a quien hemos citado en relación con el Maestro de Agreda.

Algo anteriores a estos maestros parecen los de San Oropio, de Ustarroz y de Leplizain, y el retablo de los Santos de la Catedral de Pamplona. En cambio, deben de pertenecer al segundo cuarto del siglo el retablo de Larrain, el lateral de Sarriguren, a cuyo autor se debe probablemente el de Aguerreta y, tal vez, el de Imbuluzqueta, y el de Villanueva de Yerri.

PEDRO BERRUGUETE. — El ambiente de Castilla la Vieja durante el último cuarto del siglo XV es esencialmente gótico. En tierras de Palencia, Burgos y Valladolid, los pintores se encuentran totalmente dominados por el naturalismo flamenco de los últimos sucesores de los Van Eyck. Los que trabajan para los Reyes Católicos son gentes del Norte, y hasta el retablo mayor de la Catedral de Palencia se confía a Juan de Flandes, que vecindado en aquella población, consigue crear una fecunda escuela que inunda con sus obras las iglesias de la diócesis. Por eso el viaje de Pedro Berruguete a Italia antes de 1477 no puede por menos de sorprender en medio tan poco propicio. Gracias a él debe considerársele el patriarca del cuatrocentismo en Castilla. Ahora bien; quienes, fundándose en algunos aspectos de su obra y en su estancia en Italia, pretendan encontrar en él un estilo esencialmente italiano y renacentista, tendrán un desengaño. Berruguete asimila las enseñanzas allí recibidas, pero continúa aferrado a su formación primera. El ambiente naturalista flamenco que respirara en tierras de Palencia en sus días juveniles deja en él huella profunda y se percibe en su obra hasta últimos tiempos. Los fundamentos de su formación artística son esencialmente hispanoflámencos. Sobre esa fuerte trama, las influencias italianas enriquecen su arte y le prestan un aire de modernidad indiscutible, que lo distingue entre los demás pintores castellanos. En algún momento la influencia italiana incluso quiere borrar la formación primitiva, como sucede en la Degollación del Bautista de Santa María del Campo. Parece entonces como si el pintor se decidiese a renunciar al estilo aprendido antes de marchar a Italia, pero el peso de sus estudios juveniles y del medio ambiente le hacen renunciar a ello. Sería importante saber, para valorar debidamente estos esfuerzos del pintor en pro del nuevo estilo, la época a que corresponden esas obras de carácter italiano más acusado; pero, desgraciadamente, no se ha podido lograr hasta ahora.

El arraigo del goticismo en Berruguete tuvo algo de sino. Cuando marchó a Italia, no se estableció, que sepamos, en Florencia, sino en Urbino, la ciudad donde, como en Nápoles, se estimaba más la pintura flamenca. Berruguete es, sin embargo, probablemente, el primer pintor castellano que nos ofrece en sus fondos arquitectónicos las formas renacentistas; pero, salvo excepción, no invaden totalmente el escenario. Se reducen a una portada, o a los capiteles, en los que con frecuencia repite el modelo de Laurana en el Palacio de Urbino. En cierto modo, cabría considerarlo como un ilustre predecesor de Cristóbal de Castillejo (†1550), que ausente de España durante toda su vida, continuó aferrado a las formas literarias nacionales.

La influencia flamenca, tan decisiva en la formación del estilo de Berruguete, no es, en opinión de Hulin de Loo, de carácter vago e impreciso, sino específicamente eyckiano; tan concreta la cree, que la estima pareja de la existente en Witz o en el maestro de la Anunciación de Aix. Y por eso sospecha que al marchar a Italia pudo haber desembarcado en Nápoles, entonces española, y aprender allí su sentido del modelado y de la luz con el eyckiano Colantonio, el maestro de Antonello de Mesina, aduciendo en apoyo de su tesis las coincidencias existentes entre la Anunciación de éste (1474) y la del pintor castellano de la Cartuja de Burgos. Aunque probablemente sus contactos con el arte eyckiano no sean tan precisos como supone Hulin de Loo, y a su sentido de la luz contribuyan también influencias italianas, no parece que deba desligársele de esta preocupación por el ambiente, de estirpe eyckiana.

Berruguete es un pintor enamorado del lujo, de la riqueza. El oro es uno de sus grandes amores. Es una preocupación que persiste en él hasta los últimos años de su vida. En sus compo-



Figs. 74, 75 y 76.—PEDRO BERRUGUETE: SOLÓN (MUSEO DEL LOUVRE), BARTOLO (PALAZZO BARBERINI, ROMA) y FEDERICO DE URBINO CON SU CORTE (WINDSOR, INGLATERRA).



Fig. 77.—PEDRO BERRUGUETE: LA ASTRONOMÍA (MUSEO DE BERLÍN).



Fig. 78.—PEDRO BERRUGUETE: LOS PRETENDIENTES DE LA VIRGEN (SANTA EULALIA, PAREDES DE NAVA).



Figs. 79, 80, 81 y 82.—PEDRO BERRUGUETE: DAVID, SALOMÓN, EZEQUIÁS Y JOSÍAS (PAREDES DE NAVA).

siciones, el oro ocupa tanta superficie como en las de la primera mitad del siglo. La clientela continuaba, sin duda, pidiéndolo en Castilla con insistencia; pero no creo que deba atribuirse exclusivamente a exigencias del medio esta visión arcaizante de la obra pictórica, pues su contemporáneo Gallego renunció de hecho a esos mismos fondos de oro que Berruguete conservó con entusiasmo. Y es más: no contento con revestir los muros de sus escenarios con estirados paños de brocado, nos los cubre con ricos techos moriscos que nos deslumbran con el resplandor de sus ascuas de oro. Dentro del pintor existía un decorador que siente el retablo para que pinta como un conjunto deslumbrante y espléndido en que los santos se recortan casi como en un esmalte románico. Su sensibilidad esencialmente decorativa y su ansia de riqueza le llevan a emplear a veces la plata y a gustar de las corladuras, que en el barniz transparente sobre el metal bruñido adquiere calidad de esmalte.

Pero, a pesar de su profuso empleo del oro, Berruguete es el gran colorista castellano de fines del siglo y el más sensible a los encantos de la luz. Fundiéndose probablemente en él esa influencia eyckiana subrayada por Hulin de Loo con sugerencias venecianas y de Piero della Francesca, crea algunos interiores de iluminación admirables.

Desde el punto de vista más puramente expresivo, es temperamento esencialmente sobrio y elegante. Es artista que no gusta de extremos. Su mímica es reposada, contenida, y gracias a ese equilibrio espiritual sabe atemperar el naturalismo intenso dominante en la Castilla de su tiempo, que, en cambio, hace a su contemporáneo Gallego deleitarse en tipos grotescos y escenas intensamente realistas. A él se deben las estampas más bellas de la vida castellana de los días de los Reyes Católicos. Por su escenario vemos desfilar pausadamente a los vecinos de los pueblos de la Tierra de Campos, Ávila y Toledo, unas veces solos, en los bancos de los retablos, y otras formando grupos que presencian lo que sucede en los angostos interiores berruguetescos, o contemplando escenas callejeras.

BERRUGUETE EN ITALIA. — Las primeras noticias conservadas de la actividad artística de Berruguete nos lo presentan en Italia, decorando el interior de mayor empeño de uno de los palacios más bellos del Renacimiento, el escenario de las conversaciones en que Baltasar Castiglione nos traza el tipo del perfecto *Cortesano* renacentista. El palacio ducal de Urbino, gracias al gusto refinado de Federico de Montefeltre y su esposa, era en el último cuarto del siglo la corte de la más depurada «gentilezza». Su verdadero sanctasanctorum lo constituían la biblioteca y el *studiolo*, o pequeña sala de trabajo del duque, que fué decorado con una galería de retratos de media figura de personajes famosos por su saber, tanto paganos como cristianos, algunos de los cuales han ido a parar al Museo del Louvre. Entre ellos se hizo retratar Federico leyendo acompañado por su hijo Guidobaldo. En la biblioteca se representaron las Artes Liberales, de las que sólo poseemos cuatro, hoy pertenecientes a los Museos de Berlín y Londres (figs. 74, 75 y 77).

Todas estas pinturas de Urbino, se consideraron hasta tiempos de Schmarsow como obra de Justo de Gante, el autor del famoso cuadro de la Cena de los Apóstoles de aquel palacio. El crítico alemán, al estudiarlas, consideró al pintor flamenco incapaz de asimilar lo que ellas tienen de italiano, en particular las Artes Liberales, y se inclinó a pensar en Melozzo da Forlì, e incluso le atribuyó estas últimas composiciones. Trazadas por éste, habrían sido ejecutadas por J. de Gante. Friedländer, en fecha posterior, subrayando, en cambio, la permanencia del pintor flamenco en Italia desde 1468, no tuvo inconveniente en admitir en Justo de Gante esta

transformación y en que puedan ser suyas, las Artes Liberales. El descubrimiento de la intervención de Pedro Berruguete obligó, sin embargo, a plantear de nuevo el problema. La noticia de la presencia de Berruguete, aunque sin recordarse el nombre, no se había perdido en Urbino todavía en el siglo XVI. Pablo de Céspedes, en su *Discurso*, cita con orgullo a «un pintor español, que en el palacio de Urbino, en un camarín del duque, pintó unas cabezas a manera de retratos de hombres famosos, buenos a maravilla». La identificación de ese anónimo pintor español con Pedro Berruguete, debida a Allendesalazar, no ofrece duda. Los archivos urbinenses nos hablan de la presencia de un Pietro Spagnolo, y, por añadidura, el texto de uno de los libros que leen esos hombres famosos está escrito en castellano: son unos versos como los del *Doctrinal de privados*, escrito por el Marqués de Santillana a la muerte de don Álvaro de Luna. El estilo de las tablas, por otra parte, nos asegura que ese Pietro Spagnolo sólo puede ser Pedro Berruguete.

Desde el momento en que documental y estilísticamente quedaba demostrada la intervención de Berruguete, era necesario precisar la parte que en las pinturas de Urbino pudiera corresponderle. Allendesalazar, fundándose en que el nombre de Justo de Gante no vuelve a figurar en los documentos posteriores a la terminación de la Comunion de los Apóstoles, piensa que debió de morir apenas comenzaba la decoración del *studiolo* o camarín, y lo mismo que Gamba y Longhi, estima que la mayor parte de los retratos, incluido el de Federico, son de Berruguete, así como, las Artes Liberales y el retrato de Federico y de su corte del palacio de Windsor (fig. 76). En su opinión, influído por Piero della Francesca y Melozzo da Forli, el joven Berruguete debió de asimilar más fácilmente que el viejo pintor flamenco la técnica italiana.

Hulin de Loo, en reciente trabajo, ha tratado de delimitar las partes que en los retratos del *studiolo* corresponden al pintor flamenco y al castellano. En su sentir, el joven Berruguete, más que un subordinado de Justo de Gante, fué su sucesor. Sin perjuicio de admitir que éste dejase esbozado algún retrato de la fila inferior, estima que pintó los de la fila superior, interrumpiéndose su labor en el penúltimo, es decir, en el Alberto Magno, que considera fundamentalmente de Justo de Gante.

De mayor interés sería saber con seguridad a quién pueda corresponder la composición y la iluminación de las Artes Liberales. La presencia del pintor castellano en alguna tabla de esa serie, como las de Berlín, es casi segura; ahora bien: en cuanto al escenario, aunque no me decido a negarlo, tampoco me atrevo a aceptarlo de plano. El gran argumento para creerle capaz de concebir y ejecutar aquellos efectos de luz y de perspectiva nos lo ofrece el fondo de la Decapitación del Bautista de Santa María del Campo. Es argumento de mucha fuerza, y tal vez por percibir en él un sentido diferente de las proporciones es por lo que no llego a considerarlo decisivo. Pero lo que sí puede asegurarse es que no poseemos nada tan renacentista ni tan italiano de Justo de Gante, ni nada suyo que se aproxime tanto a los fondos de las Artes Liberales como este trozo de pintura de Berruguete. ¿Son esas Artes Liberales la obra del pintor castellano exaltando sus facultades y su italianismo forzado por el medio, o, por el contrario, la creación de Melozzo o de otro maestro italiano en la que él se redujo a colaborar muy intensamente? Tal vez pudiera resolverse viendo reunidas todas las tablas de Urbino.

El duque Federico y su corte escuchando una conferencia en el palacio de Windsor se considera obra de Berruguete, y Hulin, fundándose en la edad más avanzada del señor de Urbino, la cree de 1480 o 1481. La pintura sorprende por el punto de vista adoptado por el pintor, y, con razón, se ha advertido la semejanza que en este aspecto guarda con la parte alta del Auto

de fe del Museo del Prado. En opinión de Longhi, a Berruguete se deberían incluso las manos del duque en el cuadro de la Virgen, de Piero della Francesca, de la Pinacoteca Brera.

Importante testimonio de la actividad de Berruguete en Italia, y, lo que es más importante, de su contacto con la escuela veneciana, es su Cristo muerto sostenido por ángeles, de la Pinacoteca Brera, de Milán.

BERRUGUETE EN CASTILLA. — Hijo Berruguete de Paredes de Nava, la típica población de las casas de barro perdida en el mar de espigas que es en el mes de junio la Tierra de Campos, nos ha dejado en ella dos importantes series de obras, los Evangelistas y las historias de la Santa Cruz de la iglesia de San Juan, tal vez su obra más antigua conocida en Castilla, y el retablo mayor de Santa Eulalia, una de sus obras capitales. Nárranos en ésta la vida de la Virgen desde la terminación de la esterilidad de Santa Ana hasta el nacimiento del Salvador. La Visita del sacerdote con los pretendientes a la Virgen, es historia insólita. Educada María en el templo, al cumplir la edad, el sacerdote le comunica que debe abandonarlo y contraer matrimonio. La escena se desarrolla en un interior de escasa amplitud. El grupo de la Virgen y sus compañeras, que se diría historia de Carpaccio traducida al castellano, es, sin duda, una de las estampas más atractivas que poseemos de la vida doméstica femenina de tiempos de los Reyes Católicos. Son unas bellas jóvenes que se han reunido para hacer labores. No están, como la Santa Bárbara del Maestro de Flémalle, en un banco al calor de una gran chimenea que lanza sus reflejos sobre los muebles de la estancia. La Tierra de Campos es pobre en árboles. No hay madera para permitirse el lujo de una chimenea. En cambio, todavía hoy conserva un viejo sistema de calefacción que se remonta a los días de la Roma antigua y con el que, gracias a la paja de sus interminables campos de trigo, se puede resistir el extremado rigor de sus inviernos. El estrado de menuda tracería gótica, sobre el que aparecen la Virgen y sus compañeras, es, seguramente, la gloria o trébede en que, hoy lo mismo que en tiempos de Berruguete, pasan las mujeres acomodadas de Tierra de Campos la mayor parte de los crudos días del invierno dedicadas a sus labores. Especie de hipocausto romano, consiste la gloria en un pavimento doble, en comunicación con un horno que se enroja quemando paja hasta producir una capa de aire caliente por bajo del suelo de la habitación, aire caliente que tiene salida por el humero o chimenea. Unas veces ese doble piso comprende toda la sala, y otras, como en la tabla de Berruguete, se reduce al estrado (fig. 78).

Las compañeras de la Virgen se encuentran todavía sentadas en grandes almohadones gozando del calor del pavimento. La vieja costumbre oriental, tan arraigada en la vida castellana, nos la subraya Berruguete con el mismo placer con que ha representado la gloria. En el grupo de María y la Virgen que con ella se adelanta hacia los visitantes, ha procurado reflejar el pintor dos estados de ánimo totalmente diversos. Ninguna de ellas se atreve a mirar el rostro de sus interlocutores. María se encuentra absorta en las razones que expone el sacerdote para convencerla; tiene la vista baja, fijos los ojos en las manos con que aquél enumera los argumentos que le está dirigiendo. Su compañera pierde, en cambio, su mirada en el infinito. Inmediato su rostro al de María, se exaltan mutuamente. Es indudable que Berruguete ha sabido emplear en esta obra con exquisita delicadeza la técnica de los contrastes. A lo concreto del uno, contrapuso lo indeterminado del otro, y, sin disminuir la importancia de la figura de la Virgen, quiso subrayar la personalidad de esta compañera suya. Sus grandes ojos cargados de melancolía tienen suavidad de terciopelo, y el velo cruzado por finas listas negras que cubre

su frente subraya esa expresión de tristeza y de ensueño que es la flor de su delicado temperamento. En ella vació Berruguete todo ese apasionamiento, que, tal vez, su sobriedad expresiva sólo en contadas ocasiones le permitía expresar.

Al grupo de las doncellas opone el pintor el de los pretendientes. Distínguese entre ellos por su expresión modesta y por su sencillo tocado el que probablemente será el preferido. Su larga barba, en contraste con el rostro rasurado de sus compañeros, parece indicar la edad avanzada con que durante la Edad Media se representó a San José.

Los personajes del banco del retablo se imponen por su gravedad, por su naturalismo equilibrado, por su mirada serena y penetrante: en una palabra, por la vida de sus rostros y por su apostura. En dos de ellos, sobre todo, creo que debe saludarse el nacimiento del gran retrato español (figs. 79, 80, 81 y 82). Ése es, nada menos, el enorme valor de los retratos del Ezequías y del Josías. La distancia que con su mirada interpone Josías entre nosotros y su persona es de origen italiano; pero el matiz de esa expresión, el tono noble y reposado de ese gesto, es profundamente español, es el precedente de las creaciones velazqueñas más importante que conozco en la historia de nuestro retrato. Tocado por la chispa divina del Renacimiento, lo mismo que el gran pintor del siglo XVII, crea Berruguete a fines del XV unos retratos de primer orden auténticamente españoles. Entre ellos y los de Velázquez, sólo constituyen una nueva etapa esencialmente española los de Sánchez Coello.

De fecha igualmente desconocida, es obra también capital dentro de nuestra pintura del Renacimiento la Degollación del Bautista, de Santa María del Campo. Por su escenario, es la que enlaza más directamente con su labor de Urbino, quizá debido a ser una de las primeras pintadas a su regreso de Italia. Las siglas F. C. D. que decoran el friso de la puerta son un recuerdo dedicado a su antiguo patrono: Federicus Comes Dux. La cuarta letra, mal conservada, y de no clara interpretación, pudiera ser la abreviatura de Urbino, o tal vez del Víctor. Pero lo verdaderamente importante es el sentido renacentista de la perspectiva, y sobre todo, el estudio de la luz, sugerido, sin duda, por Piero della Francesca (fig. 83).

El retablo mayor de Santo Tomás de Ávila, el monasterio cuya primera piedra no se puso hasta 1483, está dedicado a la vida del Santo. En sus proporciones muy cuadradas, en la gran escala a que han sido trazadas sus figuras que, pueden ser distinguidas a distancia, y, en general, en la composición toda, nos descubre Berruguete una gran inquietud por el problema del retablo, e indudable originalidad al trazarlo. Debido probablemente a ello, renuncia a los efectos de profundidad y perspectiva que tanto realzan la Degollación del Bautista, y prefiere los escenarios angostos de planta cuadrada con paños de brocado, o simplemente de oro al fondo, y las cubiertas moriscas de amplias lacerías igualmente doradas. Representado el titular con la Sagrada Forma en la tabla central, las cuatro laterales están consagradas a historias de su vida.

La escena de las Tentaciones de Santo Tomás es como un joyero o vitrina en que Berruguete acumula oro y más oro para mayor gloria del triunfo del Santo sobre las tentaciones. Probablemente es una de las escenas sentidas por el pintor con mayor dramatismo. El Santo, para defenderse de la tentación, ha trazado la señal de la cruz con uno de los carbones del brasero que tiene a sus pies, y, arrodillado en tierra, ora fervorosamente. En la expresión de su rostro y en los ropajes se advierte la violencia de la escena que en este momento toca a su término. La cortesana no ha conseguido triunfar con sus encantos; está ya fuera de la habitación donde se ha desarrollado la escena, pero vuelve todavía su rostro. El tono heroico de la escena es para Berruguete aún más importante que la riqueza y el valor decorativo del escenario. El



Fig. 83.—PEDRO BERRUGUETE: DECAPITACIÓN DEL BAUTISTA (SANTA MARÍA DEL CAMPO).



Figs. 84, 85 y 86.—PEDRO BERRUGUETE: AUTO DE FE, SAN PEDRO MÁRTIR EN ORACIÓN Y EL SEPULCRO DE SAN PEDRO MÁRTIR (MUSEO DEL PRADO).

cotejo con otras interpretaciones de situaciones análogas pone de relieve los verdaderos valores de la concepción berruguetesca. Arrodillado en su tarima, su escapulario se revuelve y los pliegues en la terminación de su túnica parecen indicarnos que el Santo, elevado por el fervor de su oración, se encuentra suspendido en el aire, que sus rodillas no tocan ya en el suelo. El Santo, triunfante del pecado, se eleva por un momento en los aires, y los emisarios divinos acuden presurosos a salvarle de la tentación que le acosa, diciéndole: *Ex parte Dei te cingimus castitatis quod nullatenus dissolvetur* (De parte de Dios te ceñimos el cinturón de castidad que de ninguna manera se desatará). La leyenda de Santo Tomás nos lo refiere en términos más concretos en su viejo castellano del siglo XIV: «Le cinieron cerca las renes una cinta y la apretaron tan fuertemente, que sintió gran dolor» y el pintor, ajustándose probablemente al texto, imagina a uno de los ángeles apoyando su pie desnudo, para hacer más fuerza, en el cuerpo del Santo, y el rostro de éste con expresión de dolor (fig. 87).

La supuesta fecha que se ha querido ver en el fondo de una de las figuras del banco es simple decoración sin significado alguno.

La obra de Berruguete en Santo Tomás de Ávila se completa con los retablos de Santo Domingo y de San Pedro Mártir, hoy en el Museo del Prado. Decoraron, al parecer, los brazos del crucero y constan de una gran tabla central con la figura del titular y cuatro menores laterales con historias de su vida (figs. 84, 85, 86, 88 y 89).

La Adoración del Sepulcro de San Pedro Mártir es, sin duda, desde el punto de vista del estudio de la luz, una de las creaciones más importantes del pintor. La luz penetra abundante por la gran puerta de la izquierda, y para que el efecto sea aún más rico e intenso, una ventana situada sobre ella ilumina la parte superior. No llegamos a ver la bóveda; sólo aparece el comienzo de los arcos cruceros, y el resplandor llena toda la parte alta del cuadro. Cortado por la ventana, un rayo de luz más intenso se dibuja además sobre la segunda crujía, en sombra, e ilumina la lámpara. La distribución de los personajes en los diversos planos del escenario contribuye a producir la sensación de espacio tanto como el dibujo de la solería. Iluminados lateralmente por la puerta de la izquierda, sus alargadas sombras alternan con zonas de luz intensa, y claramente se advierte que no es un simple efecto de perspectiva geométrica, al estilo de los renacentistas florentinos de la segunda generación del «quattrocento», o incluso de los pintores umbríos de fines de siglo, lo que preocupa a Berruguete. Delata una conciencia, tal vez todavía poco precisa, pero indudable, del gran problema que había de ser la representación del aire. Esa atmósfera dorada existente entre las figuras es, en cierto modo, hermana del ancho haz luminoso que envuelve al ángel en el Sueño de Santa Úrsula pintado pocos años después por Carpaccio. La creación de este sosegado Tintoretto español es uno de nuestros precedentes más gloriosos de las grandes conquistas velazqueñas (fig. 86).

Naturalista como buen español, Berruguete no es, sin embargo, como queda dicho, amigo de extremos. Su temperamento esencialmente aristocrático se oponía a ellos, y le repugnaba cualquiera manifestación de realismo exagerado. Frente a los gestos y actitudes espeluznantes de los verdugos del retablo de Santa Catalina de Gallego, con sus manos agarrotadas, sus bocas torcidas, con el rictus de una muerte dolorosa, y sus ojos en blanco, de pupilas apagadas, o el cojo que a duras penas puede arrastrarse hacia el sepulcro de San Ildefonso del retablo de Zamora, con los torpes movimientos de un reptil herido, nos encontramos con el ciego y los desgraciados que en esta historia de Berruguete acuden con gestos de caballero al sepulcro del Santo en demanda de salud. Sus pobres aparecen dignamente vestidos, con limpieza. Envueltos

en vendas inmaculadas, no muestran sus llagas; sólo vemos sus amputaciones en cuanto es indispensable. Son en este aspecto hermanos de los desvalidos de Huguet, porque ambos tenían el mismo sentido de la distinción. Si no fuese por el talego, probablemente repleto de mendrugos, que pende del costado del lazarillo, tal vez nos inclinaríamos a ver en el grupo a un gran señor acompañado por su paje en la visita al sepulcro del Santo. El San Pedro Mártir del Museo del Prado es otra de las obras maestras de nuestra pintura; es de una simplicidad de medios digna de Fra Angélico o de Zurbarán. Un trozo de arco le basta para situar la capilla en un claustro, y el terso paño de oro del fondo dota al escenario de la riqueza exigida por la sensibilidad castellana, que era la suya. Un sencillo mantel cubre la mesa del altar. No descansa en él ningún retablo ni anima su lisa superficie nada que pueda distraer la atención del Santo. El pintor ha prescindido de atriles, libros y candelabros, y sólo nos muestra, en el centro, aislado, un grueso Crucifijo. El Santo, arrodillado al pie, aparece de riguroso perfil; su boca entreabierta nos dice su diálogo con el Redentor y la ansiedad de su palabra; pero lo impresionante es la simplicidad y la sobriedad de su actitud arrodillada, en que el escapulario, flotante, parece ascender impulsado por místico arrebató, y la limpieza con que su rostro y sus manos se dibujan sobre el paño de oro del fondo (fig. 85).

El cuadro más conocido de toda la serie del convento abulense es seguramente el del Auto de Fe. Su tema le hizo famoso, y pocos cuadros de nuestra Edad Media han sido más divulgados. Pero, contra lo que se ha supuesto hasta fecha reciente, sabemos hoy que su verdadero asunto es la historia del hereje Raimundo, liberado e indultado de la hoguera por Santo Domingo. En la parte superior nos presenta al Santo rodeado por sus compañeros en elevada tribuna de madera bajo amplio dosel de oro, mientras enfrente aparecen los acusados, y al pie de la escalera Raimundo con la coróza en la mano dando las gracias al Santo. La segunda escena de la historia se desarrolla en la parte baja. Fijado el punto de vista a la altura del piso de la tribuna, el pintor pone bien de manifiesto su interés por la perspectiva. La mitad superior, el juicio de los acusados, constituye por sí un cuadro independiente (fig. 84). El punto de vista, que para ella resulta muy bajo, es aún más sensible debido al escalonamiento de los personajes. Berruguete recordaba, sin duda, la bella pintura donde en sus años juveniles representara al duque de Urbino escuchando una conferencia en una tribuna también contemplada desde muy bajo.

Si la vida de Berruguete se hubiese prolongado unos años más, el retablo mayor de la Catedral de Ávila (1499-1506) tal vez hubiera sido su obra maestra. En él podríamos contemplar el gran conjunto en que el pintor de Paredes, con la colaboración natural en artista llegado a la cúspide de su fama, y ya cargado de años, trabaja con la facilidad del que ha vencido las dificultades técnicas. Colorista y enamorado de la luz como lo había sido desde sus primeros pasos, en él nos habría dejado un gigantesco retablo con calidad de esmalte, y enriquecido por los más variados juegos de luces y de sombras, sus sueños de luz ahogados en oro y corladuras. Pero Berruguete murió cuando sólo había terminado el banco y dos historias del cuerpo del retablo. El banco es importante por la originalidad de su concepción. Lo imagina, en cierto modo, como asamblea de personajes en un escenario único, como un conclave de Evangelistas y Padres de la Iglesia presidido por Jesús Sacramentado: algo así como un precedente glorioso de la futura Disputa del Sacramento, que muy poco después había de pintar Rafael. Advértase cómo los Padres de la Iglesia de los extremos, para cerrar mejor el estrado, se nos presentan de perfil. El viejo recuerdo de la galería de sabios de Urbino continuaba vivo en la memoria de Berruguete (figs. 90, 91 y 92).



Fig. 87.—PEDRO BERRUGUETE: SANTO TOMÁS VENCE LAS TENTACIONES (RETABLO MAYOR DE SANTO TOMÁS, ÁVILA).



Figs. 88, 89, 90, 91 y 92.—PEDRO BERRUGUETE: TOMA DE HÁBITOS DE SANTO TOMÁS (RETABLO MAYOR DE SANTO TOMÁS, ÁVILA); QUEMA DE LIBROS (MUSEO DEL PRADO); SAN JERÓNIMO, SAN LUCAS Y SAN MARCOS (RETABLO MAYOR DE LA CATEDRAL DE ÁVILA).



Fig. 93.—PEDRO BERRUGUETE: FLAGELACIÓN (RETABLO MAYOR DE LA CATEDRAL DE ÁVILA) (1499-1506).



Figs. 94, 95 y 96.—PEDRO BERRUGUETE: ANUNCIACIÓN (CARTUJA DE MIRAFLORES); VIRGEN CON EL NIÑO (COLECCIÓN RODA, MADRID); PIEDAD (CATEDRAL DE PALENCIA).



LÁMINA III
PEDRO BERRUGUETE: PIEDAD. (COLECCIÓN PARTICULAR, BARCELONA.)

INSTITUTO AMATEUR
DE ARTE HISPÁNICO

La Flagelación es obra de primer orden en la labor de Berruguete. En movimiento, ninguna otra la supera; y en el dominio de la luz al efecto de producir la ilusión de espacio, señala uno de los puntos culminantes de su carrera. Berruguete ha dado al escenario mayor amplitud de la corriente (fig. 93). La columna de capitel urbinense y los diminutos personajes de la tribuna del fondo son elementos esenciales en el efecto de profundidad perseguido por el pintor, que, con acierto indudable, ha empujado hacia nosotros los esbirros que azotan al Salvador, situado en el primer término. Con la planta del pie apoyada firmemente casi en el borde mismo del cuadro, podemos contemplar en su rostro los padecimientos que sufre. Su rostro es de dolor incontenido, desbordante. Pero la tragedia termina en la expresión de ese rostro y en la nerviosa inquietud de sus manos, que se crispan estranguladas en el fuste de la columna. A Berruguete no le gusta recrearse en la contemplación de la fiera humana. Apenas en el rostro del verdugo de la izquierda se advierte cierto placer en su labor. En sus compañeros no existe la más leve huella de ensañamiento, de complacencia en el castigo del Salvador. Berruguete, artista siempre de buen gusto, no es pintor de verdugos. En estos, lo que ha visto, lo que le ha deleitado es el movimiento, la violencia de las actitudes y, sobre todo, el aire iluminado que entre sus piernas se interpone. En la tribuna vuelve el viejo Berruguete a recordar su época italiana. El niño del clavel parece descubrirnos la nostalgia de los lejanos días de Urbino, y los personajes de medio cuerpo de la tribuna del fondo, contemplados desde un punto de vista muy bajo, recuerdan el cuadro de la Conferencia de Windsor, también procedente de Urbino.

La Anunciación de la Cartuja de Miraflores es tal vez la obra pintada por Berruguete con mayor cariño. El estudio de su iluminación, a que ya queda hecha referencia, es, sin duda, el más bello y perfecto que nos ofrece la pintura española anterior a Velázquez (fig. 94).

La pintura castellana, contra lo que sucede en la de Flandes e Italia, no ofrece ese bello capítulo de tablas pequeñas dedicadas a la Virgen con el Niño. En realidad, el hecho no debe sorprender. Pintores de grandes retablos los de Castilla, no cultivaron el cuadro pequeño, y probablemente no pudieron resistir en este género de pintura, de fácil transporte, la competencia de los refinados maestros de los Países Bajos, y renunciaron a él. Berruguete, al parecer, no fué una excepción, y tan es así, que sólo poseemos de su mano dos representaciones de la Virgen con el Niño. Una de ellas, la del Vizconde de Roda, formó parte de un retablo (fig. 95); la otra decora la portezuela del díptico de Palencia. Pinturas ambas indudablemente del propio artista, la diferencia entre ellas es notable. La tabla madrileña es la obra del Berruguete formado en la tradición flamenca naturalizada ya en Castilla. La Virgen de Palencia, de lisas vestiduras enriquecidas por gruesas piedras, es, en cambio, más renacentista. El espléndido díptico cuyo exterior decora esta Virgen nos presenta además a Berruguete ante las dos escenas más trágicas de la Pasión, el Calvario y la Piedad, reiterándonos su actitud ante esta clase de temas. Tal vez no exista en toda la pintura castellana del siglo XV Calvario más rebotante de emoción que este de Berruguete. Los horizontales nubarrones cargados de noche y ribeteados de luna al contacto del ópalos del horizonte, crean a la escena un fondo de intenso dramatismo. Es un efecto de grandes contrastes, no de pequeños motivos, lo que, desde luego, se impone al que contempla la composición. El paisaje es hijo del mismo sentir.

En la Piedad, Berruguete renuncia al paisaje. Vuelve de nuevo a su paño de brocado de oro, en este caso de color, y no se preocupa de indicar las paredes ni el techo de esa habitación, cuya solería nos dibuja tan cuidadosamente. De todos los motivos que enriquecen la Piedad de Berruguete, ninguno tan nuevo en Castilla como el del bello bote de unguento de loza

dorada valenciana que destaca en el primer plano. Con él, más que con gestos estridentes, nos pone de relieve el amor de la Magdalena. Su pequeñez, su aislamiento, su quietud y su silencio contrastan con el grupo de personajes transidos de dolor que aparecen tras él. Al mismo tiempo que prenda de amor, es evocación de dolores, y el pintor le concede la misma personalidad que Schongauer a la Corona de espinas arrojada en primer término de su estampa de la Flagelación (fig. 96).

PALENCIA: EL MAESTRO DE BECERRIL. — Pese a las importantes obras dejadas en Ávila y Toledo, Pedro Berruguete es hijo de Tierra de Campos, y en ella fué donde su estilo dejó huella más profunda y perdurable. Esta dilatada comarca, que por occidente llega hasta la actual provincia de León y por oriente se adentra en la de Burgos, es una de las partes de España donde se pinta más durante el primer tercio del siglo XVI. Los retablos aún conservados *in situ* son numerosos, y las tablas que de ella pasaron a museos y colecciones son también abundantes. El centro de mayor actividad artística fué Palencia, y las influencias decisivas en el rumbo artístico de la escuela, las de Berruguete y Juan de Flandes, que, de vida más sedentaria que aquél, debió de arraigar pronto en la ciudad del Carrión.

Uno de sus pintores más importantes es el que llamé hace años el Maestro de Becerril, por el retablo de San Pelayo, que entonces se encontraba en aquel pueblo de Tierra de Campos, y hoy pertenece a la catedral de Málaga. Formado bajo las aludidas influencias de Berruguete y de Juan de Flandes, si hubiera sabido mantenerse siempre al nivel que alcanza cuando pinta personajes aislados, su rango dentro de nuestra pintura renacentista sería muy superior. Dos aspectos conviene subrayar en su obra: la afición a todo lo renacentista y el amor al paisaje. Su admiración por los monumentos italianos, del romano, fué tan profunda que le llevó a servirse de ellos para fondo de sus historias, hasta el punto de que en la del niño Pelayo ante el Califa, de la Catedral de Málaga, el escenario está directamente inspirado nada menos que en la conocida organización brunelleschiana de San Lorenzo y del Espíritu Santo, de Florencia. Y no contento con ello, ha decorado los medios puntos con relieves de asuntos mitológicos, entre los que pueden distinguirse la fábula de Leda y el Cisne, y Lucrecia hundiendo el puñal en el pecho, e, inscrito sobre su friso, el nombre de Pasifae, la brutal amante del Toro de Creta. Comentarios en el lenguaje de la fábula pagana, tanto los relieves como el letrero, del amor contra natura que el Califa siente por el niño Pelayo, es testimonio valiosísimo del tono fuerte de cómo el paganismo renacentista penetra a veces en nuestra pintura religiosa (fig. 99).

Digno también de la mayor atención es la gran importancia que concede al paisaje siempre que le es posible. Así, en las tablas del banco del retablo citado renuncia a los fondos de oro berruguetescos, y nos ofrece paisajes de amplitud desusada en los primitivos castellanos, descubriéndonos en ellos su admiración por las románticas interpretaciones de Juan de Flandes. Con frecuencia las nubes desempeñan en ellos papel primordial. En el primoroso del fondo del Salomón de colección particular madrileña, una nube oscura de bordes cargados de luz sirve de encuadramiento superior al conjunto. Lo que había de ser en manos de los pintores barrocos el pesado cortinaje de terciopelo es en la vieja tabla castellana un velo romántico de luminoso perfil. En la tabla compañera de David, el paisaje de aterciopelados peñascos salpicados de piedras preciosas, con un gran puente en ruinas al fondo, es también uno de los mejores frutos de la influencia de Juan de Flandes (fig. 101).

Al Maestro de Becerril se deben otros dos profetas compañeros de los anteriores, una Santa



Figs. 97, 98 y 99.—MAESTRO DE BECERRIL: HISTORIAS DE SAN PELAYO (CATEDRAL DE MÁLAGA).



Figs. 100, 101 y 102.—MAESTRO DE BECERRIL: SANTA CATALINA (CATEDRAL DE MÁLAGA) Y DAVID (COLECCIÓN ADANERO, DE MADRID), PIEDAD (COLEGIATA DE MEDINA DEL CAMPO).

Catalina, también de propiedad particular madrileña, y recientemente le ha atribuido Post, creo que con razón, dos profetas de propiedad barcelonesa, y quizá el Santo Entierro recientemente vendido por el Hospital de San Antolín de Palencia. En forma dubitativa, y en efecto también dudo mucho que le pertenezcan, le ha atribuido el mismo crítico los retablos de Bamba y de la Virgen de Manzanillo, cuyas mutuas semejanzas de composición tal vez se deban a modelos grabados comunes. Un cierto parentesco con el retablo últimamente citado muestran las tablas con una Santa y un Santo con el Espíritu Santo de Rábano, la Purificación de Valdearcos y de, gran tosquedad, el San Mateo y el Santo bautizando de Fompedraza.

Otro de los maestros más interesantes de este momento es el autor del retablo de Mormojón, en cuya figura central de la Virgen, como advirtió muy bien el mismo Post, es interesante ver la fidelidad con que se sigue un modelo de Pintoricchio.

Mucho más prolífico que él es el que Post ha denominado el Maestro de Calzada, por el retablo de aquella población, que hizo en colaboración con el Maestro de Paredes. Su estilo es semejante al del Maestro de Sirga, es decir, el autor del retablo mayor de Villalcázar, aunque más correcto y más progresivo. Si se trata de un discípulo de aquél, de una etapa posterior del mismo artista, o de su taller, es problema sobre el que no llego a decidirme. Lo que sí debe tacharse, desde luego, del catálogo de su obra es el retablo de Dueñas y la Virgen de la colección Zuloaga. Obra típica suya es, en cambio, el retablo de San Antonio de la misma iglesia de Villalcázar de Sirga. A su colaborador el Maestro de Paredes se deben, entre otras, además de la parte del retablo, ya citado, de Calzada, varias tablas del de la Virgen del Pilar de Santa Eulalia de Paredes, el del Padre Eterno y el de los Evangelistas, de las iglesias de San Juan y Santa María de la misma población.

De calidad también bastante baja es B. de Castro, que firma algunas de sus obras, como el Santo Domingo de la colección Lázaro. Amigo de figuras grandotas y desmañadas, debió de trabajar bastante, a juzgar por las pinturas de su mano o taller que han llegado hasta nosotros. De esta época es asimismo el denominado por Post Maestro de Manzanillo, por el Santo Entierro de aquella población, y en el cual tanto la influencia de Juan de Flandes como la de Berruguete es apenas sensible.

Sin delimitar todavía los varios discípulos de Juan de Flandes que trabajan en Castilla la Vieja, es preciso sin embargo, recordar aquí, por la alta calidad y por su estilo, ya decididamente renacentista al autor de la parte más antigua del retablo de San Gregorio de la Colegiata de Medina del Campo (fig. 102).

De estilo más avanzado que el Maestro de Becerril y que todos estos pintores es el Maestro Benito, autor del Martirio de Santa Úrsula (1531) de la Catedral de Palencia, en que el estilo de Juan de Flandes desemboca ya en el rafaelismo (fig. 103). Otro pintor importante que, al menos provisionalmente, parece debe incluirse en el grupo palentino, es el que podría denominarse Maestro de Támara, puesto que de allí se dice proceder un retablo a que perteneció la Adoración de la colección Prats, así como otras de propiedad particular barcelonesa (fig. 104). En el Calvario de la Diputación de Logroño, poblado de numerosos personajes, aparatosas nubes, peñascos y árboles de copas agitadas por el viento, el autor nos descubre un temperamento dramático y un amor por el movimiento nada corrientes en la escuela (fig. 107). Su intenso interés por lo característico y los modelos de algunos personajes hacen pensar en la influencia probablemente holandesa del círculo de L. de Leyden. Aunque menos inspiradas, a él se deben

varias tablas del Museo de Barcelona, alguna otra, como la de la colección Basante, de Bilbao, y muy probablemente también el retablo de Herrera de Valdecañas, cuyo gran parentesco estilístico parece al menos un argumento en pro de su relación con el grupo palentino. A él cabe atribuir igualmente una historia de un Santo de la colección Albarrán, de Madrid. El retablo de Santo Domingo de la Calzada, que, como el de Logroño, abogaría, en cambio, por su origen más bien burgalés, lo ha atribuido Post, al maestro de Belorado, y lo encuentro menos estrechamente relacionado con el de Támara. Aunque la relación estilística del pintor de Támara con la serie de tablas de San Lesmes de Burgos es muy estrecha en varios aspectos, no llego a convencerme de que puedan ser de una misma persona. Más flamenco el autor de la serie de San Lesmes no sé si pudiera buscarse en él al maestro del anónimo de Támara.

LEÓN: EL MAESTRO DE ASTORGA.—El pintor de personalidad más acusada que trabaja en tierra leonesa durante la primera etapa renacentista es el que, a falta de nombre familiar, se denomina el Maestro de Astorga, por encontrarse en aquella ciudad el retablo de la Pasión, de 1530, y proceder de ella el del inquisidor Meneses. El parentesco de sus modelos con los del Maestro de Palanquinos hizo suponerle a Post, probablemente con razón, una primera formación leonesa, si bien sus relaciones estilísticas con la escuela palentina son muy estrechas. Según el mismo crítico, su conocimiento de las formas renacentistas se debería principalmente a Juan de Borgoña.

El Maestro de Astorga gusta de conceder a los fondos de sus cuadros primordial importancia. Unas veces es la arquitectura, otras el paisaje lo que constituye el principal encanto de la historia. Su amor al paisaje tal vez sea hijo de la sugestión de las poéticas creaciones de Juan de Flandes. Los árboles tienen para él valor de primer orden. Sabe emocionarse ante ellos con sensibilidad casi peruginesca. Le deleita imaginarlos de troncos derechos y esbeltos, y de copas poco tupidas, para que al ser atravesados por la luz dibujen sus menudas ramas sobre el azul del cielo. Si en la Circuncisión de Berlín paisaje y arquitectura se equilibran, en el Nacimiento de la colección Lázaro el escenario arquitectónico es casi tan importante como la escena misma (fig. 106). Él constituye uno de los más claros testimonios de la presencia en nuestra pintura renacentista de ese gran problema del espacio y de la perspectiva que tanto preocupó al Perugino, pues no deja de ser curiosa la coincidencia de la tabla castellana con el retablo de la Villa Albani del pintor italiano. El lastre gótico, tan potente aún en el artista, no le permite resistir la tentación de recrearse en la escena de género de los pastores. Con tanto placer representa el gozo incontenible de estos por el nacimiento del Redentor, que seguramente no nos ofrezca toda la pintura castellana de fines del siglo XV y principios del XVI una versión del tema tan animada y llena de vida como ésta. Pocas encarnan mejor que ella ese ímpetu un tanto selvático del «Huy ha, huy ho», con que Juan del Encina esmaltó a fines del siglo el villancico de la égloga de Navidad representada en el palacio ducal de Alba de Tormes, y cuya última edición, en vida todavía del autor, se imprimió casi por los mismos años en que se pintó la tabla madrileña. ¡Qué diferencia entre este grupo de pastores que no pueden contener su alegría y los que acuden a contemplar al recién nacido en la interpretación del tema que pocos años antes nos dejó Yáñez en el retablo de Valencia! Si la escena del Maestro de Astorga tiene sabor a villancico de Juan del Encina, los pastores de Yáñez son suaves en sus movimientos y en sus gestos como los de Garcilaso.

Además de las obras citadas, consérvanse: el retablo del pueblo de Cisneros, de la diócesis



Fig. 103.—MAESTRO BENITO: MARTIRIO DE SANTA ÚRSULA (1531) (CATEDRAL DE PALENCIA).

INSTITUTO AMATILLER
DE ARTE HISPÁNICO



Figs. 104, 105 y 106.—MAESTRO DE TÁMARA: EPIFANÍA (COLECCIÓN PRATS). MAESTRO DE ASTORGA: TRASLACIÓN DEL CUERPO DE SANTIAGO Y NACIMIENTO (MUSEO LÁZARO, MADRID).

de León; varias pinturas de su mano, en el Museo del Prado; en la colección Muntadas de Barcelona, dos series importantes que pasaron hace años por el comercio berlinés, y alguna otra, Como trabajó bastante, no debieron de faltarle imitadores, no siendo todavía fácil precisar dónde termina su obra personal. Al igual que tantos contemporáneos suyos, utilizó a veces en sus composiciones estampas de Dürero.

La influencia palentina en tierra leonesa se hace aún más intensa en el autor de la Gloria del Trascoro de la Catedral de Zamora, a quien casi podría considerársele como un discípulo de Juan de Flandes íntimamente emparentado estilísticamente con el Maestro de Astorga. A él se debe probablemente el Santo Entierro de la iglesia del Santo Sepulcro, hoy de propiedad particular, como ya advirtiera don M. Gómez-Moreno.

Aunque en realidad no hay motivo para incluirlo en la escuela leonesa, sino dentro de los límites, mucho más amplios, de la palentina, citaré en este lugar, por su parentesco estilístico con el maestro anterior, al autor del Nacimiento y de la Piedad del Museo de Valladolid y de una Piedad de propiedad particular madrileña. Aparece en esas pinturas, en letra de la época, el nombre de Herrera, en tamaño y lugar que hacen preguntarse si efectivamente se trata de una firma. A pesar de lo extraño de su forma, tal vez no exista razón suficiente para negar de plano el que pueda serlo y el que pudiera identificarse con cierto Cristóbal de Herrera que trabaja en Palencia en 1524. En todo caso, siempre podría servir provisionalmente de nombre de urgencia de ese pintor. Post ha atribuido esas tablas a la escuela del maestro burgalés de Durham, o al maestro mismo, así llamado por el retablo existente en esa ciudad inglesa.

Mucho más desligado de ese círculo estilístico se encuentra, en cambio, el autor de la Imposición de la casulla a San Ildefonso, la Anunciación y el San Roque de la Catedral de León, sin duda, uno de los pintores más atractivos de esa etapa renacentista en tierra leonesa.

De estilo más avanzado, aunque probablemente poco posterior al maestro de Astorga, trabaja principalmente en Zamora un pintor que debe de haber hecho su formación en Toledo con Juan de Borgoña y cuya obra es abundante. Reconocida su personalidad desde hace muchos años por don M. Gómez-Moreno, ha recibido recientemente de Post la denominación de Maestro de Pozuelo, por proceder de aquel pueblo ese retablo suyo, hoy en San Isidoro de León. Se le deben el retablo de Castrogonzalo; el del Hospital de la Asunción y de Santa María de Orta, ambos de Zamora; el mayor y el de la Virgen de Santo Tomás Cantuariense; el de la Trinidad; las tablas del de Sancti Spíritus; el del hospital de la Santa Cruz y el de Santa María de Arbás, de Toro. En Ávila, le atribuye Gómez-Moreno, el retablo de la capilla de los Cuevas de la Catedral. De su mano son además, casi seguramente, un Santo Domingo en el Museo de Barcelona, una Santa Ana y una Flagelación en el comercio artístico madrileño, un trozo de retablo de propiedad particular, igualmente madrileña, con el Crucificado, la Anunciación y San Jerónimo, y un Santo Mártir con dos donantes, en el Museo del Prado. Muy semejante a él, tal vez suya es la tabla de la Visitación, el Nacimiento y la Anunciación del Museo Lázaro.

VALLADOLID.—Sus pintores, como los de las poblaciones vecinas del poderoso foco palentino, debieron de sufrir la competencia de los maestros de la ciudad del Carrión. La importancia de la ciudad permitió, sin embargo, el que trabajasen en ella de continuo varios pintores, entre los cuales debió de ocupar puesto preeminente el que denominé hace tiempo Maestro de Portillo, por el retablo de la capilla del Palacio Arzobispal, procedente de aquella población. Post, que ha aumentado considerablemente el catálogo de su obra y fundándose en que

dos de sus retablos, los de Fuente de Año y Sinlabajos, se encuentran en la provincia de Ávila, se ha preguntado si pudo haber vivido en Ávila en lugar de en Valladolid. Contemporáneo del Maestro de Becerril, no hace, como él, alardes del conocimiento del romano; pero su estilo es más movido y le supera en gracia narrativa. La historia del sarcófago en la nave, del retablo de Portillo, atacado por los demonios y defendido por San Esteban desde los aires, demuestra su gran habilidad para componer escenas de numerosos personajes. El Nacimiento de Fuente de Año, nos dice, en cambio, que le preocupaban los efectos de perspectiva arquitectónica, tan en boga por estos años entre nuestros pintores y tan al gusto de Juan de Borgoña. Pintor bastante fecundo, a él pueden atribuirse, entre otros, los retablos de San Miguel del Pino, de Viana de Cega, y varias tablas de propiedad particular (figs. 108 y 109).

A esta misma época corresponde la actividad del fecundo Antonio Vázquez, del maestro de San Antonio del Museo de Valladolid, y del autor de las historias de San Pelayo del retablo de Olivares de Duero, más decididamente renacentista que los anteriores y de muy alta calidad.

De Antonio Vázquez consta que pintó el retablo de la capilla de los Alderetes (1536) de la iglesia parroquial de Simancas y el del Crucificado de Santa María de Nieva (1541). Creo que pueden atribuírsele el del Cristo de Simancas, el de la Asunción de las Huelgas, de Valladolid; otro de Santa María de Tordehumos; en el Museo de Valladolid, Santa Úrsula, dos Asunciones, dos Piedades, la Purificación, el Calvario, San Jerónimo, los Estigmas, el Bautismo, y una Misa de San Gregorio; y un tríptico de la Anunciación de la colección Badrinas de Barcelona (fig. 110).

Al Maestro de San Antonio se deben en el Museo de Valladolid dos historias del Santo, el Camino del Calvario, el Santo Entierro, un San Pedro, un San Pablo, y, probablemente, una Anunciación y un Nacimiento. Bastante gótico todavía, a pesar de su tardía fecha de 1547, en la manera de interpretar los ropajes, utiliza estampas de Durero.

BURGOS: LEÓN PICARDO. EL MAESTRO DE LA SANTA CRUZ. — La intensa actividad pictórica existente en Burgos a fines del siglo XV no decae durante el primer tercio de la centuria siguiente. Por su proximidad a la frontera, y por sus activas relaciones comerciales por los puertos del Cantábrico con los Países Bajos, Burgos continúa siendo la tierra acogedora de obras y artistas septentrionales. De ese origen es León Picardo, y esa influencia es también manifiesta en otro de los principales maestros de la época.

No obstante el escaso relieve de la etapa prerrafaelista en la pintura burgalesa, no falta, sin embargo, algún retablo que, pese a su goticismo, corresponda estilísticamente a ese momento. El más estimable es probablemente el de Berlanga de Duero dedicado a Santa Úrsula, el Abrazo de la Puerta Dorada, y dos parejas de Santos. Obra probable de hacia 1516, ha sido atribuída recientemente, por Post, al fecundo pintor, esencialmente gótico, por él denominado Maestro de Osma, si bien advirtiéndolo, muy acertadamente, la novedad que representan sus fondos renacentistas. Sus figuras, de proporciones elegantes, son correctas; el oro guarda, en sus ropajes, discreto equilibrio con el color, y en los fondos manifiesta un cierto interés por el paisaje, poco frecuente en la escuela. En esta misma etapa es necesario incluir al Maestro del retablo de Llanes (1517), que por su estilo hace pensar más en el sencillo arte de componer flamenco que en el arte rafaelesco. Bastante más italiano, pero igualmente prerrafaelista, es el retablo de Santillana que recientemente le ha atribuído Post.

El pintor más representativo de este período, y el único de nombre hasta ahora conocido,

es León Picardo († 1547). Las noticias que conservamos de su vida son escasas, aunque algunas prestan a su biografía color desusado entre las de la época, en general, tan pobres. Vecino de Burgos desde 1514, debió de entrar pronto en contacto con el Conde de Salvatierra, uno de los caudillos de la guerra de las Comunidades. Exceptuado de la amnistía general al ser puesto en prisión el conde y desposeído de sus bienes, Picardo no le olvidó. Un cronista contemporáneo, después de referirnos cómo le desangraron abriéndole una vena, nos cuenta que «le llevaron a enterrar con los pies fuera del ataúd, para que todos vieses los grillos que le aprisionaban, y murió tan pobre que en la prisión le llevaba de comer un criado suyo, pintor, llamado León Picardo, un triste pucherillo...» En otra ocasión se nos dice que era el pintor del Condestable. Precisamente al referirse a la misma guerra de las Comunidades, el poeta Argensola nos cuenta cómo a la sublevación de Burgos, «precedió un prodigio, en el mes de junio, que se despeñó con las demás calamidades. Afirman que cebando un azor, a medianoche, Picardo, pintor del Condestable, sucedió un terremoto súbito, a cuyo temblor cayeron primero de los aparadores las baxillas, y al mismo tiempo las texas de las casas, y con brevedad edificios grandes. Murieron muchas mujeres preñadas, y el mismo azor.»

Al servicio del Condestable interviene en efecto, Picardo, en la decoración de la capilla de éste en la catedral, sin duda, la empresa artística de más empeño realizada entonces en Burgos. Allí trabaja juntamente con Felipe de Borgoña, Diego Siloé, Francisco de Colonia y Cristóbal de Andino, y nada tiene de extraño que al escribir Diego de Sagredo sus *Medidas del romano*, es decir, nuestro primer tratado sobre el Renacimiento, lo eligiese por el interlocutor de su diálogo. Gracias al texto de Sagredo sabemos que no había estado en Italia, no obstante sus grandes deseos de conocerla, y su estilo, en verdad, refleja su falta de conocimientos del arte italiano. Tiene de renacentista lo que puede esperarse de un pintor de Picardía, que no sólo no se ha formado en Italia, sino que ni aun ha pasado los Alpes. Sus modelos han sido los rafaelistas flamencos y, al parecer, más concretamente, Van Orley. Gusta de figuras de gran tamaño, que llenen la superficie del cuadro, y, sobre todo, al componer, lo mismo que los flamencos, carece, por lo general, de esa claridad que tanto realza a los grandes maestros italianos. Sus personajes se retuercen con ese ritmo típico que adquieren las formas rafaelescas interpretadas por Gossaert y Van Orley, y en general son bajas; en algunas historias exageradamente bajas. Los ropajes se amontonan y se mueven con la misma premiosidad y falta de agilidad con que accionan sus miembros.

La obra que ha servido de base para identificar su personalidad es el retablo de San Vicente, de 1524, de la Catedral de Burgos; pero sus creaciones más importantes, conocidas hasta ahora, son las historias de la vida de Jesús, adquiridas recientemente, en parte, por el Museo del Prado. De éstas, la más importante es la Purificación, que en la manera de agrupar los personajes no deja de recordar la de Metsys (fig. 114). La más correcta es seguramente el Nacimiento, que pasó a propiedad particular (fig. 111). Además de estas pinturas, pueden atribuírsele otras varias de la misma Catedral burgalesa, un retablo de Lara, y tres tablas de Santo Domingo de la Calzada.

Otro artista que es preciso citar en el primer plano de la pintura burgalesa renacentista es el que he denominado, al dar noticia de su personalidad, Maestro de la Santa Cruz, por las tablas a ella dedicadas en la Cartuja de Miraflores. Su calidad no es inferior a la de Picardo, y hasta guarda con él cierto parentesco general de estilo. De sensibilidad artística es también muy semejante. Los personajes de sus cuadros son igualmente achaparrados y corpulentos, y

el pintor, en el deseo de incrementar ese efecto de corpulencia, no duda a veces en llegar a lo monstruoso y deforme. Sus arquitecturas responden a los mismos gustos y contribuyen a subrayar los mismos efectos. Son también bajas y macizas. Es, en resumen, un amanerado, de dotes no excepcionales, pero que educado en otro ambiente artístico hubiera creado conjuntos más bellos y agradables y personajes más esbeltos: su formación, como la de Picardo, parece haber tenido lugar dentro del rafaélismo flamenco (fig. 112).

El catálogo de su obra es todavía corto. Sólo comprende, además de la serie de la Cartuja, el Jesús entre los Doctores, del Museo de Barcelona, y el rey Alfonso VIII, de propiedad particular italiana. Una personalidad bastante próxima a la de este maestro es el autor de las tablas de Ameyugo, también en el Museo de Barcelona (fig. 113), con las que se asemejan bastante las Lamentaciones de Roa, y parte del hermoso retablo de Olivares de Duero.

Después de los maestros anteriormente citados, los restantes, o carecen de especial interés para la pintura renacentista, o son de calidad muy inferior.

Entre las varias personalidades delimitadas por Post, pueden recordarse: el Maestro de Sinobas, así llamado por el retablo de ese pueblo, hoy en la colección Rodríguez Larreta, de Buenos Aires, de quien considera el de Haza; el Maestro del retablo de Gamonal, a quien atribuye el del Seminario de Valladolid; el del retablo de Mambrillas de Lara, de quien estima el de Panizares y varias tablas de la colección Valdés de Bilbao, que, en realidad, proceden de un convento de Valladolid; el del retablo de Durham, a quien asigna el de Cillaperlata, ahora en la Catedral de Burgos, y el de Torregalindo.

De las influencias castellana y aragonesa a que en esta época está sujeta Soria, es testimonio el que mientras en 1509 pinta el retablo del Azoque el burgalés San Juan, en 1533 se encomienda el de la Magdalena del mismo templo al aragonés Andrés Fonzo, y en tierra soriana se encuentran algunas obras ya aludidas al tratar de las escuelas aragonesa y navarra.

TOLEDO: JUAN DE BORGOÑA. RINCÓN. — Pocas escuelas renacentistas españolas ofrecen la uniformidad de la toledana. Incluso la de Valencia, que aparece dominada en el período siguiente por el estilo de Juan de Juanes, presenta durante el primer tercio del siglo varios artistas de formación diversa y hasta de contrapuestas características. En Toledo, esa primera etapa la llena Juan de Borgoña, y en grado tal que consigue anonadar la personalidad de todos sus contemporáneos. En la siguiente surgen dos pintores principales, pero tan semejantes entre sí, que no es siempre fácil delimitar la obra de cada uno de ellos. Sus analogías con el estilo de Borgoña, por otra parte, son notables, y los discípulos de aquél que por su menor talento permanecen más aferrados a sus modelos, continúan trabajando todavía activamente durante mucho tiempo.

Del origen de Juan de Borgoña nada sabemos con seguridad, pues aunque su nombre obliga a suponer con cierto fundamento su procedencia nórdica, precisa no olvidar que el haber nacido su padre en aquellas tierras justificaría suficientemente ese apellido. Tampoco consta que, como se ha supuesto, fuese pariente del escultor Felipe de Borgoña. A juzgar por su estilo, debe presumirse que estudió en Italia, y principalmente en su parte central, habiendo subrayado Post la circunstancia de aparecer en Toledo poco después de la muerte en Florencia de Ghirlandajo, que tan decisivo influjo ejerció en su estilo. En 1495, por lo menos, se encuentra ya trabajando en la Catedral primada al lado de Berruguete. Guardan después silencio los documentos durante algunos años, hasta que desde fines de la primera década de la centuria siguiente



Fig. 107.—MAESTRO DE TÁMARA: CALVARIO (DIPUTACIÓN DE LOGROÑO).

INSTITUTO AMATILLEN
DE ARTE HISPÁNICO



Figs. 108, 109, 110 y 111.—MAESTRO DE PORTILLO: ESCENAS DE LA VIDA DE SAN ESTEBAN (PALACIO EPISCOPAL, VALLADOLID). ANTONIO VÁZQUEZ: ANUNCIACIÓN (COLECCIÓN BADRINAS). LEÓN PICARDO: NACIMIENTO (COLECCIÓN PARTICULAR).



Figs. 112, 113 y 114.—MAESTRO DE LA SANTA CRUZ: HERACLIO CON LA CRUZ (CARTUJA DE MIRAFLORES, BURGOS).
JESÚS ENTRE LOS DOCTORES (MUSEO DE BARCELONA). LEÓN PICARDO: PURIFICACIÓN
(MUSEO DEL PRADO).



Fig. 115.—JUAN DE BORGONA: ABRAZO ANTE LA PUERTA DORADA (1509-1511) (SALA CAPITULAR DE LA CATEDRAL DE TOLEDO).

nos vuelven a dar noticias de sus actividades toledanas. Como éstas duran hasta 1536, no es probable que al llegar a la ciudad imperial contase mucho más de los veinticinco años, o lo que es lo mismo, que aun siendo nacido en el extranjero, casi toda su carrera artística, como la del Greco, se desarrolló en Castilla. Sólo cabe, pues, esperar que aparezcan algún día las obras juveniles de su período italiano. Su identificación con el "Joanes Ispanus", de obra conocida en Italia, propuesta por Longhi, no llega a convencer.

Juan de Borgoña es artista de temperamento muy equilibrado y de exquisita sensibilidad que, como es natural, naufraga en las obras de taller. No posee la vena trágica; pero, en cambio, sabe sentir las actitudes líricas, aunque sin llegar a la profundidad de Berruguete en Paredes de Nava. Amigo de la corrección de las formas, como su contemporáneo Yáñez, es también un enamorado de la belleza, si bien su canon humano adolece con frecuencia de ser, tal vez, excesivamente bajo, y quizá de cabeza desproporcionadamente larga, quién sabe si por pensar, como su contemporáneo el magnífico caballero Pedro Mejía, «que tener buen tamaño de cabeza arguye buen entendimiento». Borgoña concede también bastante interés al escenario de carácter arquitectónico o de paisaje. En los primeros le preocupa la monumentalidad, la amplitud o la riqueza del edificio, según las circunstancias; en los segundos, dentro de su concepción un tanto teatral, parece descubrirnos ese amor por la naturaleza que distingue a los pintores de estirpe flamenca.

Probablemente una generación posterior a Pedro Berruguete, es Borgoña el primer gran pintor que en Castilla se entrega plenamente al Renacimiento. Aunque aparece trabajando a su lado al mediar la última década del siglo, no deja de ser curioso que su primera obra conocida sea precisamente la terminación del retablo de Ávila, dejado inconcluso al morir aquél. Como hemos visto en otros pintores contemporáneos y observaremos más adelante, a pesar de ser su obra casi contemporánea de la de Rafael, a quien sobrevivió más de quince años, es fundamentalmente un cuatrocentista, en el que sólo se advierten esporádicas influencias del maestro de Urbino.

La formación de Juan de Borgoña es esencialmente florentina. Su estilo se ha comparado con el de Ghirlandajo, y ya indiqué que recientemente Post llamó la atención sobre la coincidencia de la muerte del maestro italiano con la aparición de Borgoña en Toledo. Al morir su maestro según Post, el joven pintor emprende su carrera independiente y se establece en Toledo. Pero existen aspectos en su estilo que se deben probablemente a otras influencias. Así, en la importancia concedida al paisaje, que falta a Ghirlandajo, ve el crítico últimamente citado la huella de Pier de Cósimo y Filippino Lippi; en la claridad de su colorido, la de Cósimo Rosselli; en su sentido del espacio, particularmente en el Nacimiento de la sala capitular, la de Melozzo da Forli y de Piero della Francesca, y en su tendencia a la rigidez de las actitudes de sus personajes, la posible de Andrea del Castagno. Además de esas influencias, casi exclusivamente toscanas, ve la umbría de Signorelli en algunas actitudes, y la lombarda de Borgognone, que le ha hecho sospechar una posible permanencia, relativamente larga, en Milán.

Pero el estilo de Juan de Borgoña no se explicaría exclusivamente con su formación italiana. El ambiente artístico castellano deja huella profunda en él. Ciudad tradicionalmente mudéjar Toledo, su ambiente era de lujo y riqueza excepcionales y estaba dominado por un sentido decorativo al que no era fácil permanecer insensible. Por otra parte, la presencia de Berruguete, cuyo heredero había de ser en las empresas pictóricas catedralicias, con su prestigio de haber trabajado en Italia, pero apegado a los fondos de oro y a las doradas cubiertas mudéjares, no podía por menos de pesar en el criterio estético del joven pintor recién llegado.

El magnífico conjunto de la Sala Capitular (1509-1511) de la Catedral primada nos presenta a Juan de Borgoña ante la empresa más importante de su vida. Consistió en decorar un hermoso salón rectangular que emulase los bellos interiores cuatrocentistas italianos. La pintura al fresco del Renacimiento escribía así en nuestra patria un primer capítulo verdaderamente espléndido, que, por desgracia, careció después de continuación digna de sus comienzos. Sobre una zona en que nos presenta de media figura a los prelados toledanos, y que, en cierto modo, le sirve de pedestal, el pintor ha fingido una galería adintelada sobre columnas con zapatas al gusto toledano, gracias a la cual nos sentimos libres de la clausura arquitectónica y podemos contemplar el paisaje, o los amplios escenarios donde se desarrollan historias de la Pasión. En el largo lienzo del muro de la izquierda abundan los escenarios arquitectónicos en que, como extranjero sensible al medio, no sólo derrocha el oro, sino que representa las cubiertas moriscas al gusto de Berruguete, y capillas góticas de barroquismo digno de Juan Guas, sin perjuicio de mostrarnos junto a ellas monumentales edificios que hacen alarde de sus bóvedas de casetones renacentistas (fig. 115).

Las tres historias del Descendimiento, la Piedad y la Resurrección, que presiden la sala, por corresponder a los últimos momentos de la vida de Jesús, se desarrollan ante un fondo de paisaje común, que, por su gran amplitud, contribuye poderosamente a esa ficción de espacio más allá de los muros de la sala, inspiradora de su decoración pictórica. Preside el conjunto la escena de la Piedad (fig. 116). Aunque ceñido en sus proporciones más reducidas y no apaisadas, el paisaje desempeña también papel importante en la Visitación, donde Santa Isabel, siguiendo el modelo de Ghirlandajo, hinca una rodilla en tierra para adorar al Salvador en las entrañas de la Virgen. En el muro de ingreso, como en la capilla de la Arena, de Giotto, el tema representado es el Juicio Final, en el que interesan, sobre todo, los numerosos desnudos de los condenados tras los cuales aparecen los demonios mostrándonos rótulos con los nombres de los pecados que allí se castigan.

Las pinturas murales que decoran la Capilla Mozárabe (1514) del mismo templo son de carácter histórico y están dedicadas a recordar la conquista de Orán por su fundador, el cardenal Cisneros. Aunque desde ese punto de vista son muy interesantes, y ofrecen el atractivo de la naturaleza del tema, artísticamente agregan poco al conjunto de la sala capitular (figuras. 123 y 124).

En la misma Catedral de Toledo se conservan, entre otras pinturas en tabla, dos retablos de exquisita calidad y que seguramente corresponden también muy a principios de siglo: el de la Concepción y el de la Adoración de los Reyes. Tanto en uno como en otro el oro se prodiga en los fondos, en tersos brocados, con el mismo criterio y no menor insistencia que en los de Berruguete, por lo que el paisaje, indudablemente uno de los géneros preferidos por el artista, desempeña papel muy restringido. Borgoña concentra su interés en los rostros de sus personajes, sobre todo en el retablo de la Concepción, en los que nos ha dejado algunas de sus creaciones más sentidas. El colorido, alcanza también en ellos finura rara vez igualada por el artista (fig. 117).

En el retablo de Ávila (1508), que, como hemos visto, dejó por terminar Berruguete, se le deben íntegramente cinco grandes tablas, las estrechas de los intercolumnios, y la parte que pueda corresponderle en las pintadas por Santa Cruz. Aunque el artesonado de una de las historias es dorado, sin duda por influencia del pintor de Paredes de Nava, el oro casi se reduce en las demás a los nimbos, y la profundidad del escenario se convierte de nuevo en una de las

principales preocupaciones del pintor. Ordenado su escenario arquitectónico decididamente hacia el último término, los pastores penetran entre los pilares que se escalonan en ese sentido en uno de los lados. De acuerdo con esa concepción de escenario claramente articulado, la Virgen y San José, afrontados en primer plano, se nos presentan de riguroso perfil, como en el que Yáñez, pintó por aquellos mismos años. Aunque con mayor número de personajes, en la Purificación, gracias a la frontalidad de su arquitectura y a la posición de riguroso perfil de los personajes del proscenio, la sensación de claridad y de equilibrio es aún mayor. En la Anunciación el escenario cambia de nuevo, pero es igualmente importante. A la sucesión de pilares y arcos de la primera historia y a la organización cupuliforme de la segunda reemplaza una tranquila arquitectura arquitrabada, con jardincillo al fondo; mientras que en primer plano nos contrapone la frontalidad de la Virgen al limpio perfil del Ángel.

De mayor grandiosidad que los retablos citados de Toledo, y de factura muy apurada, el retablo de Ávila nos da buen testimonio de la finura del arte de Borgoña antes de entregarse en brazos de su taller (figs. 118, 119 y 120).

La obra del taller de Borgoña es relativamente numerosa, y no siempre resulta fácil precisar dónde termina la mano del pintor y comienza la de los colaboradores.

Seguramente del propio Juan de Borgoña son las tablas de la Catedral de Cuenca, procedentes del pueblo de Carboneras; la hermosa Piedad con donante de la iglesia de Illescas; la que figuró en la Exposición Histórica Europea de Madrid de 1892; el tríptico de la Cena de la Catedral de Toledo (fig. 122); los Padres de la Iglesia, del Museo Bowes de Barnard Castle; los Santos Juanes de Santo Domingo el Real de Toledo. Documentado en 1521, el retablo de la capilla de la Trinidad de la Catedral, aunque probablemente, en buena parte, de taller, es interesante para conocer cómo se ha transformado el estilo del maestro en esta fecha, bien sea en su propia mano o en la de sus discípulos más fieles. Al parecer, de fecha ya próxima a 1530, y, por lo tanto, con importante participación de su taller, será, en cambio, el retablo de San Juan de la Penitencia. Suyos, o de algún discípulo de primer orden en nada inferior a él, como opina Post, deben de ser el Nacimiento, la Anunciación y los Santos Pedro y Juan del retablo de Santa Catalina de Toledo.

Dentro de ese activo taller y del amplio círculo de sus discípulos no es fácil delimitar todavía personalidades claramente definidas. Los modelos del maestro se emplean en esas obras sin arrestos de originalidad, y lo que puede asegurarse de ellas es que no han sido ejecutadas por él. Dentro de esta primera serie de discípulos que se mantienen dentro de la etapa estilística por él representada, sin agregar nada esencialmente nuevo, precisa citar los nombres de Antonio de Comontes y Pedro de Cisneros.

Antonio de Comontes es miembro de una familia toledana que produjo varios pintores. Las obras en que consta documentalmente su intervención es la serie de los tres retablos de San Andrés de Toledo, cuyo contrato y recibo firmó, juntamente con Juan de Borgoña, en 1513. Como advierte muy bien Post, el hecho de no permitir su estilo atribuirlos al propio Borgoña autoriza a buscar en ellos el estilo de Comontes, aunque no sé si los tres retablos guardan la suficiente uniformidad para creerlos de un mismo autor. Los que más se distancian del maestro, que son el mayor y el de San Ildefonso (fig. 125), nos descubren un artista amigo de tipos finos y delicados y más expresivos de lo que es frecuente en el taller de Borgoña. El sfumado con que gusta de modelar los rostros de sus personajes contribuye también poderosamente a producir ese efecto de blandura y gracia femenina que parece distinguirlo. No sé si esos caracteres persisten en

las restantes obras que se le han atribuído recientemente. Tal vez el que los muestra más semejantes sea el retablo del Bautismo de San Vicente de Toledo. El Abrazo de la Puerta Dorada, de la Concepción, es de artista más antiguo, formado todavía en el gótico, y tanto el de la capilla de la Antigua, de la Catedral, como el de Fuente el Saz, al parecer bastante tardías, no sé si pueden relacionarse de manera segura con Comontes. Las dos tablas de la colección Cepero dudo mucho que puedan incluirse dentro de Borgoña, y la Crucifixión es probablemente flamenca.

Discípulo de mucha menos personalidad es Pedro Cisneros, autor del retablo de la Cena (1535) de Santa Clara de Toledo (fig. 126) y de una serie de tablas en la clausura de San Juan de la Penitencia. Menos seguro es que le pertenezcan los dos retablos de este mismo templo.

Sin perjuicio de la supervivencia de algunos aspectos del estilo de Borgoña en los dos grandes maestros del segundo tercio del siglo, F. Comontes y Correa, existe un cierto número de discípulos fieles a sus modelos y que fundamentalmente nada agregan. Con frecuencia, no es fácil precisar en este círculo de obras dónde termina el taller o el estilo tardío del maestro y dónde la labor de estos discípulos. Por eso creo preferible dejarlas en esta zona un tanto imprecisa a intentar atribuir las a los escasos artistas de labor conocida hasta ahora. A veces guardan entre sí la más íntima semejanza, como sucede entre la Anunciación de Ciudad Rodrigo, la Adoración de los Reyes de la Universidad de Salamanca, en que Baltasar viste un sarape mejicano, y la Santa Úrsula de su convento de esa misma población, si bien su entronque con el estilo de Borgoña es tan justo, que tal vez sólo deba verse en ellas el estilo tardío del maestro. En otras ocasiones, a pesar de mantenerse dentro de sus características generales, los modelos se diferencian lo suficiente para que en su día sea posible delimitar la obra de su autor.

Discípulo probablemente de Borgoña, de bastante personalidad, es el autor de la Piedad de Gotor, en la provincia de Zaragoza. La influencia del maestro no se reduce a los discípulos formados por él, sino que alcanza a pintores de formación anterior, como el autor del retablo de la capilla Mozárabe, procedente de la iglesia del Tránsito, si bien en este caso su huella se reduce casi exclusivamente al paisaje. Recientemente, Post ha querido ver su mano en la parte del retablo de Santa Catalina de la iglesia del Salvador, de Toledo, en que el influjo de Borgoña es más intenso.

Naturalmente, no faltan pintores que trabajan en Toledo en vida de Borgoña y que, sin embargo, no puede calificárseles de discípulos suyos en el sentido de un Antonio Comontes o de un Cisneros. Tal es el caso del autor del Apostolado de la sacristía de la capilla de los Arces de la Catedral de Sigüenza, que guarda ciertas analogías con el Comontes citado, y con el que se relaciona un banco de retablo con Cristo en el sepulcro, santos y donadores, del Museo Lázaro, y el del autor del interesante retablo de la Virgen del Rosario con un donante santiaquista, del Museo del Prado.

Sin contacto tampoco con el estilo de Borgoña, trabaja en Toledo, durante el primer tercio del siglo, Pedro Delgado, en una de cuyas obras perdidas se leía la fecha de 1529. El San Miguel firmado de la colección Adanero nos dice que aunque conoce la arquitectura renacentista y emplea temas tan típicos de ese estilo como el festón sostenido por ángeles niños, es un artista formado en el gótico de última hora (fig. 127). No creo que pueda ser suya ninguna de las obras que recientemente se le han atribuído.

En tierra alcarreña, tan ligada siempre a Toledo, no faltan en este período obras libres de la influencia de Borgoña, tales como el retablo de la Virgen y del Calvario de Villaseca de He-



Fig. 116.—JUAN DE BORGÑO: PIEDAD (1509-1511) (CATEDRAL DE TOLEDO).



Fig. 117.—JUAN DE BORGÑO: EPIFANÍA (1509-1511) (CATEDRAL DE TOLEDO).



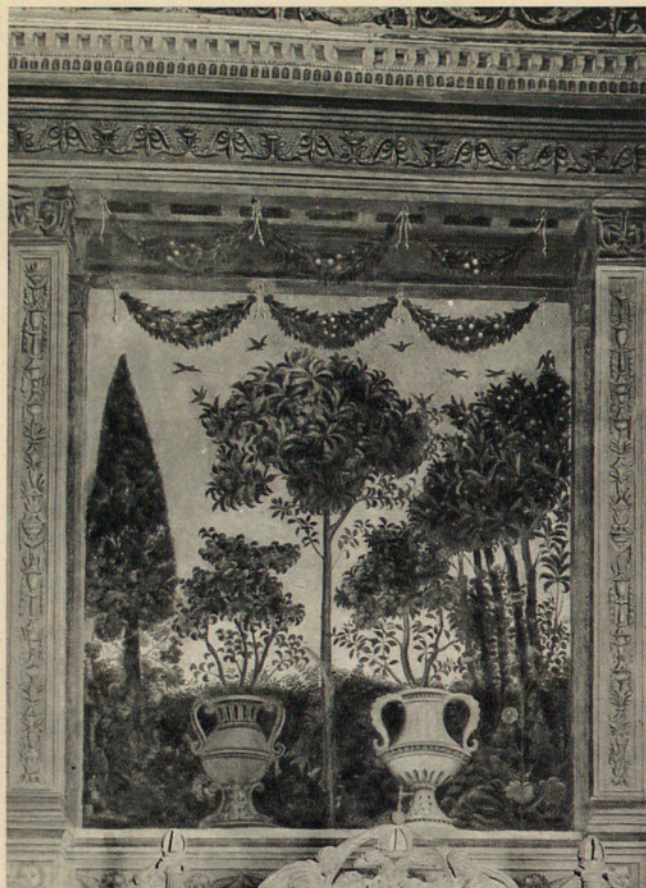
Fig. 118.—JUAN DE BORGÑO: ANUNCIACIÓN (1508) (CATEDRAL DE ÁVILA).



Fig. 119.—JUAN DE BORGOÑA: NACIMIENTO (1508) (CATEDRAL DE ÁVILA).



Fig. 120.—JUAN DE BORGOÑA: PURIFICACIÓN (1508) (CATEDRAL DE ÁVILA).



Figs. 121, 122, 123 y 124.—JUAN DE BORGONA: JARDÍN, SANTA CENA, DESEMBARCO DE CISNEROS Y NAVE CON CAUTIVOS (1514) (CATEDRAL DE TOLEDO).

nares. En el de Muduex, sin embargo, aunque muy repintado, parece advertirse su influencia. Tal vez de este período es también el de Riendas.

Personalidad artística importante, aunque todavía insuficientemente conocida, es la de Rincón. Gracias a la semblanza que de él nos trazó Palomino, Antonio del Rincón fué desde entonces un nombre ilustre al que se le atribuyeron no pocas obras. Pero recientes estudios de Sánchez Cantón han probado la falta de fundamento de las afirmaciones del historiador cordobés, hasta el punto de que probablemente no ha existido ningún pintor del Rey de ese apellido llamado Antonio. La fama reflejada en el texto de Palomino debe de referirse, en cambio, al pintor vecino de Guadalajara Hernando del Rincón de Figueroa, veedor y examinador de pintores y pinturas bajo Fernando el Católico y que solicitó de Carlos V ser confirmado en el cargo. De este Hernando del Rincón no faltan las noticias concretas. Consta que en 1491 era ya vecino de Guadalajara, y que en 1500 trabajaba en la policromía del retablo mayor de la Catedral de Toledo. Años después (1503-1507) pintó el destruído retablo de Santa María de Medinaceli, que debió de ser muy importante, y en 1516 el de la iglesia de Fuentes, prácticamente también perdido bajo repintes posteriores. El de Albalate de Zorita desapareció ya en el siglo XVII.

Si realmente no poseemos ninguna historia del maestro alcarreño, el busto de don Francisco Fernández de Córdoba, del Museo del Prado, de hacia 1520, nos permite conocer sus excelentes dotes de pintor de retratos. La inscripción que decora su fondo nos asegura no sólo la identificación del retratado con el hijo del Conde de Cabra que hizo prisionero a Boabdil, sino el apellido del autor, aunque no su nombre. La finura del modelado y el sabio empleo del clarooscuro prestan a la figura realidad y volumen sorprendentes (fig. 129). Al mismo autor han atribuído Sánchez Cantón y Post otro retrato con marco e inscripción análogos de Fray Francisco Ruiz, del Instituto de Valencia de Don Juan, también de Madrid (fig. 130). En cuanto a un díptico con la Misa de San Gregorio dado a conocer insuficientemente a principios de siglo y que se decía firmado por Antonio del Rincón, no es posible formar hoy juicio.

SEGOVIA Y ÁVILA. — La primera etapa del Renacimiento está representada en Segovia por el autor del retablo de la capilla de los Del Campo, de la iglesia de la Trinidad, en relación con el cual, según los documentos dados a conocer por el Marqués de Lozoya, aparecen los pintores Andrés López y Antonio de Vega. La fecha del contrato es la de 1511. Aunque tal vez, por razones de claridad, sea preferible designar provisionalmente a su autor con esos nombres, precisa advertir que la uniformidad del estilo de esas pinturas no permite distinguir la presencia de dos personalidades artísticas. El maestro segoviano, aunque al parecer sólo emplea escenarios renacentistas, según es corriente, conserva el oro en los ropajes. Probablemente la obra en que se nos muestra más impuesto en el estilo italiano es la Virgen con el Niño y ángeles, de la citada iglesia segoviana. Pese a las ligeras incorrecciones del dibujo y a una cierta sequedad de estilo, es un bello cuadro lleno de típico candor cuatrocentista, no obstante los ecos rafaelescos que ya pueden advertirse también (fig. 132).

A este mismo pintor se deben, entre otras, tres tablas de la colección Ceballos de Madrid (figura 131), una Virgen del conde de Cedillo, y alguna en el Museo de Segovia, como la Virgen de los Dolores o la Piedad.

Durante este primer período renacentista en Segovia, es necesario referirse al discípulo de Gerard David, Ambrosio Benson, el pintor, que, antes de conocerse su nombre fué denominado durante algún tiempo el Maestro de Segovia, debido al gran número de obras suyas o

de su taller existentes o procedentes de esa ciudad. Aunque de formación gótica, muere ya a principios de siglo. Las tablas bajas del gran retablo de Carbonero el Mayor, que se terminaba en 1554, publicadas por el Marqués de Lozoya, de fondos arquitectónicos renacentistas, a juzgar por su estilo, no habría inconveniente en considerarlas salidas de su taller, o por lo menos de discípulo extremadamente fiel. Como, según el referido crítico, no todo el retablo es de la misma mano, no es fácil decidir qué pueda corresponder de la parte de estilo bensoniano a los pintores Baltasar Grande y Diego Rosales, que trabajan en el retablo al tiempo de su terminación.

A esta primera etapa renacentista pertenecen varios retablos conservados en pueblos de la provincia, alguno tan interesante como el de San Pedro de Vegas de Matute o el del Descendimiento de Cuéllar.

Aunque no haya sido identificada hasta ahora en la comarca ninguna otra huella de su actividad que su parte en el retablo de la Catedral, en Ávila es necesario citar, al menos provisionalmente, al pintor Santa Cruz, que trabaja a principios de siglo. La única noticia que de él poseemos es su intervención, anterior a 1508, en el citado retablo mayor, que dejó sin terminar, y que, como hemos visto, se confió aquel año a Juan de Borgoña. Se ha supuesto que pueda ser un italiano, Santacroce, que castellanizase su nombre en la forma dicha, y hasta se ha tratado de identificarlo con Andrés Florentín. Post insiste, en cambio, en que su estilo es menos italiano que los de Berruguete y Borgoña. La delimitación de su parte en el retablo no es difícil. Conocidos los estilos de Berruguete y Borgoña, se le pueden atribuir la Adoración de los Reyes, la Crucifixión y la Resurrección. Contra lo que antes se había supuesto de que hubo de aprovechar modelos dejados de Berruguete, Post estima que son íntegramente suyos, suponiendo a su autor una formación esencialmente hispanoflamenca (figs. 133, 134 y 135). No parece, sin embargo, que pueda atribuírsele ni el retablo de la capilla de los Reyes Nuevos de la Catedral de Toledo ni la Virgen de los Reyes Católicos del Prado. Los Santos Pedro y Pablo de la capilla Mozárabe, que también se le han asignado, son de la escuela flamenca, de Benson o de su taller.

En Ávila, una vez terminado el retablo mayor de la Catedral por Juan de Borgoña, cuya presencia es vivo testimonio de la modestia de los pintores abulenses, la actividad pictórica debió de ser muy escasa. Las obras conservadas de este período no delatan ninguno con verdadera personalidad. Quizá el más importante sea el autor del retablo de San Miguel de Arévalo. El llamado por Post Maestro de Riofrío, por la Anunciación y Purificación de la Catedral procedentes de aquel pueblo, es un discípulo de Berruguete.

ANDALUCÍA

SEVILLA: ALEJO FERNÁNDEZ. OTROS MAESTROS. — Al comenzar el siglo XVI, en el año 1508, llegaba desde Córdoba el gran maestro que había de imponer su estilo a los pintores sevillanos durante una generación. La escuela sevillana, hasta que el rafaelismo, con sus nuevas formas inició la segunda etapa renacentista, es en realidad, la escuela de Alejo Fernández.

Alejo Fernández aparece en 1496, en Córdoba, donde contrae matrimonio con la hija de Pedro Fernández, uno de los pintores principales de la ciudad. Alemán de nacimiento— en una ocasión se le llama taxativamente «maestro Alexos, pintor alemán»—, o al menos, hombre del



Figs. 125, 126, 127 y 128.—ANTONIO DE COMONTES: IMPOSICIÓN DE LA CASULLA A SAN ILDEFONSO (1513) (SAN ANDRÉS, TOLEDO). PEDRO DE CISNEROS: SANTA CENA (1535) (SANTA CLARA, TOLEDO). PEDRO DELGADO: SAN MIGUEL (COLECCIÓN ADANERO, MADRID). ANUNCIACIÓN (EL SALVADOR, TOLEDO).



Fig. 129.—FERNANDO DEL RINCÓN: RETRATO DE FRANCISCO FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA (MUSEO DEL PRADO).



Figs. 130, 131, 132 y 133.—FERNANDO DEL RINCÓN: RETRATO DE FRAY FRANCISCO RUIZ (INSTITUTO VALENCIA DE DON JUAN). A. LÓPEZ y A. VEGA: SAGRADA FAMILIA (COLECCIÓN CEBALLOS, MADRID) Y VIRGEN CON EL NIÑO (LA TRINIDAD, SEGOVIA). SANTA CRUZ: CRUCIFIXIÓN (CATEDRAL DE ÁVILA)



Fig. 134.—SANTA CRUZ: RESURRECCIÓN (1506-1508) (CATEDRAL DE ÁVILA).

Norte, tal vez adoptó el apellido de su mujer. No debió de faltarle trabajo en Córdoba, pues se le encargó obra tan importante como el perdido retablo mayor del convento de San Jerónimo. Pero el comercio de Indias monopolizado por Sevilla había convertido a la ciudad vecina en tierra de promisión de artistas y mercaderes, y se le llamó nada menos que para pintar en la capilla mayor de la Catedral. Trasladado a Sevilla, en ella trabaja sin cesar el resto de su vida. No tarda en conquistarse amplia clientela, y sus obras llevan su nombre hasta muy lejanas tierras. Sus sueños de gloria no tardaron en ser realidad. En 1545, o a principios de 1546, bajaba al sepulcro, y con él terminaba la primera etapa renacentista de la escuela. Él mismo, en sus últimos años, pudo contemplar ya obras capitales del nuevo estilo rafaelesco, pues desde antes de 1537 se encontraba en la ciudad andaluza y comenzaba su carrera de triunfos el nuevo astro, que, como él hasta entonces, había de iluminar sin competencia los talleres sevillanos durante un tercio del siglo. Tal vez no se habría cumplido el año de la muerte de Alejo Fernández cuando Pedro de Campaña comenzaba a pintar su famoso Descendimiento.

Alejo Fernández es un genuino representante de esta generación puente de principios del siglo XVI, que apoya uno de sus estribos en Flandes y el otro en Italia. Aunque tal vez la influencia flamenca más acusada que se advierte en su estilo parece ser la de Quintín Massys (1466-1530) es preciso recordar que éste nace pocos años antes que Alejo Fernández. A esa formación septentrional se agrega pronto la influencia italiana. Ignoramos si el pintor llegó a cruzar los Alpes; pero, adquiridos sus conocimientos renacentistas en la misma Italia, o fuera de ella, su aprendizaje hubo de realizarlo todavía en el siglo XV. Sus obras reflejan, en efecto, el estilo de la última generación de los cuatrocentistas italianos, pues no debe olvidarse que la primera pintura de Rafael es de 1499. De todos modos, no se advierte en su obra la influencia concreta e insistente de ninguno de los grandes maestros italianos de este período. Tan sólo la semejanza del Niño de la Virgen de la Rosa con modelos del Pintoricchio, y, sobre todo, los escenarios de sus obras cordobesas parecen poner bastante de manifiesto sus relaciones con la escuela de Umbría. Como es natural en un artista del siglo XVI, a su formación debió de contribuir también el estudio de estampas, tan difundidas entonces entre nosotros, y ya veremos cómo en una de sus obras las huellas de un grabado de Schongauer son evidentes.

Ya queda dicho cómo el primer capítulo de su labor conocida se desarrolla en Córdoba. A él pertenecen el Cristo a la columna del Museo de Córdoba y el tríptico de la Cena del Pilar de Zaragoza (fig. 137). Nacidas ambas obras al calor de una misma preocupación estética, la de crear escenarios de bellas perspectivas arquitectónicas, nos descubren una etapa de la evolución artística del pintor que parece concluir con su traslado a Sevilla. Gracias probablemente a Alejo Fernández supieron los pintores cordobeses cómo el Perugino había imaginado su San Sebastián bajo un pórtico de numerosos pilares, y que en los famosos Desposorios del joven Rafael el escenario era tan amplio que la vista se perdía en él.

El escenógrafo, que en Alejo Fernández parece haber dominado al pintor de figura durante este primer período, nos deja una obra admirable en el pequeño tríptico de la Cena. Con el más exquisito sentido de la elegancia nos ofrece en la tabla central un conjunto de arquitectura romana interpretado con gracia típicamente cuatrocentista. En la portezuela de la izquierda, ese espíritu del último período del «quattrocento» se exalta, creando fantásticas arquerías y galerías dotadas de alegría casi veneciana, mientras en la derecha abandona los perfilados miembros arquitectónicos, para conducir nuestra mirada por entre los blandos cabezos de un paisaje nocturno cargado de pesimismo. La perspectiva, la seca geometría, se transforma en él en poesía.

Pero al trasladarse a Sevilla, la preocupación de Alejo Fernández por crear amplios escenarios pasa a segundo término. Su interés se concentra en el estudio de la figura humana. En la Purificación (fig. 136) y en el Abrazo en la Puerta Dorada, de la Catedral, se ve todavía, sin embargo, al autor del tríptico de la Cena; pero en la Adoración de los Reyes la arquitectura se limita al encuadramiento y al pilar del segundo plano. Lo que importa en ella al pintor es ya casi exclusivamente la historia misma. Aunque transformado con habilidad, fácilmente se observa cómo Alejo Fernández ha tenido a la vista la conocida estampa de Schongauer. De ella procede la distribución general de los personajes, las actitudes de casi todos, la presencia de los montes en el segundo plano, etc. Mas la composición del original schongaueriano, tan rico en motivos, le resultó demasiado recargada, y relegando la comitiva al último plano consiguió que el conjunto ganara en claridad y nobleza. Las cabezas de todos los personajes son espléndidas: su dibujo es seguro y su factura sorprende por su energía y decisión. No se advierte desfallecimiento ni deseo alguno de trabajar de prisa (fig. 138).

Las hermosas pinturas de la Catedral, con su estilo fuerte y lleno de novedad para los sevillanos, fueron la mejor propaganda de los merecimientos del pintor. No tardó en recibir el encargo de varios retablos para las dos capillas fundadas por los canónigos don Sancho de Matienzo y don Rodrigo Fernández de Santaella, personas ambas de gran relieve en la Sevilla de su tiempo. Dos de esos retablos habían de ser embarcados en el Guadalquivir para ser conducidos a un pueblecito de la montaña de Burgos; el tercero había de quedar muy cerca de la Catedral, en la capilla todavía llamada del Maese Rodrigo. Ambos nos ofrecen una nueva faceta del pintor: la de compositor de retablos.

El de Maese Rodrigo es uno de los conjuntos pictóricos más bellos del primitivismo sevillano, en que el patrono y el artista llegan a una perfecta compenetración. Este retablo del Colegio Mayor de Santa María de Jesús está dedicado a la Virgen en su venerada imagen de la Antigua de la Catedral, la que apareciera a San Fernando durante el sitio de Sevilla, y ante la que se postraban aquellos días cuantos emprendían la carrera de las Indias o rendían su viaje de retorno, es decir, la Virgen de Magallanes, Hernán Cortés y Pizarro. No acompañan a la gran tabla central en que se copia la vieja imagen medieval historias evangélicas o santos diversos. Son los cuatro Padres de la Iglesia occidental, las cuatro grandes lumbreras del saber cristiano, como inspirados allí por el amor de Santa María Madre de Jesús, patrona del Colegio. La unidad de perspectiva y la relativa holgura con que se mueven esos personajes presididos por la gigantesca figura de la Virgen hacen olvidar los ligeros baquetoncillos góticos que los separan y convierten los cinco compartimientos en un escenario único, como hiciera pocos años antes Berruguete en el banco de su retablo de la Catedral de Ávila (figs. 140, 141 y 142).

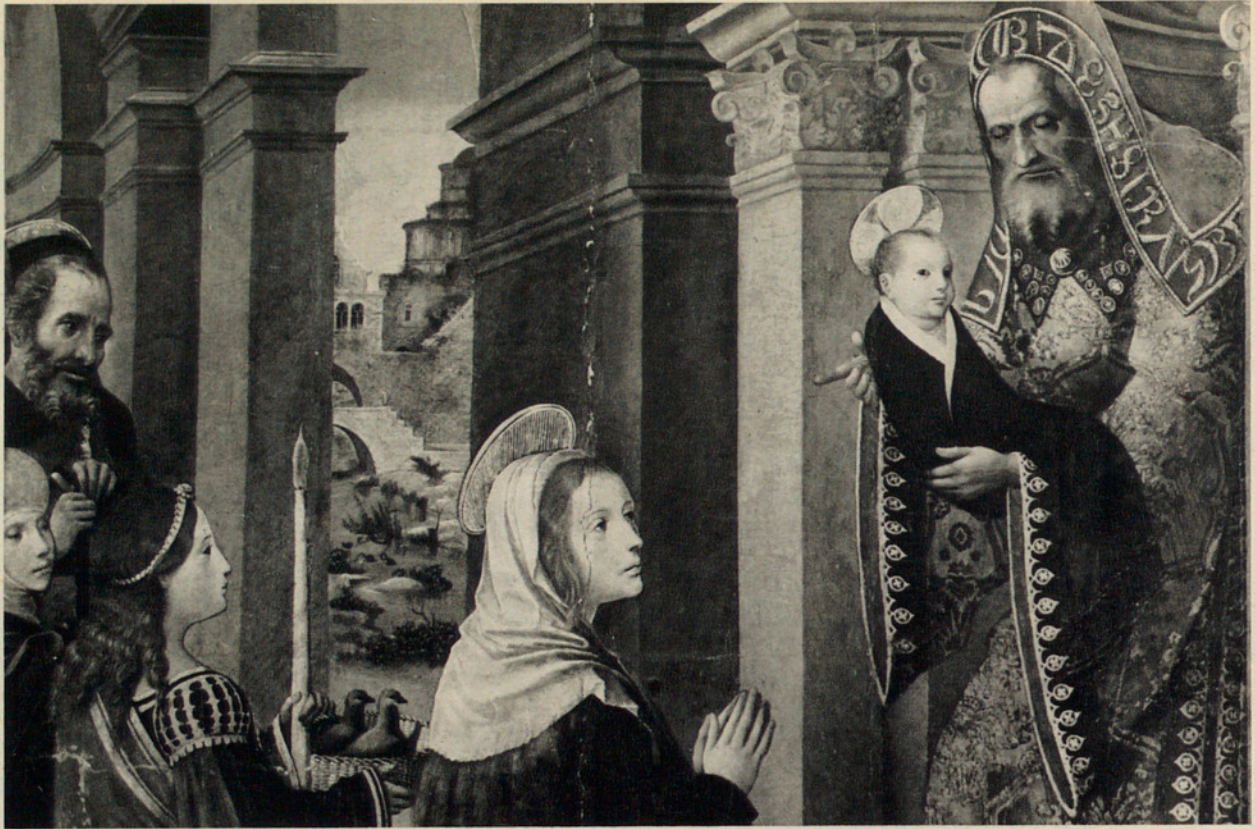
Los retablos (1508-1517) costeados por don Sancho de Matienzo y llevados a costa de grandes dificultades al Valle de Mena en Burgos, para la capilla del convento que hiciera allí decorar con bellos azulejos sevillanos, perecieron en la inmensa hoguera que en el verano de 1936 consumió tan buena parte de nuestro tesoro artístico. En el mayor, era particularmente bella la Anunciación, tal vez la de más intenso fervor que se pintara en España hasta los días del Greco (figura 143). La escena tenía por fondo una ancha y profunda galería. El otro retablo representaba la Virgen de la Leche. Ella nos decía hasta dónde era capaz de exaltarse el lirismo de su autor (fig. 144).

La Virgen de la Rosa es su obra más conocida, y, con razón, una de las más celebradas. Dos ángeles recorren unos cortinajes para mostrarnos a la Rosa de las Rosas, a la que hacía



Fig. 135.—SANTA CRUZ: ADORACIÓN DE LOS REYES (1506-1508) (CATEDRAL DE ÁVILA).

INSTITUTO AMARILLER
DE ARTE HISTÓRICO



Figs. 136 y 137.—ALEJO FERNÁNDEZ: PURIFICACIÓN (CATEDRAL SEVILLA); TRÍPTICO DE LA CENA (EL PILAR, ZARAGOZA).



Fig. 138.—ALEJO FERNÁNDEZ: EPIFANÍA (CATEDRAL DE SEVILLA).



Fig. 139.—ALEJO FERNÁNDEZ: VIRGEN DE LA ROSA (SANTA ANA, SEVILLA).

más de dos siglos dedicara una cantiga el rey poeta, fundador del templo. Su hermoso rostro tiene esa expresión levemente melancólica de que rara vez supo despojarse el primitivismo septentrional. El Niño, sentado en sus piernas, tiene un librito entre sus manos, y a sus lados, en los brazos del trono, se apoyan dos ángeles. En uno de ellos el interés del pintor se ha vaciado en el gesto de curiosidad infantil por el texto que lee el Salvador Niño; en la expresión de místico arrobamiento del otro se encuentra, en cambio, todo el pesimismo del que presiente la futura tragedia del Gólgota. Van der Weyden había hecho descender un ángel con la cruz para que la abrazase el recién nacido; pero Botticelli, que en su Virgen de San Bernabé, además de los dos ángeles que recorren la cortina, había imaginado otros dos a los lados del trono, les puso en sus manos la corona de espinas y los clavos con que sería escarnecido y atravesados sus manos y sus pies. La Virgen de la Rosa se guarda en la iglesia de Santa Ana (fig. 139).

No es todavía Alejo Fernández personalidad artística de perfil limpio y definido. Existen varias obras importantes, sobre todo posteriores a 1520, en las que no es fácil decidir si deben atribuirse a su taller o a los colaboradores que firmaron contratos con él. Las pinturas comentadas tienen de común lo cuidado de su ejecución y lo fino de su factura; producen el efecto de que su autor ha trabajado sin prisas y con escasa colaboración ajena. En las que se citan a continuación, esa personalidad comienza a esfumarse, presentándose fundida con elementos hasta entonces extraños; la factura es mucho menos cuidada, las proporciones de las figuras y sus actitudes son con frecuencia incorrectas, y el dibujo es mucho menos firme y seguro. La pintura sevillana de este segundo cuarto del siglo produce el efecto de un gran taller industrializado de discípulos e imitadores de Alejo Fernández. El hecho podría tener su justificación. En plena prosperidad económica de Sevilla y teniendo que atender al mercado americano, los encargos tenían que ser superiores a su capacidad de trabajo. Era natural que al encomendársele retablos de ciertas proporciones procurase contar con la colaboración de discípulos y no dudase en aceptar lo que tan corriente era entonces: el reparto de la obra con otros pintores. Así, en 1520, al contratar el retablo mayor, no conservado, del convento de Santa Clara, lo hace en unión de los hermanos Pedro Fernández y Antón Sánchez de Guadalupe, y en sus últimos años, en 1544, cuando frisaba en los setenta y cinco, trabajaba en el retablo de San Pedro, en compañía de su conuñado Cristóbal de Cárdenas.

Entre esos colaboradores destácanse por su importancia los Sánchez y Fernández de Guadalupe, de distinguida familia de pintores que aparece trabajando en Sevilla por los años de la llegada de Alejo Fernández, y continúa citándosele en 1540. Hijos del pintor Miguel Sánchez de Guadalupe, muerto en 1506, se llamaban Miguel y Antón Sánchez de Guadalupe. Miguel trabajaba ya en 1506 y vivía aún en 1530. La actividad documentada de Antón se extiende, aproximadamente, de 1520 a 1535. De Pedro consta que trabajó, por lo menos, desde 1509 hasta 1542. Por desgracia, la personalidad artística de éste, que creíamos conocer por su intervención en el retablo de la Piedad de la Catedral, de 1527, se esfuma en los problemas planteados por la noticia, recientemente descubierta, de la intervención de Alejo Fernández, de quien sólo pueden ser dignas las cabezas de los personajes principales (fig. 146). Su tardía colaboración en el retablo de San Pedro de Arcos se ofrece no menos confusa. A esta familia de artistas, sin embargo, se debe probablemente, la mayor parte de las obras que se comentan a continuación. Sus mutuas colaboraciones, y las que tuvieron con Alejo Fernández, explicarían esta maraña de estilos que es la pintura sevillana del segundo cuarto del siglo.

Dentro de estas obras en que la personalidad de Alejo parece perderse, podría formarse

una serie de cierta uniformidad de estilo. Es la constituída por el retablo de Santiago de Écija, los restos de un retablo del Puerto de Santa María, el de la Virgen de las Tribulaciones de la catedral de Badajoz estrechamente relacionada con este último, la Virgen de los Navegantes y la Coronación de Espinas de Cádiz. No poseemos la fecha precisa de ninguna de estas pinturas, y sólo la Virgen de los Navegantes parece poder delimitarse entre 1531 y 1536. Pintóse para el retablo de la capilla de la Casa de Contratación de Sevilla, y es obra singular, que a sus méritos artísticos agrega su elevado interés histórico. Es una nueva versión del conocido tipo de la Virgen de la Misericordia que protege bajo el manto a sus devotos, y que, desde el punto de vista formal, cuenta con precedentes tan ilustres como la gentil figurilla de Santa Úrsula cobijando a sus once mil Vírgenes, pintada por Memling en el hospital de Brujas, y la Virgen de los Cartujos de Durero. De cierto aire dureriano en su composición, la gran novedad de la Virgen de los Navegantes respecto de sus hermanas se debe al acierto de haber introducido el mar en su parte baja. El tema permitía hacerlo, pero pudo limitarse a introducir unos símbolos marineros que lo evocasen. El gran tamaño de la Virgen, al contacto de las minúsculas embarcaciones se agiganta, y éstas, empequeñecidas por la colosal matrona, se alejan de nuestra mirada en la profundidad. La Virgen esbelta, elegante, con la ligera inflexión de su cuerpo y la actitud de sus brazos, presta al conjunto notable movimiento hacia las celestiales regiones (fig. 147).

La identificación de los personajes acogidos al manto de la Virgen es problema aún sin resolver. Son todos ellos retratos, y con gran probabilidad, de preclaros personajes en el descubrimiento y, tal vez, en la conquista de las Indias. Sólo llamaré la atención sobre el que en primer término, y a la izquierda, supuso Sentenach, creo que acertadamente, que pudiera ser el primer almirante. El lugar que ocupa es, evidentemente el de mayor honor, y su rostro largo, de nariz ligeramente aguileña, no puede por menos de evocar el recuerdo de los términos en que fray Bartolomé de las Casas nos describe a Cristóbal Colón: «El almirante —nos dice—, físicamente era alto, de agradable presencia, fornido, de rostro alargado y nariz aguileña, ojos grises, claros o pardos, pero muy animados; castaño el cabello y la tez muy blanca, pero algo pecosa y colorada; a los treinta años comenzó a encanecer».

El retablo de San Juan de Marchena, tan estrechamente unido a este grupo de obras, se distingue por su estilo manierista antuerpiano. Las figuras del guardapolvo son de mano diferente, y deberán relacionarse con la intervención de Alejo Fernández en el retablo en 1521 (fig. 145).

Dentro del amplio catálogo de obras que se atribuyen a Alejo Fernández, pude delimitar hace años la personalidad de Juan de Zamora. En general, es sólo artista de mediana valía. Su Virgen con el Niño de Santa Ana de Triana, es sin embargo, después de las de Alejo, la más bella de la escuela sevillana de la primera mitad del siglo. Está inspirada en la de los Remedios de la Catedral, de principios del XV. Pintada en 1536, es de factura sobria, y modelado firme, raro ya en esos años (fig. 148). A este período corresponde también Cristóbal de Morales, que firma el Santo Entierro del Museo de Sevilla (fig. 149), y una interesante serie de obras anónimas entre las que sobresale el retablo de la Virgen con San Miguel y San Bartolomé del mismo Museo.

CÓRDOBA: PEDRO ROMANA. — El traslado a Sevilla de Alejo Fernández privó a Córdoba del gran pintor que hubiese llenado el primer tercio del siglo XVI. La competencia con la ciudad monopolizadora del comercio de Indias era difícil; pero los grandes recursos agrícolas de la campiña cordobesa y su prolongada tradición artística permitieron la existencia



Figs. 140, 141 y 142.—ALEJO FERNÁNDEZ: CUERPO CENTRAL Y DETALLES DEL RETABLO DE LA VIRGEN (CAPILLA DE MAESE RODRIGO, SEVILLA).



Figs. 143, 144, 145 y 146.—ALEJO FERNÁNDEZ: DETALLES DE LOS RETABLOS DE VILLASANA DE MENA (1508-1517); DECAPITACIÓN DEL BAUTISTA (MARCHENA) Y DETALLE DE LA PIEDAD (1527) (CATEDRAL DE SEVILLA).



Fig. 147.—ALEJO FERNANDEZ: VIRGEN DE LOS NAVEGANTES (ARCHIVO DE INDIAS, SEVILLA).



Figs. 148, 149, 150 y 151.—JUAN DE ZAMORA: VIRGEN DE LOS REMEDIOS (1536) (SANTA ANA, SEVILLA). CRISTÓBAL MORALES SANTO ENTIERRO (MUSEO DE SEVILLA). PEDRO ROMANA: EPIFANÍA (ESPEJO) Y VIRGEN CON EL NIÑO (MUSEO DE CÓRDOBA).

de un interesante grupo de pintores, que, entregados probablemente, desde 1500, a los nuevos gustos renacentistas, supo conservar su vitalidad hasta enlazar, a principios del siglo XVII, con el tenebrismo.

Particularmente interesante es el grupo de pintores que trabaja a principios del siglo, entre los cuales se cuenta el propio Alejo Fernández, que establecido en Córdoba, como hemos visto, en 1495, permaneció en ella hasta 1508, es decir, durante la década crítica de la introducción del nuevo estilo. Su papel en ese momento debió de ser importante, pues es entonces cuando pinta el tríptico de la Cena, de Zaragoza, y el Cristo atado a la columna, del Museo de Córdoba, las obras donde nos descubre ese anhelo de espacio que distinguirá a los maestros cordobeses de principios de siglo: Pedro Romana, el Maestro de Fuenteovejuna y el Maestro de la Flagelación. Inferiores a él en personalidad artística y en técnica, como es natural, debieron de ser ellos los influídos y no los inspiradores.

La personalidad de mayor relieve de las tres citadas es Pedro Romana, nacido probablemente poco después de 1460. Los contratos y las obras conservadas nos dicen que trabajó bastante, que gozó en Córdoba de cierto prestigio, ya que en 1488 se le consideró de suficiente rango para encomendársele parte de un retablo tan importante como el del convento de San Agustín, y que en 1515 fué elegido veedor del gremio. Según costumbre bastante corriente, varios de sus trabajos los hizo en colaboración con otros pintores, entre los que merecen recordarse Pedro Fernández, el suegro de Alejo Fernández.

Pedro Romana no es artista que sepa infundir gran vida a sus personajes. Sus rostros no reflejan nunca esos arrebatos de amor de los ángeles de Alejo Fernández, ni se distinguen por expresar con intensidad ningún estado especial del alma. Parece que cifra su principal interés en la composición misma, en agrupar unas cuantas figuras en forma ponderada y reposada. En sus arquitecturas desaparece el gótico, y la Edad Media se reduce a algún piñón escalonado, a algún que otro ventanal diminuto, o a la galería de arcos de herradura de algún fondo en que, sensible al medio en que trabaja, rinde tributo al gran arte califal. Sus arquitecturas son renacentistas y se limitan a realzar y enriquecer la escena. Su interés por «el romano» no pasa de ahí. En la Virgen con el Niño, del Museo de Córdoba, nos descubre ese interés, tan corriente en la escuela, por las amplias perspectivas y una sensibilidad muy cuatrocentista del volumen arquitectónico (fig. 151).

La obra que ha servido de base para reconstruir su personalidad artística ha sido el Nacimiento firmado del retablo de Espejo. De su fecha sólo sabemos que la capilla para la que se pintó el retablo de que forma parte se terminó en 1504. Aunque el estilo de éste es bastante uniforme, en realidad sólo debe de pertenecerle la tabla citada (fig. 150). Las restantes nos demuestran la existencia en Córdoba de otro pintor de no menor valía que él, cuyo nombre ignoramos.

El catálogo de la obra de Pedro Romana se ha visto recientemente muy aumentado por Post, con una Visitación de Castro del Río, un San Tadeo de propiedad particular, una bella serie de tablas que pertenecieron a Sedelmeyer, en París, y con el retablo de Morente hoy en el Palacio Episcopal de Córdoba, ejecutado en 1527 juntamente con Luis Fernández. A juzgar por el Nacimiento de este último retablo, que acertadamente le atribuye, el estilo de Luis Fernández es bastante análogo al de Romana. De Luis Fernández, según noticias comunicadas por don José de la Torre, consta que era hijo del también pintor Daniel Rodríguez, y el más antiguo colaborador conocido de Pedro Romana, en unión del cual contrató en 1488 el citado retablo de San Agustín.

LOS MAESTROS DE LA FLAGELACIÓN Y DE FUENTEOVEJUNA. ANTÓN BECERRA.—

Hijo de los deseos de espacio y perspectiva que distinguen a la escuela cordobesa de este período es también el autor del retablo de la Flagelación que, procedente del hospital de Antón Cabrera, se conserva en el Museo de Córdoba. Su gran tabla central quiere ser, sobre todo, amplísimo escenario. La historia tiene lugar al aire libre; recuérdese la interpretación del tema en un interior que hiciera Berruguete muy pocos años antes en Ávila. Una columna de rica decoración renacentista se nos presenta en primer término, pero lo suficientemente alejada para que podamos contemplar ante ella la gran cuadrícula del pavimento, y en él la corona de espinas, que con su intencionada soledad contribuye a exaltar nuestro fervor. Tras la columna una plaza con edificios sobre gradas en su torno. El de la derecha nos muestra el interior de algunas habitaciones; el de la izquierda es un pórtico renacentista muy sencillo, pero, al parecer, con más aspiraciones estéticas que utilitarias. A juzgar por lo que vemos del frontón de su fachada, no es la galería exterior de un edificio cuyo cuerpo principal quede fuera del marco del cuadro; es, en realidad, un templete aislado, de planta rectangular, con pilares en sus frentes. Y el hecho merece considerarse, porque nos pone más de relieve esa preocupación de los pintores cordobeses del primer tercio del siglo por crear efectos de perspectiva. A través de aquellos arcos, continúa el escenario, llano como la plaza de los Desposorios, del Perugino, y sólo hacia el final, en medio de la explanada, se levanta un arbolillo de fino tronco y copa ligera. En este sentido es una de las obras más perfectas de la escuela. El pintor, tal vez inspirado por las obras juveniles de Alejo Fernández, ha poblado su escenario con figurillas para favorecer el efecto de la perspectiva. Lo mismo que allí, un grupo de personajes acciona desde la azotea del edificio (figs. 152, 153 y 154).

Aunque con claridad, que falta en el modelo, la composición de los personajes principales procede fundamentalmente de la conocida estampa de la Flagelación de Schongauer. Las figuras del Salvador y del soldado se mueven sin embargo, con ritmo típicamente renacentista. El soldado tiene algo de esa ingenuidad y de esa blandura peruginescas que distinguen al Rafael anterior al traslado a Roma, y el propio cuerpo del Salvador se diría inspirado en un San Sebastián del Perugino. Contra lo que sucedía en Aragón y Levante, entregados los cordobeses de esta generación a la poesía del espacio, no eran estos motivos de agrio dramatismo la semilla más apropiada para florecer en sus corazones. El cotejo de la estampa intensamente dramática de Schongauer con la blanda interpretación cordobesa es un buen testimonio del ambiente artístico de esta escuela andaluza de comienzos del Renacimiento. Recientemente, Post se ha preguntado si este retablo pudiera ser del pintor sevillano Juan de Zamora, lo que no creo posible.

El Maestro de Fuenteovejuna, como el de la Flagelación, es también, sobre todo, un entusiasta de los amplios escenarios. Casi podría decirse que le interesa tanto el escenario como la misma escena. Sus personajes son desgarbados, se mueven, en general, sin gracia; las desproporciones y las incorrecciones son en él frecuentes. Lo que importa, pues, es subrayar su interés por crear esas amplias superficies.

Ninguna de las historias del retablo es, a este respecto, tan importante como la del Nacimiento. La escena tiene lugar a cielo descubierto. En el proscenio, en el borde mismo del cuadro, dibújase la jamba ruinosa de un pórtico monumental. Ya hemos visto cómo el Maestro de Astorga, por aquellos años, se dejaba seducir, en el Nacimiento del Museo Lázaro, por el retablo peruginesco de la Villa Albani, y nada tiene de extraño que el pintor cordobés siguiese rumbos análogos. Si la preocupación por la perspectiva —adviértanse el escalonamiento de la solería,

los ángeles, la puerta y el camino serpenteante, todo ello en el eje del cuadro— no le hubiese decidido a mostrarnos una segunda puerta en último término, su portal de Belén se antojaría un arco de triunfo como los que pintara el Perugino en la Entrega de las llaves a San Pedro, en la Capilla Sixtina, o Pintoricchio en su historia de Santa Catalina. El pintor de Fuenteovejuna, que, no obstante sus medianas dotes, ha sabido sentir los anhelos que impulsaban a los maestros de la Umbría, no ha sido tampoco insensible a los encantos de la vieja ciudad de los Califas. La policromía de las dovelas que realza la belleza del gran arco del Nacimiento es un tributo de admiración al venerable monumento que tan escaso respeto mereció del testarudo Obispo Manrique y de su Cabildo. Pintado por los mismos años o poco antes de que se destruyese parte de la Mezquita, se diría una protesta del anónimo maestro y una prueba de adhesión a los caballeros veinticuatro que tan valiente como infructuosamente se opusieron a ello desde el cabildo de la Ciudad. Sobre la imposta y a uno y otro lado del arco, los angelillos desnudos, dos «putti» con alas, prestan neto sabor de «quattrocento» al conjunto arquitectónico (fig. 156).

En relación con este maestro se encuentra el San Cosme y San Damián del Museo del Prado.

Aunque consta que el pintor Antón Pérez era vecino, en 1531, de Fuenteovejuna, y que cedió a Bartolomé Ruiz la tercera parte de la ejecución de un retablo para aquella población, lo impreciso de los términos del contrato no permite identificar al anónimo maestro con ninguno de esos dos artistas.

De estilo más arcaizante que los anteriores, al menos en su única obra conocida, es el Bartolomé Ruiz que firma la Piedad del Museo de Lisboa. Obra, tal vez ya de comienzos de la segunda década del siglo, nos muestra, sobre una formación esencialmente gótica, claras huellas del nuevo estilo. Como ha observado Post, la forma abreviada en que consigna el apellido no permite negar la posibilidad de que sea Rodríguez en lugar de Ruiz, si bien la probable procedencia cordobesa de la tabla inclina a identificarlo con Bartolomé Ruiz (fig. 157).

Conocido sólo por la Anunciación firmada de San Miguel de Córdoba, es preciso citar, por último, el nombre de Portillo. Pintura al fresco, su estilo es todavía fundamentalmente gótico. Pero además de estos maestros existe, naturalmente, un cierto número de obras que se nos presentan aún aisladas entre sí. Así el retablo en lienzo, del Museo de Córdoba, de hacia 1520, del que se conserva el Cristo en la columna con un donante, y el Calvario con Santa Catalina, a cuyo autor se debe la Piedad de la viuda de Sentenach, en la misma Córdoba; el Santo Tomás, del Salvador, de Córdoba, de tiempos del obispo Álvarez de Toledo, es algo posterior al del Museo.

Aunque sin duda alguna existió una actividad pictórica propia en tierras de Jaén, que contaba en esta época con ciudades tan ricas y prósperas como Úbeda y Baeza, son muy escasas las obras que poseemos de ese origen. La fecha más antigua en que el Renacimiento se manifiesta decididamente, al menos en los fondos arquitectónicos, son las pinturas que, procedentes de Úbeda, pertenecen hoy a las colecciones sevillanas de Pickman y de Sánchez Dalp, de Sevilla. De pobre calidad artística y de estilo muy uniforme, representan historias de la vida de Jesús y una Santa Clara. Su autor es Alonso de Villanueva, que firma la Adoración de los Reyes. Tanto su estilo, que parece reflejar el del círculo de Pedro Romana, como su nombre permiten presumir su origen cordobés. Si el letrado del Nacimiento, «fr(ay) fr(anciscus) redo(n)dom (agiste)r», es firma y no el apellido del franciscano que encargó la obra, que es lo más probable, su estilo sería el mismo que el de Villanueva. De Alonso de Villanueva consta la presencia en Córdoba en 1510 y en 1542-1546.

De Antón Becerra consta que en 1525 envió a su hijo Juan a Córdoba a estudiar con Pedro Fernández. Sin ser una primera figura dentro de la pintura renacentista andaluza, era capaz, sin embargo, de trazar figuras no mucho menos correctas que las de Pedro Romana, y no puede dudarse que las corcovas y la sequedad de sus personajes eran valores deseados por el pintor. Con dotes tan medianas como las suyas, era peligroso contemplar la naturaleza desde este punto de vista tan sesgado y, en el fondo, tan decadente. Como no fué raro entre los pintores españoles que adoptaron esa actitud espiritual puesta de moda en nuestros talleres hacia 1520, en las escasas obras que de Becerra se conocen se nos muestra víctima de su propio amaneramiento. Gracias a sus pinturas firmadas del Museo Arqueológico Nacional (fig. 158) se le han podido atribuir un San Pedro y un San Pablo de la Catedral de Baeza.

GRANADA. — Los primeros pasos de la pintura del Renacimiento en Granada es más fácil seguirlos en los libros de coro de la Catedral que en los retablos. Gracias a ellos conocemos la existencia de dos artistas que representan el momento de tránsito del estilo «moderno» al «romano». Su valor absoluto no es grande, pero permiten presenciar ese natural titubeo en momentos tan críticos para la historia artística como el del paso del gótico al Renacimiento.

Llámase el uno Juan de Cáceres, y se le cita por primera vez en 1521. Aunque en la parte ornamental, que es excelente, pinta bellas fantasías platerescas, no deja por ello de traslucir su formación en un ambiente todavía gótico. El otro, que trabaja en la Capilla Real y del que sólo sabemos que se llama Pérez, crea, en cambio, escenarios renacentistas, si bien es pintor de menos facultades. Ninguno de los dos, sin embargo, logra imponer a la escuela granadina en formación el sello de su personalidad.

Juan Ramírez, en cambio, no es sólo el principal miniaturista de la librería de coro granadina, sino, excepción hecha de Machuca, la gran personalidad que nos ofrece la escuela durante todo ese período. Durante treinta y cinco años, con la interrupción de unos doce (1531-1544), lo vemos trabajar en aquella librería. Figura ya al servicio de la Catedral, por lo menos desde 1520, y todavía se le cita en 1554. Pero además consta que también pintó varios retablos, por desgracia perdidos, si bien el estilo de sus miniaturas permite relacionarlo con alguno sin documentar (figs. 162 y 163).

Ramírez, a juzgar por sus miniaturas más importantes, se nos presenta ligado a la escuela cordobesa de aquellos años. Sus escenas de mayor desarrollo, que son el Martirio de San Esteban, la Degollación de los Inocentes y la Crucifixión de San Pedro, nos lo muestran, sobre todo la última, entregado a imaginar amplios espacios con importantes arquitecturas renacentistas. La Degollación se desarrolla en una gran plaza cerrada al fondo por dos importantes edificios separados por una calle que conduce a la puerta de la ciudad. Son bellos palacios cuatrocentistas, uno con gran terraza y otro con ancho balcón flanqueado por columnas y con rica tela sobre el antepecho. Desde allí contemplan el espectáculo numerosos personajes, como los del tríptico de Zaragoza o los del retablo de la Flagelación del Museo de Córdoba.

De los retablos que conozco contemporáneos de las miniaturas citadas, salvo los más tardíos, nada o muy poco agregan a lo que aquéllas nos dicen de las aspiraciones estéticas de los pintores del primer tercio del siglo. Todos ellos se relacionan o parecen reflejar el estilo de Ramírez o de sus inmediatos colaboradores en los libros de coro. En los dos primeros, que supongo de hacia 1515, y que guardan estrecho parentesco entre sí, el gótico deja sentir todavía su peso en las ropas y arquitecturas. El más próximo a Ramírez es, sin duda, el de Santo Domingo de



Figs. 152, 153 y 154.—MAESTRO DE LA FLAGELACIÓN: DETALLES DEL RETABLO DE LA FLAGELACIÓN (MUSEO DE CÓRDOBA).

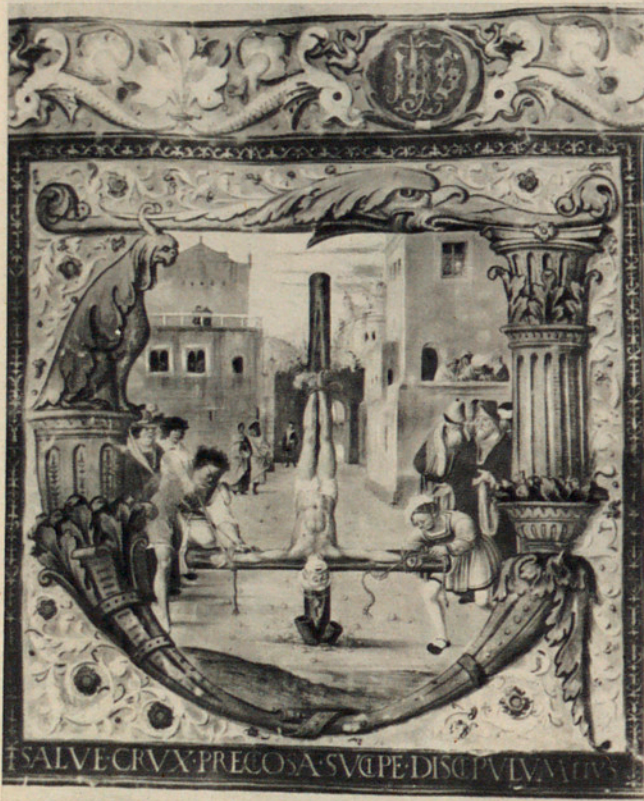


Figs. 155, 156, 157 y 158.—NACIMIENTO (ESPEJO). MAESTRO DE FUENTEOVEJUNA: NACIMIENTO (FUENTEOVEJUNA).
B. RUIZ: PIEDAD. ANTÓN BECERRA: SANTA QUITERIA (MUSEO ARQUEOLÓGICO, MADRID).



Fig. 159.—MAESTRO DEL PULGAR: RETABLO DE SANTA ANA (1531) (CATEDRAL DE GRANADA).

INSTITUTO AMATUER
DE ARTE HISPANICO



Figs. 160, 161, 162 y 163.—MAESTRO DEL PULGAR: PIEDAD (SAN JOSÉ, GRANADA). MARTIRIO DE SAN HERMENEGILDO (MUSEO DE GRANADA). JUAN RAMÍREZ: MINIATURAS (CATEDRAL DE GRANADA).

Silos, de Alcalá la Real, vendido recientemente. La semejanza con sus tipos y composiciones son tan evidentes, que incluso en su historia del Nacimiento se repiten literalmente casi todas las figuras de la gran viñeta del libro LIII. La tabla central y la Adoración de los Reyes, ésta hoy de Serrano Súñer, en Madrid, aunque más remota, muestran, en cambio, cierta analogía con el Maestro de Fuenteovejuna.

El retablo de la ermita de los Mártires, de Granada, del Museo de aquella ciudad, sólo ofrece escenas de escasa complicación. Según don M. Gómez-Moreno, este retablo es de Juan Ramírez.

Los retablos de Santa Ana, de la Catedral, y de la Asunción, de la iglesia de San José, obras indudables de una misma mano, son mucho más importantes para el desarrollo del Renacimiento en Granada. En ellos se nos muestra plenamente florecido el rafaelismo que en algunas miniaturas de Juan Ramírez se percibe desfigurado bajo su estilo general cuatrocentista (fig. 160). La semejanza de sus tipos con los de aquél nos prueba al menos la continuidad de la escuela, y a la vista de algunas de sus miniaturas surge la sospecha de que podamos encontrarnos ante un mismo artista. Las diferencias son, sin embargo, tan notables que no es fácil justificarlas por el cambio de escala. De todos modos, sólo por esas semejanzas me he decidido a incluirle en este capítulo de la pintura renacentista granadina, y no en el de los rafaelistas, a cuya cabeza debiera figurar al lado de Machuca.

El retablo de Santa Ana es fundación de uno de los personajes más ilustres de la guerra granadina, de Hernando del Pulgar, el de las Hazañas. Precisamente la pequeña capilla donde se encuentra le fué concedida por Carlos V en 1526, en memoria de la más famosa de todas las suyas, la de clavar con su puñal en las puertas de la Mezquita el pergamino con el «Ave María» tomando posesión de ella cuando la ciudad era todavía de los moros. En la tarima del trono en que aparece representada la Santa nos recuerda el pintor, en grandes letras capitales, como «Su Majestad esta capilla mandó dar a Hernando del Pulgar, Señor de Salas, por ser el lugar donde con los suyos posesión tomó desta Sancta Iglesia a 1490, estando en esta ciudad Mulei Baudeli, rei della»; y termina diciéndonos: «Acabóse esta obra a 1531». Si el texto de la inscripción conmemora un brillante hecho de armas, prestando al retablo el suave perfume del recuerdo de aquella guerra esmaltada de empresas caballerescas todavía próxima, la fecha de 1531 con que termina parece advertirnos el comienzo de una nueva era en la historia de la pintura granadina del Renacimiento: la del triunfo del rafaelismo (fig. 159).

El típico agrupamiento de las Sagradas Familias rafaelescas es patente. Pero el artista, después de ofrecernos este tierno idilio familiar, nos recuerda la gesta heroica origen de la capilla, y en la forma más inesperada hace surgir ante nosotros, del borde mismo del cuadro, el potente puño de Hernando del Pulgar cubierto por la manopla de la armadura, que mantiene enhiesto un cirio triple de retorcidos cabos para ofrendarlos, sin duda, a la Abuela, a la Hija y al Nieto. Sintiéndose morir cuando el cuadro se pintaba —fué enterrado al pie del altar aquel mismo año de 1531—, Hernando del Pulgar no debió de querer que el pintor le retratara allí en la ruina de su vejez; prefirió que le representase en plena juventud, simbolizado en su empresa más arriesgada: en el cirio que encendió ante la puerta principal de la Mezquita, cuando, simbólicamente también, había tomado posesión de ella hacía cerca de medio siglo. Con este gesto de pujanza y de fuerza hacía su entrada el rafaelismo en tierras granadinas.