

CRÓNICA

EXPOSICIÓN PEDRO BERRUGUETE **Paredes de Nava. Abril-Septiembre 2003**

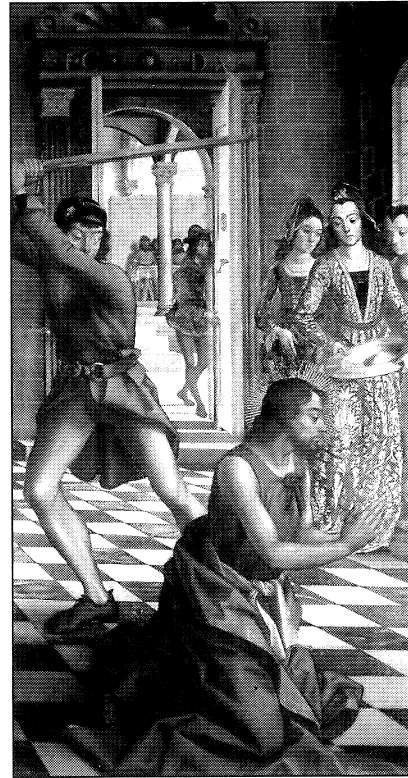
Con motivo de cumplirse el quinto centenario de la muerte de Pedro Berruguete, han tenido lugar dos importantes acontecimientos relacionados con el pintor: el congreso celebrado en Palencia —del que aún no han aparecido las Actas— y la interesante exposición montada en la iglesia de Santa Eulalia, de Paredes de Nava.

Tal vez hubiera sido deseable el prescindir de tablas dudosas o en mal estado de conservación y, en su lugar, contar con la presencia de obras de los pintores Fernando Gallego, Juan de Flandes, el Maestro de Astorga, Juan de Borgoña y Bartolomé de Castro, como ejemplos del entorno pictórico castellano que acompañó el desarrollo de la obra de Berruguete. La exposición tiene mucho de positivo al poder ver reunida, por primera vez, la obra del pintor en Castilla y en Italia, con aportaciones de tablas inéditas o poco conocidas como la *Virgen* del Museo Diocesano de Palencia —de la que deriva sin duda la tabla de Bartolomé de Castro, pintada para la iglesia parroquial de Villoldo, actualmente en colección privada brasileña— y la *Sagrada Familia* de la colección Godia, de Barcelona. La selección de obras expuestas ha sido muy acertada, pero quizás se ha excedido en considerar de la propia mano de Berruguete, demasiadas, desechándose la existencia de un taller y desmereciéndose con ello la apreciación del excelente nivel de la obra del pintor. Pueden servir como ejemplo los restos de un retablo de la Vida de la Virgen, del museo de Montserrat, en una de cuyas escenas, la del «Tránsito», aparecen elementos impensables en Berruguete como los nimbos encajados a modo de «peineta», comunes en el Maestro de Astorga y, sobre todo, en Bartolomé de Castro, con cuyos modelos coinciden algunos de los apóstoles que rodean a la Virgen.

El catálogo, además de las fichas correspondientes a cada obra, lleva tres textos introductorios debidos a la Comisaria de la Exposición, Pilar Silva Maroto, a Marco Lucco y a Joaquín Yarza. Los dos primeros están dedicados a Pedro Berruguete, y el tercero, a la escultura castellana contemporánea al pintor. De lo expuesto por Pilar Silva Maroto creo acertado el adelantamiento de fecha respecto al nacimiento de Pedro Berruguete. No estamos de acuerdo, sin embargo, en la categórica afirmación de que el pintor no visitó Flandes y en que lo flamenco lo conoció a través de las obras que había en Castilla y, del estudio que debió hacer en Urbino de la tabla de Van Eyck «Las mujeres en el baño», de la que desgraciadamente solo conocemos el título. A propósito de la posible estancia de Berruguete en Flandes parece que puede sustentarse no solo por la atracción respecto a la sensibilidad artística que este país ejerció sobre Castilla, sino también por la dependencia o inspiración que se observa en algunas tablas de



1



2



3



4

Fig. 1. W. der Weyden: *Degollación del Bautista*. Berlín. Staatliche Museen (Foto de Jörg P. Anders. Gentileza del Museo).
 Fig. 2. P. Berruguete: *Degollación del Bautista*. Santa María del Campo (Burgos). Iglesia.
 Figs. 3 y 4. P. Berruguete: *Ezequías*. Paredes de Nava (Palencia), Iglesia de Santa Eulalia.—Boecio. Urbino (Italia). Palacio Ducal.

AEA, LXXVI, 2003, 304, pp. 451 a 456

Berruguete, de obras flamencas que no pudo conocer más que en Flandes. Nos referimos, por ejemplo, a la similitud entre el fondo de la *Anunciación* de las puertas del «Cordero Místico» de Van Eyck, en San Bavón de Gante, y el fondo de la *Anunciación*, de la Cartuja de Miraflores, a la que Berruguete ha sumado otro elemento eyckiano para conseguir mayor profundidad espacial, la «alfombra», semejante a la de Van Eyck en la *Virgen con el Niño* del Tríptico del museo de Dresde. También la huella de Van der Weyden se observa entre la *Virgen con el Niño*, del Ayuntamiento de Madrid, de Berruguete y la «Madonna sentada» de la colección Thyssen-Bornemisza de Castagnola, a pesar de los elementos castizos introducidos por el palentino. El ejemplo más sugestivo, y a mi modo de ver más definitivo, es el paralelismo que se puede establecer entre el escenario de la «Degollación del Bautista» de Van der Weyden, en el altar de la Gemälde Galerie der Staatliche Museen, de Berlín, y el del mismo tema pintado por Berruguete en Santa María del Campo (Burgos). En ambos aparece en primer plano la degollación, luego, unos escalones conducen a un segundo espacio, en cuyo quicio del arco se apoya un hombre observando la escena del primer término; este espacio conduce a un tercero, también a través de unos peldaños, en el que se desarrolla el banquete de Herodes. Las luces que iluminan los diversos espacios son similares en ambas obras, aunque los elementos que las producen sean distintos, y la ventana al fondo de la escena de Van der Weyden haya sido sustituida por un paño dorado, en la de Berruguete; además, en ambas tablas se concede importancia a la «portada arquitectónica»: En Van der Weyden al exterior con elementos góticos, y en Berruguete trasladada al interior con elementos renacentistas, enmarcando un arco gótico que aparece, también, en la escena del pintor flamenco. Berruguete mantiene en la escena principal un sentido menos dramático que Van der Weyden, al elegir el momento inmediatamente anterior a la decapitación del Bautista. Berruguete mueve sus figuras con una elegancia serena y distante, típica de la pintura florentina del siglo xvi.

A la presencia de Berruguete en Italia se ha dedicado en la exposición una sala especial, y su estancia en Urbino sigue discutiéndose aunque quizá con menos consistencia de argumentos por parte de quienes la niegan. Ante la pregunta que se hace Lucco en el texto del catálogo, de que para qué iba a ir a Italia si al volver no se iba a valorar lo aprendido allí, puede proponerse que Berruguete no preparó un viaje a Italia, porque en efecto, la piedad intimista de Castilla estaba muy alejada de la de los países mediterráneos y, por el contrario, más cercana a la de los países del norte. Por ello pensamos, con Buendía y Bermejo, que Berruguete marcha a Flandes y que su llegada a Italia fue circunstancial, con toda probabilidad en el séquito de Justo de Gante. Berruguete debió llegar a Italia a una edad madura, con el prestigio de su buen hacer y conocimiento de la pintura al óleo, por ello no queremos sustraernos a la tentación de considerar el retablo de la *Virgen de Santa Eulalia*, como ejecutado antes de su marcha a Flandes, y el magnífico banco del retablo con excelentes cabezas y elegantes actitudes, como testimonio de su capacidad para hacerse cargo de la obra de Urbino. Nos ha llevado a esta consideración, el hecho de observar en el *Boecio* de Urbino, dos verrugas colocadas exactamente en el mismo lugar de las del Ezequías del retablo de Santa Eulalia. Se trata del mismo modelo pero con bastantes años de diferencia entre un retrato y otro, pudiéndose observar la diferencia de edad en las arrugas y en la caída de los pliegues del rostro. Se solicitó con tiempo para esta publicación la fotografía de *Boecio* del Palacio de Urbino, para confirmar las «verrugas» que parecen apreciarse en las reproducciones aparecidas en los libros sobre el Studiolo, desgraciadamente la respuesta de la doctora Lorenza Mochionori ha sido negativa ya que por falta de personal se encuentra cerrado el archivo fotográfico, siendo imposible por ello el envío de la foto solicitada.

Elisa Bermejo en el reciente libro publicado sobre *Isabel la Católica reina de Castilla*, ha subrayado en favor de la estancia de Berruguete en Italia las cercanas relaciones del pintor con

AEA, LXXVI, 2003, 304, pp. 451 a 456

el Papa *Sixto IV*, al que retrata, y las del Papa con el duque de Urbino, circunstancias que pudieron favorecer la aceptación por parte de Montefeltre para que Berruguete acabase el Studiolo comenzado por Justo de Gante. En Italia Berruguete pinta con influencia italiana como puede advertirse en la Exposición, sin embargo, a su vuelta a Castilla, por razones de sensibilidad y clientela, lo italiano se reduce a simple anécdota en obras tan importantes como los retablos de la catedral y convento dominico de Santo Tomás, en Ávila. Pero en estos, como en la *Anunciación* de Miraflores, en las tablas de la colección Godia y Museo Diocesano de Palencia, y el bellísimo Cristo con la Cruz y sayones, en colección privada norteamericana, no expuesto, late una renovación artística que, aunque no interprete plenamente lo italiano, aporta una sensibilidad distinta a las tablas pintadas para las iglesias de Tierra de Campos, mostrándonos en esa evolución la captación por parte del pintor de todo lo aprendido fuera de Castilla, y su adaptación, después, al medio y a la clientela. Esta importante exposición sobre Berruguete ha servido para deleitarnos con sus obras y para reflexionar sobre su quehacer artístico, dentro y fuera de Castilla, así como en su influencia en la pintura castellana de fines del siglo xv y primer cuarto del xvi.

ISABEL MATEO GÓMEZ
Dpto. de Arte del CSIC

GOYA Y LO GOYESCO EN LA FUNDACIÓN LÁZARO GALDIANO Segovia, Torreón de Lozoya, verano de 2003

Curiosamente, los protagonistas de esta exposición están ausentes de ella. Me refiero al creador de la colección, D. José Lázaro, y a un ilustre cuadro del Museo del Prado que, en los últimos tiempos, había sido discutido: *La Lechera de Burdeos*. Su falta no indica que no estén puesto que su *presencia ausente* planea sobre las salas.

D. José Lázaro fue un hombre cuya vida, que él mismo envolvió en unas veladuras que para sus cuadros hubieran querido muchos maestros, debió estar llena de apasionantes aventuras; algo aun posible en el siglo xix y en la América en la que desembarcó siendo casi un niño para conseguir —a los dieciocho años— una fabulosa fortuna. Con ella, empezó a coleccionar —y vender— obras de arte. Como hombre de su tiempo se sintió atraído por Goya y quiso reunir un número significativo de sus obras aunque llegó en mala época, cuando el mercado internacional se disputaba su producción. A pesar de todo consiguió un conjunto que, en algún momento, fue importante aunque inestable. Este carácter temporal de su colección se debió a la compraventa y algunas de las mejores obras que poseyó pasaron a otras manos; a veces, por intermedio de anticuarios prestigiosos como el muniqués Heinemann y, otras, por caminos insospechados. Pero, ya desde sus inicios, los goyas de Lázaro se entreveraron de goyescos aunque, hoy, nos sea difícil establecer la voluntariedad de tal mezcla. Ahora que se está estudiando la colección que legó a España —espuma de unas aguas movidísimas— podemos empezar a intuir la psicología del personaje. Alguien que, como otros coetáneos suyos con mayores posibilidades y conocimientos, no dudaron en encargarse de copias de piezas imposibles de adquirir. El ejemplo arquetípico lo tenemos en Sir Richard Wallace quien mezcló muebles magníficos con reproducciones por él encargadas. Lo mismo hizo Lázaro con piezas de esmaltes —compradas a Samson— o de orfebrería que encargaba al aurífice madrileño Juan José ¿Hizo lo mismo con sus goyas...?

Resulta sumamente interesante que, cuando quiso promover en el mercado internacional a

Eugenio Lucas Villamil, enviara cuadros suyos al famoso marchante Durand-Ruel que estaban reentelados —y eran nuevos, de tema goyesco— causando el enfado del parisino.

En 1999, se publicó por Marina Cano *Goya en la Fundación Lázaro Galdiano*, catálogo que con estricto rigor daba respuesta a muchas de las preguntas que se venían haciendo acerca de los goyas de la colección madrileña. En la exposición segoviana parece haber una reivindicación de obras, entonces, rechazadas. Tal el caso de la *Magdalena* o del retrato del *Padre La Canal*, por ejemplo.

De la santa, destacaremos algo que, creo, queda evidente ahora: la similitud en el mórbido modelado del brazo con los del retrato de la reina María Luisa que se atribuye a Esteve. En cuanto al Padre La Canal la manera de tratar el pelo y modelar la nariz no parecen seguir los modos habituales del maestro.

No han sido incluidos en la muestra dos lienzos discutidos desde antiguo: el retrato del Conde de Miranda del Castañar y el de *Un Caballero*, que fue del Duque de Medinasidonia. Cuadro éste último de evidente origen nórdico —posible retrato de juventud del conde Peter Ivanovich Shuvalov— y en el que se rastrearían las huellas de Wertmüller y del ruso F. S. Rokotov.

Pero el visitante se siente atraído por la parte más sugerente de la exposición: la de los seguidores, imitadores y falsarios de Goya que, gracias a D. Enrique Lafuente, denominamos *goyescos*. Un mundo en el que Lázaro se movía como pez en el agua y no sólo porque conociera a algunos de los más conspicuos —Lucas Villamil, Lizcano, Domingo— sino porque su gusto e interés le inclinaban a ello. Los cuadros de género, los juegos de niños, los toros en la plaza, las capeas de pueblo...le gustaron profundamente y ello queda bien representado en la exposición.

Entre estos tableautines *avant la lettre* destacaremos los de tema religioso, más precisamente, de sutil crítica de la religiosidad popular espoleada por el fin de la *Santa* y el anticlericalismo del reinado de Isabel II, coherente conjunto que tiene sus orígenes en Javier Goya y la familia Weiss.

En cuanto a lo afirmado en el inicio de esta crónica relativo a *La Lechera de Burdeos*, su *presencia ausente* se debe a la absurda atribución de tan maravilloso lienzo —compendio final de lo captado por uno de los ojos más agudos que nos ha dado la Pintura, muestra de una técnica sintética y deslumbrante como pocas, capaz de aprehender el secreto de las formas disueltas en luz— a una señorita pintora, decimonónica y cursi ejemplo de aficionada con pretensiones profesionales y a quien se dedica una sala: Rosario Weiss.

A la vista de sus dibujos, de una técnica francesa adaptada a la litografía, transposición dura y seca de una enseñanza davidiana y, sobre todo, mal reflejo de Ingres, nos preguntamos cómo ha sido posible tal adscripción.

La señorita Weiss podría salvarse, como aficionada, por su esquemático *Autorretrato en la mesa de dibujo*, o en tanto copista hábil del *Goya* de Vicente López; pero toda posible expectativa de *pintura* acaba a la vista de su *Virgen en Oración*, empalagoso plato cocinado con rancias especias rafaelescas acompañadas de un «sfumatto» milanés que no es capaz de difundir ni un leve aroma *nazareno*.

Quizás esto explique el por qué no se ha expuesto el retrato de su madre, Doña Leocadia Zorrilla, putativa pero improbable amante de Goya, que guarda la Fundación Lázaro y cuya pobre calidad aconseja mantenerlo en una erudita reserva.

Con motivo de la exposición se ha editado un bello catálogo que, siguiendo la moda actual no discute las piezas en su correspondiente ficha, pero adjunta interesantes estudios de Carlos Sagar, Mercedes Águeda, Isadora Rose, Catherine Whistler y José Álvarez Lopera.

JUAN JOSÉ JUNQUERA Y MATO

AEA, LXXVI, 2003, 304, pp. 451 a 456

ORIENTE EN PALACIO. TESOROS ASIATICOS EN LAS COLECCIONES REALES ESPAÑOLAS ¹

En el ámbito del Palacio Real de Madrid tuvo lugar la exhibición de los ejemplares más significativos de la riqueza artística de origen oriental del Patrimonio Nacional así como de algunas magníficas piezas del Museo de Bellas Artes de Viena y otras instituciones. La Exposición se organizó en torno a temas cuya incidencia en el arte se reflejó en sus más diversos campos. Desde el coleccionismo temprano de objetos exóticos procedentes del Lejano Oriente al reflejo artístico de hechos como la Batalla de Lepanto y la llegada de las primeras embajadas japonesas a Europa o a la huella civilizadora, teñida de orientalismo, que favoreció la ruta española hacia Occidente del Galeón de la China, de Acapulco o de Manila, complemento de la que hacia el Este había abierto Portugal en los años de la unión de las dos coronas. Se incluye en otras secciones el análisis de objetos de arte oriental como relicarios, los del Tesoro del Delfin, sedas, muebles, vajillas, con especial dedicación a la procelana, abanicos o algunos ejemplos de pinturas chinas. También se recoge en amplios apartados el resultado artístico de las Expediciones Científicas. En un último apartado se exhibieron objetos de aquellos campos artísticos en los que la influencia de lo oriental fue más evidente como armas, marfiles, cerámica, muebles entre los que destacan los delicados cofres de madreperla, medallas y monedas e incluso cierto tipo de pintura. De especial interés fue la exhibición de los raros ejemplares de libros chinos, que facilitó al Occidente el conocimiento de la sabiduría oriental.

Cada apartado aparece precedido de breves e interesantes estudios del tema, introducción al catálogo de los objetos expuestos. Redactados por conocidos especialistas de la respectiva materia, sus conclusiones nos sumergen en el exótico mundo oriental cuya estética sorprendió al mundo occidental e impregnó levemente algunas de sus producciones artísticas a partir de los grandes descubrimientos geográficos de españoles y portugueses como las famosas «chinoiseries» del siglo XVIII o el «japonismo» del siglo XIX.

Es difícil destacar los objetos más preciados de esta exposición, cuidadosamente seleccionados pero pueden recordarse entre otros la espectacular tienda turco otomana de la Real Armería (cat. IV, 1), el precioso biombo chino de la dinastía Qing (cat. VIII, 8), el llamado *Beng Sim Po* traducción por el dominico Juan Cobo de un texto chino popular de refranes, máximas y aforismos (cat. IX, 10) o el ejemplar *Shahnarma*, del poeta Firdusi (S. XI), ejemplar de finales del siglo XV preciosamente ilustrado con miniaturas (cat. IX, 3). Destacan asimismo los magníficos vasos de diversos materiales del Tesoro del Delfin (cat. X, 2 y 3), la vajilla de Compañía de Indias (cat. XI, 1-17), los ricos tibores de la colección de Isabel de Farnesio (cat. XII, 5) sin olvidar las láminas de animales y monstruos dibujadas por Juan Bautista Bru (cat. XIV, 21, 22), los variados abanicos de las colecciones reales (cat. XV, 7 por ejemplo de los chinos) y los dibujos del Real Jardín Botánico procedentes de las Expediciones Científicas encargadas del estudio de la flora, fauna y otros temas de Filipinas y el Lejano Oriente, algunos de ellos originales chinos (cat. XVII, 5) además de las conocidas láminas de Cuéllar (cat. XVII, 1).

No es necesario insistir en el esfuerzo realizado por el Patrimonio Nacional en la organización de esta magnífica Muestra de los preciosos tesoros de arte oriental que ha reunido a través de los siglos de tan diversas cronologías, estilos y procedencias. Es de desear que ello sirva de incentivo para continuar la investigación de este campo del arte oriental en España.

MARGARITA M. ESTELLA

¹ *Oriente en Palacio. Tesoros artísticos en las Colecciones reales españolas*. Palacio Real de Madrid, marzo- mayo, 2003. Comisarios Marina Alfonso Mola, Carlos Martínez Shaw. 368 págs. con il. color,