

plenamente. Pero hay más cosas de este escultor en la citada iglesia. Así, la Esperanza y la Justicia del segundo cuerpo del retablo mayor, y un Calvario, constituido por las figuras de Cristo, la Virgen y San Juan. Este Calvario se halla encuadrado al presente en una arquitectura barroca de madera dorada, pero probablemente se destinó al retablo mayor, pues el último cuerpo de éste manifiestamente es de otras manos.

En la capilla de los Maldonado, en la iglesia de San Andrés de Valladolid, hay un buen retablo del primer cuarto del siglo XVII. Consta de un solo orden y ático. Está presidido por un buen cuadro de Nuestra Señora de los Angeles, ahora retirado de su emplazamiento. Las esculturas son, inequívocamente, de Pedro de la Cuadra. En el banco se halla el sagrario, con la imagen de un ángel en la portezuela, y las esculturitas de San Pedro y San Pablo. En las hornacinas del primer cuerpo figuran San Juan Bautista y un Santo Diácono, mártir. En la portada del ático se halla el Calvario, con las figuras de Cristo, la Virgen y San Juan. A los lados de esta portada figuran una Santa fundadora (tiene libro en la mano) y Santa Catalina, virgen y mártir. El Calvario ha sido recientemente trasladado a la capilla del Seminario Mayor Diocesano, instalándose en su lugar otro Crucifijo de madera, procedente de la iglesia parroquial de La Cistérniga, obra que considero, asimismo, de Pedro de la Cuadra. El citado retablo de San Andrés es de las obras más sazonadas de Pedro de la Cuadra, dentro de la influencia de Gregorio Fernández.

Finalmente, he de consignar que estimo también obras del maestro las siguientes: Piedad, de la iglesia parroquial de Tudela de Duero (según el tipo de la documentada de las Huelgas y similar también a otra que hay en Arrabal de Portillo, publicada por García Chico); San Juan Bautista, en el Museo Diocesano de Valladolid, dentro del estilo manierista de la primera época; un Crucifijo grande de madera, en el vestíbulo de la iglesia vallisoletana de Santiago; y un Crucifijo grande, de madera, más la figura del Dios Padre, en la iglesia de Santiago de Alcazarén (Valladolid).

J. J. MARTÍN GONZÁLEZ

SOBRE LA INFLUENCIA DE JUAN DE BORGOSA

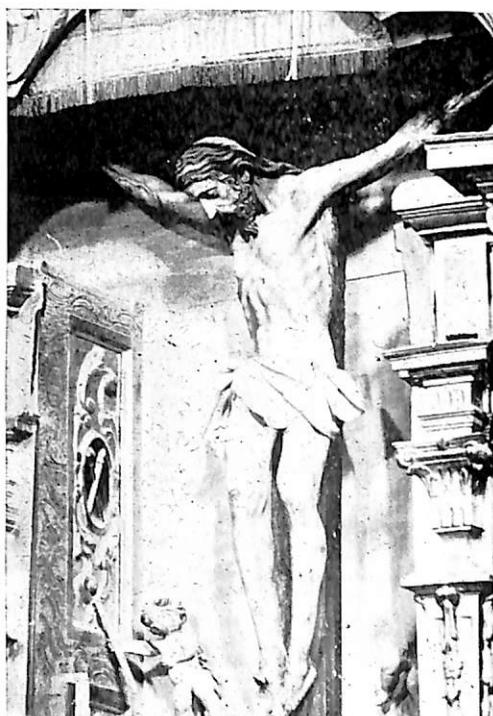
En el trabajo *En torno al Maestro de Pozuelo*, en este mismo número del BOLETÍN, hemos tenido ocasión de referirnos a la heren-



a)



b)



c)



d)

a) y b) Relieves del retablo mayor de la iglesia de San Juan, de Mojados (Valladolid).

c) y d) Cristo y la Virgen, iglesia parroquial de Matapozuelos (Valladolid)



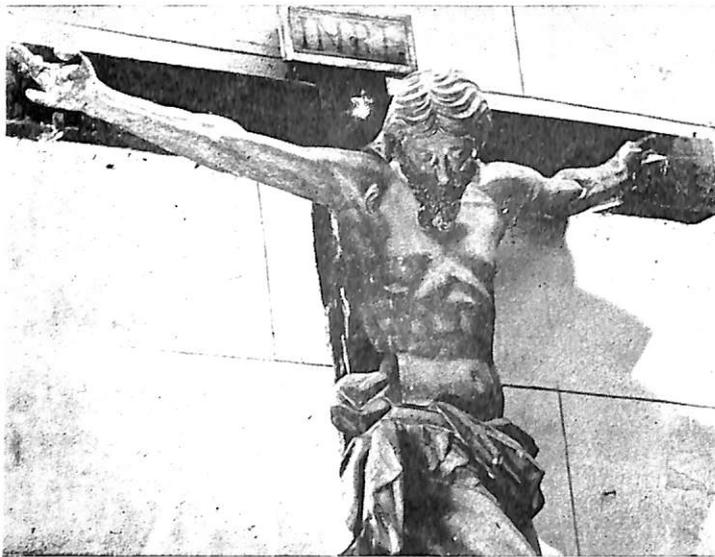
a)



b)



c)



d)

a) San Juan. Capilla del Seminario Mayor Diocesano, Valladolid b) y c) Piedad, iglesia parroquial de Tudela de Duero (Valladolid) d) Crucifijo, iglesia de San Andrés (Valladolid).

cia del arte de Juan de Borgoña en este Maestro. Como es sabido, la influencia de Juan de Borgoña fue grande en las dos Castillas. Nada extraño, pues, que el cuño, más o menos fuerte, del arte de Borgoña sea perceptible en unas cuantas pinturas que merecen ser dadas a conocer.

LAS TABLAS DE BECILLA DE VALDERADUEY.—En el coro alto de la iglesia de Santa María de Becilla se guardan hoy tres tablas, datables de hacia la tercera década del siglo XVI. De bastante tamaño —más de un metro de altas—, formarían sin duda parte de un retablo, dedicado quizás a la Virgen. Ofrecen los temas de la Visitación, Purificación y Huida a Egipto. La de la Purificación, con un recorte rectangular en la parte inferior, hace incluso sospechar que en el hipotético retablo pudiera ocupar el lugar inmediato encima de la custodia.

En la Visitación, la Virgen y Santa Isabel se abrazan en primer término: Santa Isabel, rodilla en tierra; la Virgen, inclinándose hacia ella. Las dos acompañantes de María asisten y comentan, en segundo término, a la izquierda, el encuentro de las dos primas. A la derecha se alza la casa, con aires de palacio, de Santa Isabel. Un paisaje con rica vegetación completa la escena. Paños blancos en la cabeza, mantos con orla dorada —azul el de la Virgen, rojo el de Santa Isabel— y largas túnicas —roja la de María, azul la de Santa Isabel— constituyen el atuendo de las dos mujeres. El ímpetu del abrazo se subraya a través del vuelo de las ropas. A propósito de esta escena se suelen recordar las palabras del salmista: "Justitia et pax osculatae sunt" (Ps. 58, 11). Su encuentro se tiene con frecuencia como símbolo de la oposición y continuidad, a un tiempo, de la Antigua y la Nueva Ley; y acaso con idéntica significación se hermanan los estilos en la casa de Santa Isabel, con portada renaciente y gótica ventana conopial en la torre.

Un arco escarzano encuadra la escena de la Purificación, que se desarrolla en el interior del templo, de arquitectura renaciente y ricos materiales —mármoles de diversos colores—, con el Arca de la Alianza al fondo, sobre el altar y bajo baldaquino con cortinas. El interior se abre a los lados al paisaje. La simetría establecida por la arquitectura se refuerza con el reparto de los personajes. En primer término, detrás de una mesa, están Simeón y la Virgen, aquél con el Niño en brazos, ésta con un cirio o candelera y el canastillo con la ofrenda. En el lado izquierdo de la tabla se hallan la

profetisa Ana, las manos juntas, y San José con su bastón; en el lado derecho, una acompañante de la Virgen.

La tabla de la Huída a Egipto deriva del tan difundido grabado de Schongauer, del mismo tema: la Virgen con el Niño, sobre la borriquilla, avanza hacia la izquierda, mientras San José, enfrente de ellos, se dispone a coger los dátiles de la palmera. Se repiten en estas tablas los azules, los rojos y las orlas doradas en las ropas. Mitra con pedrería y rico brocado lucen las vestes sacerdotales de Simeón.

El pintor de estas tres tablas manifiesta una innegable relación con el arte de Juan de Borgoña. La rigidez de los perfiles, acentuada al máximo; la disposición del manto en torno al hombro; tipos y atuendos como el de San José; el grupo de la Virgen y Santa Isabel en la Visitación, semejante al de la Sala Capitular de la Catedral de Toledo; las arquitecturas peruginescas, con el trozo de entablamiento sobre las pilastras, y los árboles umbros de la tabla de la Purificación; todas éstas son notas palpables de la dependencia de este artista respecto a Borgoña.

Pero, a su vez, este artista acusa contactos con la pintura de Castilla la Vieja, en especial con el foco palentino. Las dos acompañantes de la Virgen en la Visitación y el arco diafragma de la Purificación aparecen como un eco berruguetesco. El Niño y las aureolas evocan el altar de la Virgen de Manzanillo, que Post¹ atribuyó dubitativamente al Maestro de Becerril. El autor de estas tablas, al que, mientras no conozcamos otras obras, proponemos llamar Maestro de Becilla I, posee un temperamento nervioso que cuaja en las barbas rizadas y agitadas, como las de San José y Simeón; en el vuelo de las ropas, en rostros que se contraen en sonrisas, con genéricas coincidencias con la escuela de Amberes.

* * *

En el mismo lugar de Becilla, en la iglesia de San Miguel, hay un conjunto de once tablas, empotradas en el testero de la capilla mayor. Una nota excursionista publicada en el BOLETÍN de este Seminario el año 1945, registra la existencia de estas tablas, ya entonces empotradas en la pared, pues la arquitectura del retablo que

¹ *A History of Spanish Painting*, T. IX, P. I, p. 457 y ss.

debió de acoger dichas tablas en un principio, faltaba ya ². Las tablas están distribuídas en tres cuerpos, con cuatro tablas en cada uno de los cuerpos inferiores y tres en el superior. Están muy oscurecidas y deterioradas. Un pintor de brocha gorda, actuando por propia iniciativa, según nos ha informado el señor cura, cubrió parcialmente con las rojas cortinas con que decoró el testero, las tablas laterales del segundo cuerpo ³.

Probablemente este conjunto constituyó un retablo dedicado al santo titular de la iglesia en que se halla. En las tablas del cuerpo superior, de izquierda a derecha, se representan la Oración en el Huerto, el Calvario, y una tercera escena, que parece el Prendimiento, no identificada con certeza debido a la distancia y al ennegrecimiento de la tabla. En el cuerpo inmediato se suceden cuatro historias referentes a San Miguel: el Arcángel con la cruz (?) y la balanza y el demonio a sus pies (tabla semioculta por la fingida cortina); la Procesión al Monte Gargano; la Aparición de San Miguel sobre el castillo del Santo Angel; y San Miguel, flanqueado por dos ángeles, luchando contra los compañeros rebeldes (escena también semioculta por la cortina). Estas siete tablas parecen de distinta mano que las del cuerpo inferior, de las que pasamos a ocuparnos ⁴.

Las tablas el cuerpo inferior son las más fácilmente observables y las relativamente mejor conservadas, pese a su oscurecimiento. Representan la Anunciación, el Nacimiento, la por nosotros interpretada como Aparición del ángel en sueños a San José y la Adoración de los Reyes. La Anunciación tiene lugar en un interior, con muro al fondo decorado con rico brocado y en el que se abren vanos

² En dicha nota (B. S. E. A. A., XI, 1945, p. 5) se habla de ocho tablas empotradas en el testero de la capilla mayor y de otras tres repartidas por el templo. Estas últimas, que sospechaban pertenecerían al mismo conjunto, suponemos que han sido incorporadas posteriormente al testero de la capilla mayor, tal como hoy se ven. En el ático de un retablo barroco de la nave del evangelio hay una tabla con el busto de un santo sobre fondo dorado, que parece responder a San Pablo. Mal observable, sólo podemos decir que es del siglo XVI y ajena, probablemente, al conjunto.

³ El señor cura párroco, que tan amablemente nos atendió en la visita, no se ha atrevido a enmendar el error, temeroso de no contar con quien supiese hacerlo sin dañar aún más las tablas.

⁴ Sugieren a un pintor ligado con el foco palentino. Nos recuerdan en ciertos rasgos a los Maestros de Cueva y de Calzada. Su mal estado y los malos medios de observación no permiten ser más categóricos a este respecto.

renacientes. La Virgen, arrodillada ante un atril, escucha las palabras de salutación del arcángel, genuflexo, con cetro y filacteria, que señala con su diestra la paloma del Espíritu Santo. En el Nacimiento, un escenario de arquitectura renaciente, en ruinas, alberga las figuras del Niño, la Virgen, San José, un ángel y los dos animales. El Niño descansa sobre un sillar, recibiendo la adoración de los presentes. (San José, con el cayado y la vela encendida.) En la Epifanía, la Virgen con el Niño en el regazo está en medio de los reyes que portan sus cofres. Uno, de rodillas, se dirige al Niño, mientras los otros dos, de pie, a los extremos, contemplan la estrella.

Entre esta última tabla y la del Nacimiento está colocada la del Aviso en sueños a San José. No es tema muy frecuentemente representado con carácter independiente como aquí. En primer término aparece la Virgen, sentada, con el Niño en brazos, como esperando otra Adoración. Se la rinden dos ángeles, en tierra, de rodillas, y otro en los aires. También en primer término, a la derecha de la tabla, está San José, sentado, apoyada la cabeza en una mano, en actitud de duermevela, escuchando las palabras que un cuarto ángel, en vuelo, le dirige. Hemos dicho que la Virgen aparece como si estuviera esperando otra Adoración y más exacto hubiera sido decir, tal vez, que aparece como si acabase de recibir la Adoración de los Reyes, pues el Aviso del ángel a San José se narra en el Evangelio de San Mateo como un suceso inmediato al de la Epifanía: "Una vez que hubieron marchado los Magos, se apareció un ángel en sueños a San José..." (II, 13-15).

Si en el Maestro de Becilla I la relación con el arte de Juan de Borgoña constituye uno de los ingredientes de su manera, el autor de estas cuatro tablas de la iglesia de San Miguel, al que llamaremos Maestro de Becilla II, más fino y más avanzado que el primero, es un seguidor fiel y evolucionado de Juan de Borgoña. Su adhesión a Borgoña en composición, tipos y paisajes podría considerarse incluso un demérito. El Maestro de Becilla II, en su dependencia del arte de Borgoña, evoca especialmente las tablas de la Anunciación y Epifanía expuestas actualmente en las Escuelas Menores de Salamanca, cuya problemática paternidad ha discutido Post⁵.

⁵ O. c., T. IX, P. I, p. 322.

EL RETABLO MAYOR DE SANTA MARÍA DE ISCAR.—Se registra su existencia en una nota excursionista publicada en 1935⁶. El retablo, dividido en cinco calles, con dos cuerpos y el banco, ofrece un total de doce tablas, más las tres que van en los áticos de medio punto. Es un retablo de arquitectura plateresca, con menuda decoración de candelero extendida por todo él. En la talla y organización guarda semejanza con el retablo de San Martín de Medina del Campo. En la calle central, en el banco, hay una custodia moderna; en el primer cuerpo, en una hornacina con guarnición barroca de una gloria de ángeles, una escultura de la Virgen con el Niño⁷; en la hornacina del segundo cuerpo, una escultura barroca de San Pedro⁸; por remate, en el ático, un Crucifijo renaciente.

Las tablas de este retablo narran escenas de la vida de la Virgen, que se suceden de izquierda a derecha y de abajo arriba, comenzando por el Abrazo ante la Puerta Dorada y el Nacimiento de la Virgen, en el banco, y terminando en el cuerpo superior con la Asunción⁹. Hay, además, en el banco dos escenas ajenas al ciclo: una con la Misa de San Gregorio y otra con la Imposición de la casulla a San Ildefonso. En los medios puntos del ático, se completa el Calvario: en el central, detrás del Crucifijo, un "lejos"; en los laterales, dos bustos, sin duda de María (el de la izquierda) y de San Juan (el de la derecha).

El pintor de Iscar denota una evidente dependencia respecto a Juan de Borgoña, si bien es más renacentista, más avanzado que Borgoña. Las tablas —que estimamos de hacia la cuarta década del siglo XVI— han sufrido bastante, especialmente por un barnizado grosero y fuerte, que arranca reflejos molestos e impide la buena observación. Los rojos, verdes y azules —colores predominantes— y el dibujo pierden su calidad al aparecer como detrás de un cristal.

⁶ B. S. E. A. A., III, 1935, p. 205.

⁷ Hoy convertida en imagen de vestir, sospechamos pueda tratarse de una obra gótica, de fines del siglo XV, repintada y adaptada a su nuevo atuendo. No nos fue posible examinarla de cerca.

⁸ Procede esta escultura, según se nos ha informado, de la derruida iglesia de San Pedro, de Iscar.

⁹ Los temas de las tablas, citados de izquierda a derecha y de abajo arriba, son: Misa de San Gregorio, Abrazo ante la Puerta Dorada, Nacimiento de la Virgen, Imposición de la casulla a San Ildefonso, Anunciación, Visitación, Nacimiento de Jesús, Epifanía, Purificación, Huída a Egipto, Jesús entre los doctores y Asunción. En el tema de la Visitación, Santa Isabel sale al encuentro de María, no representándose a las dos primas abrazadas.

Como a Juan de Borgoña, la preocupación por el espacio le lleva a hacer uso de arquitecturas, siempre renacientes, buscando aún una mayor grandiosidad. Los angelitos que figuran en las tablas evocan también el arte de Borgoña. Pero es un rastro que no impide otras influencias igualmente poderosas. Se atenúa en general el sentido estático, el ritmo de Juan de Borgoña, en pro de un mayor movimiento, de modo parejo a como el arte de Borgoña evoluciona en seguidores de su escuela, como Correa de Vivar.

La Misa de San Gregorio es un interior constituido por dos estancias separadas por un peldaño y un arco de medio punto. En la segunda estancia, una inscripción —“Deposit potentes de sede...”— corre por el entablamento, mientras otro texto bíblico se desarrolla por la cornisa de la línea de impostas de las hornacinas aveneradas, con asientos, que se abren en los muros. El esquema general de la composición no puede menos de recordar la Misa de San Gregorio, atribuída a Pedro Berruguete, de la Catedral de Segovia. En la caracterización de los tipos y en la atención prestada a la luz, con dos focos, en primer término y al fondo, se advierte también la influencia berruguetesca. De esta suerte, coincidiendo con el Maestro de Portillo, con el que pudo tener contactos, el pintor de Iscar manifiesta en este caso la doble influencia, de Juan de Borgoña y de Pedro Berruguete¹⁰.

En el Abrazo ante la Puerta Dorada es bien palpable la derivación de Borgoña, con las figuras de San Joaquín y Santa Ana abrazados bajo un ángel que une sus cabezas. Interesa el paisaje de la derecha, con árboles, un castillo, un lago y montañas al fondo, así como la Puerta, a la izquierda, que ofrece motivos clásicos en los medallones de las enjutas y en el frontón¹¹. Las dos acompañantes de Santa Ana —la una de frente, la otra de espaldas—, a la izquier-

¹⁰ La arquitectura de la Misa de San Gregorio recuerda la de la tabla del mismo tema del retablo de la Pasión de la iglesia de Santa María de Astudillo (Palencia).

Los asistentes en último término de la Misa de San Gregorio tienen un aire familiar con figuras del Maestro de Portillo.

¹¹ Pensamos que en el medallón del tímpano pueda representarse a Leda, ya que parece una figura femenina con un ave en el regazo. De ser cierta esta interpretación, su significado y su presencia en esta tabla serían semejantes a los señalados por el Profesor Angulo a propósito de la aparición del mismo motivo en el retablo de Becerril.

da, ofrecen la misma actitud, atuendo y tocado que las dos acompañantes de la Virgen en la tabla de la Visitación de La Seca, atribuída al Maestro de Portillo.

La habitación del Nacimiento de la Virgen, con escalera a la izquierda por la que bajan las visitas, es pretenciosamente espaciosa. Se acentúan los planos paralelos y las poses quietas: dos mujeres con la niña en primer término; el lecho en que yace Santa Ana entre su esposo y otras dos mujeres. Muy de Borgoña es la cortina anudada, como en el Nacimiento de la Virgen de la Sala Capitular de la Catedral de Toledo, y el rígido perfil de San Joaquín, que se hermana con el de uno de los santos varones del Santo Entierro del retablo de la capilla de la Trinidad de la Catedral de Toledo.

La Imposición de la casulla a San Ildefonso, con la Virgen de frente, el santo de rodillas y de perfil, dos ángeles con cirio, naveta y turíbulo, dos dando escolta al trono de la Virgen y otros dos avanzando desde el fondo, es una tabla en la que parece preocupar, sobre todo, la amplitud del espacio reflejado por la sucesión en profundidad de los pilares de los arcos de la nave, con decoración de candelero. Vuelven a repetirse, como en la Misa de San Gregorio, los dos focos de luz; y la disposición de las figuras sirve para reforzar este sentido de profundidad.

La misma preocupación destaca especialmente en otras escenas, como las del Nacimiento de Jesús, Adoración de los Reyes, Purificación —interpretada ya tímidamente como esa procesión de las candelas, de la que Morales nos dejó tan bella muestra— y Cristo entre los Doctores. El Nacimiento de Jesús, por ejemplo, donde Jesús, María y José, en primer término, se sitúan ante una arquitectura en ruinas en medio del paisaje, desarrolla ese espacio con intervalos semejante al que Borgoña, siguiendo al Perugino, ofrece en el retablo de la Catedral de Avila, y el que el Maestro de Portillo, siguiendo a Borgoña, repite en los retablos de Fuentes del Año y Viana de Cega.

De Borgoña deriva el esquema compositivo de la Anunciación y aun posiblemente de la Asunción, pese a las diferencias evidentes con la de la Sala Capitular de la Catedral de Toledo. Al pintor de Iscar llega, pues, indirectamente, dentro de su estilo más evolucionado en sentido renaciente, la huella del arte de Juan de Borgoña.

Post¹², analizando el estilo del que, siguiendo al Profesor An-

12 O. c., T. IX, P. II, p. 709 y ss.

gulo¹³, llamaremos Maestro de los del Campo —sin entrar en su hipotética identificación con Andrés López o Antonio Vega—, proclama la deuda de este artista con Juan de Borgoña, su interrelación —en cuanto a tipos— con el Maestro de Osma, sus semejanzas con Santa Cruz —si bien el Maestro de los del Campo depende menos de fuentes flamencas—. Post insiste en la importancia concedida a las arquitecturas renacientes y en la inspiración, en más de un detalle, en la obra de Pedro Berruguete; señala, finalmente, la coincidencia en el color con artistas florentinos como Ghirlandaio.

Todas estas notas se dan en el retablo de Iscar: la importancia concedida a las arquitecturas; la relación con el arte de Juan de Borgoña; las sugerencias berruguetescas; el modelado duro, un tanto seco, que evoca la manera del Maestro de Osma. Así, no es extraño que tipos concretos del retablo de Iscar tengan su paralelo en la obra del Maestro de los del Campo. Las facciones de la Virgen, en la Imposición de la casulla a San Ildefonso, de Iscar, son semejantes a las de la Virgen entre ángeles de la iglesia de la Trinidad, de Segovia; del mismo modo que los rostros de las acompañantes de Santa Ana en el Abrazo ante la Puerta Dorada de la iglesia de la Trinidad tienen su réplica entre las mujeres que asisten al Nacimiento de la Virgen, de Iscar.

Junto al modelado fuerte, el Maestro de los del Campo emplea también ocasionalmente el sfumado, como puede apreciarse en la Sagrada Familia de la Colección Ceballos, atribuida por el Profesor Angulo. Casi doble del rostro de la Virgen de dicha tabla es el ángel, con naveta y cirio, de la Imposición de la casulla a San Ildefonso, de Iscar. Finalmente, la tabla del Nacimiento de la Colección Baud, de Lausana, atribuida por Post¹⁴, con alguna salvedad, hace pensar en el autor del retablo de Iscar. La tabla de Lausana, aparte de las coincidencias que guarda con la del mismo tema de Iscar, presenta dos ángeles de rodillas y uno de pie que se corresponden, respectivamente, con los que están detrás del trono y con el que sopla en el incensario, en la Imposición de la casulla a San Ildefonso, de Iscar.

¹³ *El Maestro de los del Campo, de Segovia*, A. E. A., n.º 47, 1941, p. 475; *Pintura del Renacimiento*, "Ars Hispaniae", XII, p. 127.

Véase también MARQUÉS DE LOZOYA, *Un pequeño Museo de primitivos. La capilla de los del Campo en la parroquia de la Trinidad*, B. S. E. E., 1928, p. 245; y ROSARIO RODRÍGUEZ CRUZ, *La pintura segoviana en los siglos XV y XVI*, E. S., XIV (1962), p. 409.

¹⁴ Vid. O. c., T. IX, P. II, p. 715, fig. 291.

Por todo ello, nos inclinamos a pensar que el retablo de Iscar ha de considerarse obra del círculo del Maestro de los del Campo o Maestro de Segovia, como también se le llama ¹⁵. De ser cierta la atribución de la tabla de la Colección Baud, nos atreveríamos a atribuir el retablo de Iscar al propio Maestro.

UN RETABLO DE SANTA MARÍA DE OLMEDO.—En una capilla que se abre hacia los pies del templo, en el lado del evangelio, hay un retablo de arquitectura barroca, en blanco, del siglo XVIII, que acoge unas tablas de comienzos del XVI. Las tablas se distribuyen en el retablo de la siguiente manera: en la calle central, sobre una hornacina, las tablas de la Visitación y del Calvario; en la calle lateral izquierda, de abajo arriba, las de San Jerónimo, Nacimiento de Jesús, y Santo Domingo; en la calle de la derecha, encima del compartimento inferior, hoy vacío pero que debió albergar una tabla, las del Nacimiento de la Virgen y Estigmatización de San Francisco. Muy rebarnizadas, son de buen dibujo y gama cálida, con amplio dominio de rojos. Ignoramos si, al adaptarlas al marco barroco, se modificaron las dimensiones de algunas de ellas, lo que no parece.

Su filiación artística acusa contactos con el arte de Juan de Borgoña y Pedro Berruguete. A Borgoña se aproximan especialmente la composición y tipos de la Estigmatización de San Francisco y Nacimiento de la Virgen. También las arquitecturas romanas de la Visitación, del Nacimiento de Jesús y el propio sillar en que descansa el Niño, hacen pensar en Borgoña. Creemos que esta dependencia artística explica a su vez las coincidencias secundarias con otras personalidades, como la del Maestro de Astorga, al que evoca, por ejemplo, en el vano renaciente, con columna, que se abre al fondo de la tabla de San Jerónimo, o en el pastor tras el muro del Nacimiento de Jesús. De modo semejante, los perfiles de María, San Juan y, particularmente, la Magdalena, de la tabla del Calvario, evocan al Maestro de Pozuelo.

La vertiente berruguetesca asoma, principalmente, en las tablas de Santo Domingo y San Jerónimo, en el sentido del espacio de las estancias que ocupan ambos santos. San Jerónimo, sentado en rico trono renaciente, ante una mesa y en compañía del león, trabaja

15 Vid. bibliografía citada en la nota 13.

16 Se nos ha dicho —ignoramos con qué fundamento— que procede de la capilla del hospital de la Coperá, en el propio Olmedo.

afanosamente en la traducción de los textos. También a Berruguete se remontan la acompañante de la Virgen y la sirvienta que al fondo, a la derecha, se ve en la escena de la Visitación. De otro lado, la repetida perspectiva oblicua, el paisaje en pendiente, con escaso cielo, la presencia de casas con piñón escalonada —tabla de la Visitación—, el detallismo, etc., responden claramente a supervivencias góticas.

A propósito del retablo de Iscar, más avanzado, hemos advertido esta misma doble influencia, de Juan de Borgoña y de Pedro Berruguete, si bien en distinta proporción, con predominio claro del arte de Borgoña. También a propósito del retablo de Iscar hemos aludido al Maestro de Portillo. Con este último Maestro —y en relación con el foco de Avila— muestran un evidente parentesco las tablas de Olmedo. Quizás a través del Maestro de Portillo ha llegado al pintor de Olmedo la doble influencia apuntada. El pintor de estas tablas de Olmedo, por otra parte, tiene unos recursos paisajísticos que creemos le harán fácilmente reconocible en otras obras. En los paisajes —tablas de San Jerónimo, Nacimiento de Jesús y Calvario—, gusta de colocar al fondo unas grandes concreciones rocosas taladradas, que bien le podrían merecer el nombre de “Maestro de la roca horadada” u otro similar.

RETABLO MAYOR DE BERRUECES.—Fue publicado por D. Esteban García Chico, quien nos dio a conocer como a fines del siglo XVI se hizo la nueva arquitectura para acoger “unos tableros del retablo viejo que tenía la dicha iglesia”¹⁷. El retablo, dedicado a San Pedro, titular de la iglesia, comprende en la calle central dos esculturas —estatua sedente del santo y una Piedad—, acogiendo en las cuatro calles restantes, divididas en dos cuerpos, las ocho viejas historias pintadas de la vida de San Pedro. La arquitectura del retablo se pintó al gusto neoclásico en el primer cuarto del siglo XIX, según nos informa una inscripción del banco¹⁸.

Las historias de la vida de San Pedro no guardan hoy orden

¹⁷ *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid. Partido Judicial de Medina de Ríoseco*, Valladolid, 1959, p. 15 y ss.

¹⁸ Semiborrosa y repartida en los dos extremos del banco, dice así: “Se pintó este retablo siendo cura párroco D. Francisco Nieto y Nieto” (lado del evangelio) “Y mayordomo D. Marcos Nieto y Nieto, Año de 1822” (lado de la epístola). (No estamos totalmente seguros sobre la lectura de las dos últimas cifras.)

alguno dentro del retablo. Enumeradas de izquierda a derecha, comenzando por el cuerpo superior, son: el Lavatorio, Quo vadis?, la Milagrosa curación del tullido ante la Puerta Preciosa, la Crucifixión de San Pedro, la Entrega de las llaves, el Prendimiento de Jesús, la Vocación de San Pedro y la Caída de Simón el Mago.

En la escena del Lavatorio no se ha escogido el momento de la protesta de San Pedro, sino el siguiente en que el Apóstol, obedeciendo al Maestro, hunde uno de sus pies en el lebrillo. La escena se desarrolla, con asistencia de los otros apóstoles, en una sala abovedada, en la que las arcadas sobre pilastras, con un trozo de entablamento encima, se suceden y abren a un paisaje con un árbol umbro en el eje de la composición. El encuentro de Cristo con San Pedro en el Quo vadis? tiene lugar ante la portada renaciente de un edificio y amplio paisaje, en el que, en segundo término, se ve al compañero de San Pedro que vuelve la vista hacia atrás extrañado de que no le siga el Apóstol. En la Milagrosa curación del tullido ante la Puerta Preciosa, San Pedro y San Juan se dirigen al templo, ante cuya puerta está el tullido. Enfrente de San Pedro y San Juan, dos personajes, en traje de época, presencian el milagro. Edificios a un lado y otro forman una calle que se pierde en la lejanía. En la Crucifixión de San Pedro se combinan la cruz en escorzo, las líneas verticales de los que asisten al martirio, las arquitecturas que asoman a la izquierda, y la lanza de uno de los soldados.

En la Entrega de las llaves, San Pedro las recibe de rodillas, escuchando las palabras de Cristo, detrás del que aparecen en grupo los apóstoles. Las dos llaves gigantescas, símbolo de la doble potestad, de "atar y desatar", sirven de enlace entre las figuras de Jesús y San Pedro. Se vuelve a repetir el interior abovedado ya conocido, con paisaje al fondo. Paisaje con arquitecturas renacientes en ruinas encuadra la escena del Prendimiento o, más exactamente, Curación de Malco. San Pedro blande todavía el alfanje, como con ánimo de rematar a Malco, caído en tierra y lleno de pánico, mientras Jesús, sosteniendo en su diestra la oreja cortada del criado, se dispone a realizar el milagro. La orilla de un lago es el escenario de la Vocación de San Pedro. Cristo se dirige a Simón acompañando sus palabras con un gesto de la mano; San Pedro responde al llamamiento con animación y sorpresa. Entre Cristo y San Pedro se alza uno de esos árboles amados del artista; detrás de Cristo se recorta el perfil de un rostro; dos compañeros de San Pedro, todavía en la barca, recogen los aparejos. De fondo, el agua, la línea de montañas, el

cielo, una segunda barca que se aproxima por la izquierda. La última tabla, la Caída de Simón el Mago, ofrece en primer plano a San Pedro y San Pablo, de rodillas, impetrando la intervención divina. El rostro de San Pedro se ilumina con la sonrisa de la victoria. En segundo término, a la derecha, un grupo de espectadores contempla la caída de Simón el Mago; a la izquierda, en correspondencia con el grupo de espectadores, se elevan las abruptas y empinadas rocas desde las que Simón emprendió su vuelo desafortunado y acrobático; en el centro y por fondo, se extiende un valle abierto y dilatado, donde serpea un río con el que compite en vueltas un camino; se alzan aquí y allá, aislados, macizos vegetales, y una suave línea de montañas señala el límite entre tierra y cielo.

Hay una clara preocupación por el espacio, de cuño peruginesco, que se repite insistentemente en arquitecturas y paisajes, eco claro, así como las figuras, del arte de Borgoña. En los paisajes domina una entonación fría, de grises, verdes y azules. Las aureolas son doradas, como discos metálicos. Las ropas presentan colores bastante variados: rojos, pardos, azules, rosáceos... Los tipos son recios, con carácter un tanto escultórico, con concomitancias mantegnescas incluso en contrapostos, como el de San Pedro y San Juan ante la Puerta Preciosa. Alguno, como el personaje con lanza de la tabla de la Crucifixión de San Pedro, evoca al que de perfil y tocado con gorro forma grupo con otros dos en la Flagelación, de Piero della Francesca, de la Galería Nacional de Urbino.

El autor del retablo de Berrueces es un "artista —piensa el señor García Chico— plenamente compenetrado con el foco leonés"¹⁹. Siguiendo ese camino y teniendo en cuenta las fórmulas peruginescas de arquitecturas y paisajes, pensamos por nuestra parte en su relación con el círculo del Maestro de Astorga²⁰, al que supera en sabor italianizante. Post ha atribuido al Maestro de Astorga dos tablas de un retablo dedicado al Bautista, de las que la segunda, perteneciente a una Colección que no revela, presenta la Visita de los discípulos a San Juan en prisión²¹. El modelado y las facciones del

¹⁹ O. c., l. c.

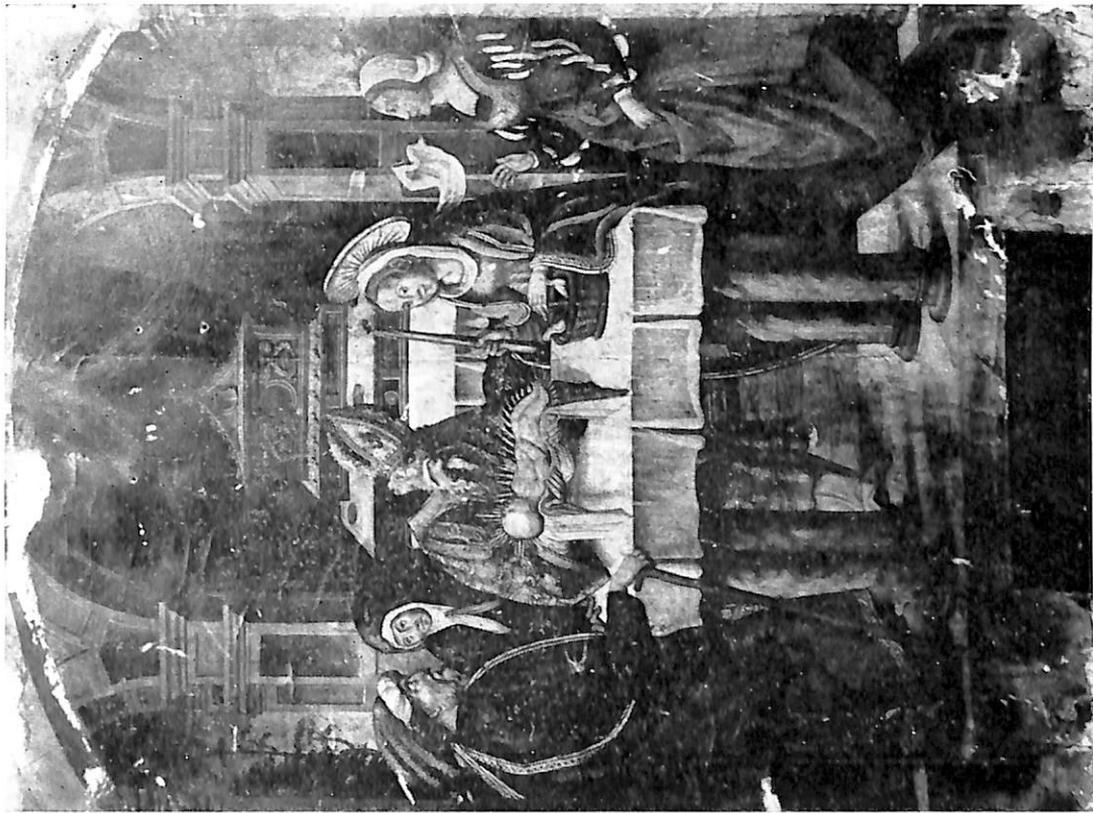
²⁰ Sobre el Maestro de Astorga vid.: ANGULO, *El Maestro de Astorga*, A. E. A., XVI, 1943, p. 404; ANGULO, *Varios pintores de Palencia. El Maestro de Astorga*, A. E. A., XVIII, 1945, p. 229; ANGULO, *Pintura del Renacimiento, "Ars Hispaniae"*, XII, p. 106; POST, O. c., T. IX, P. II, p. 550 y ss.

²¹ Vid. O. c., T. IX, P. II, p. 563, fig. 219.

Se emplearon en este trabajo fondos de la Ayuda a la Investigación.

discípulo en primer término de esta última tabla, recuerdan las de algunos de los Apóstoles del retablo de Berrueces, tales como el que aparece detrás de Jesús y su acompañante inmediato en la escena de la Entrega de las llaves a San Pedro. No creemos que el Maestro de Astorga pueda tenerse por el autor del retablo de Berrueces, pero no nos extrañaría que al autor del retablo de Berrueces pudiera pertenecerle, en cambio, la tabla de la Visita a San Juan en prisión.

J. M.^a CAAMAÑO



Becilla de Valderaduey. Iglesia de Santa María: Tablas de la Purificación y Huida a Egipto.





a)



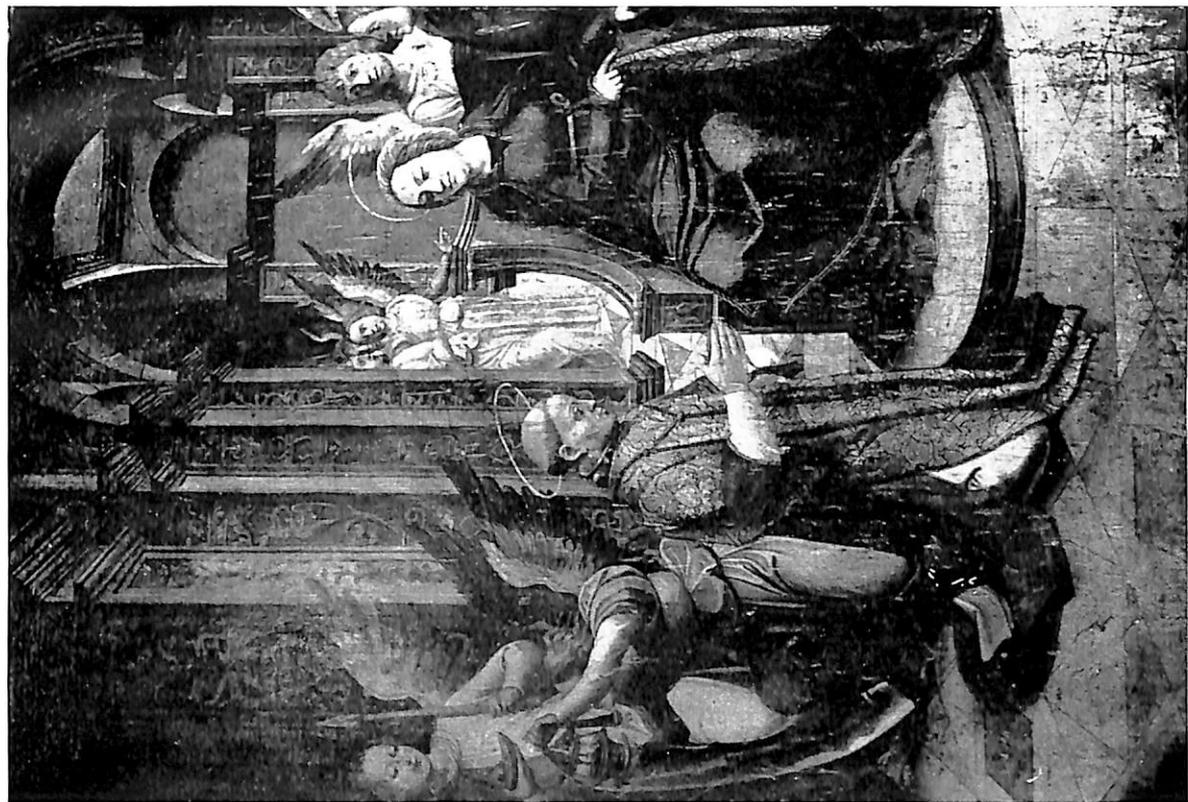
b)

c)

a) Olmedo. Iglesia de Santa María: Retablo de la capilla lateral (det.).
b) y c) Becilla de Valderaduey. Iglesia de San Miguel: Tablas del Nacimiento y Epifanía.

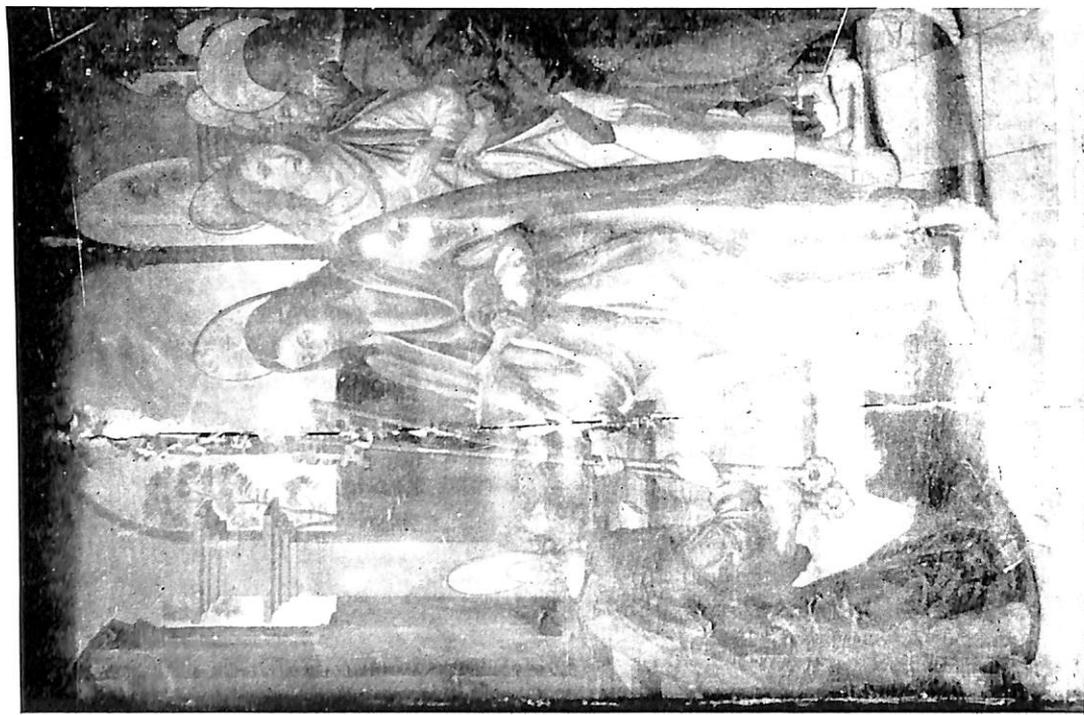
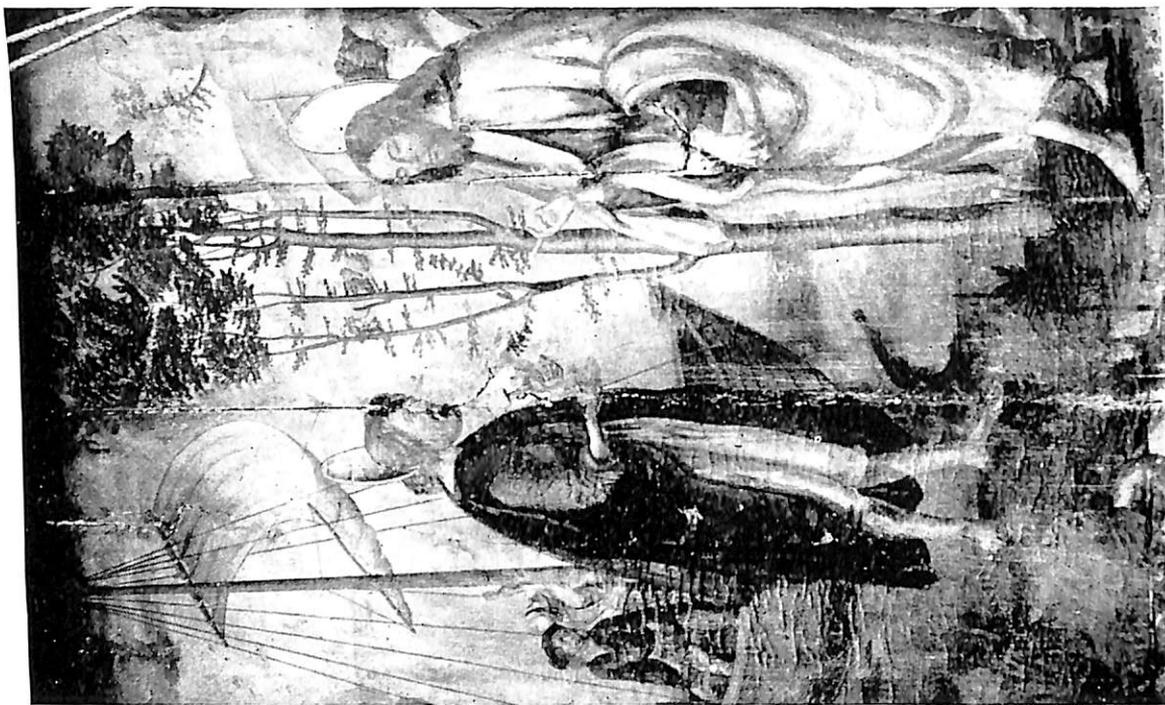


a)



b)

a) y b) Iscar Iglesia de Santa María Retablo mayor (detalle).



a)

b)

a) y b) Berrueces. Iglesia parroquial: Retablo mayor (detalles).