

Una tabla de *Santiago en la batalla de Clavijo* del Museo das Peregrinacións e de Santiago, atribuida a Juan de Borgoña de Toro

Juan Carlos Pascual de Cruz

Resumen: Con pocos meses de diferencia hemos conocido dos tablas de *Santiago en la batalla de Clavijo* relacionables con las producciones renacentistas de Toro, cuya iconografía resulta prácticamente inédita en este contexto pictórico. Aquí estudiamos la que pertenece al Museo de las Peregrinacións e de Santiago, estableciendo las características formales y de estilo que nos permiten proponer su atribución al pintor Juan de Borgoña de Toro, discípulo y colaborador de Lorenzo de Ávila, a la vez que glosamos brevemente los perfiles de ambos artistas.

Palabras clave: Pintura renacentista. Santiago en la batalla de Clavijo. Lorenzo de Ávila. Juan de Borgoña de Toro.

Panel of Saint James at the Battle of Clavijo, from the Museum of Pilgrimage in Santiago, attributed to Juan de Borgoña de Toro

Abstract: With a few months in between we have come to know two panels depicting Saint James at the battle of Clavijo that may relate to the Renaissance production from Toro, whose iconography is practically unprecedented in this pictorial context. Here we study the panel at the Museum of Pilgrimages in Santiago, examining the formal and stylistic features that lead us to propose to attribute it to the painter Juan de Borgoña de Toro, a disciple and collaborator of Lorenzo de Ávila, as we provide a short commentary on the profiles of these two artists.

Keywords: Renaissance painting. Saint James at the battle of Clavijo. Lorenzo de Ávila. Juan de Borgoña de Toro.

Unha táboa de *Santiago na batalla de Clavijo* do Museo das Peregrinacións e de Santiago, atribuída a Juan de Borgoña de Toro

Resumo: Con poucos meses de diferenza coñecemos dúas táboas de *Santiago na batalla de Clavijo* que se poden relacionar coas producións renacentistas de Toro, cuxa iconografía resulta practicamente inédita neste contexto pictórico. Aquí estudamos a que pertence ao Museo das Peregrinacións e de Santiago, establecendo as características formais e mais de estilo que nos permiten propoñer a súa atribución ao pintor Juan de Borgoña de Toro, discípulo e colaborador de Lorenzo de Ávila, á vez que glosamos brevemente os perfís de ambos os artistas.

Palabras clave: Pintura renacentista. Santiago na batalla de Clavijo. Lorenzo de Ávila. Juan de Borgoña de Toro.

Introducción

En 2013, Matías Díaz Padrón ha asignado una tabla de *Santiago Matamoros* de colección particular a Lorenzo de Ávila. La pieza ha salido a subasta el treinta y uno de enero de este año en la Galería Sotheby's de Nueva York, figurando como de Escuela Valenciana de los pintores Fernando Yáñez de Almedina y Fernando Llanos. La restitución a Lorenzo se basa en consideraciones de estilo: frente al evidente influjo leonardesco de los maestros valencianos se contrapondría la corriente toledana del estilo de Juan de Borgoña en el primer tercio del siglo XVI. Díaz Padrón subraya que la pintura de Lorenzo de Ávila se caracteriza, en general, por la armonía y el equilibrio, poco acordes con una escena bélica como ésta, en la que se requeriría más dramatismo (*Figura 1*). Otros elementos típicos del pintor serían el potente color rojo, la amplitud atmosférica, la gradación de planos, el sombreado o los tipos humanos, que aparecen en obras suyas como los retablos mayores de Santa María de Arbás y Santo Tomás Cantuariense de Toro o en otros retablos zamoranos como el de Santa María en Belver de los Montes, la Natividad de María en San Agustín del Pozo o la Asunción en Venialbo. Aunque Ávila ocultaría la fuente de inspiración para la composición del tablero, habría podido tener en cuenta el conocido grabado de la *Batalla de Clavijo* de Martin Schongauer¹. Coincidimos con Díaz Padrón en atribuir esta excelente tabla a Lorenzo de Ávila, quien pudo realizarla alrededor de 1530.

¹ Agradecemos al amable personal del Museo das Peregrinacións e de Santiago toda la colaboración prestada, en especial a su director Bieito Pérez Outeiriño, y dedicamos este artículo al profesor Santiago Samaniego Hidalgo, estudioso del Renacimiento en Zamora.
DÍAZ PADRÓN, Matías: "Una tabla de *Santiago Matamoros* de Lorenzo de Ávila catalogada en la Escuela Valenciana por la galería Sotheby's de Nueva York", *Tendencias del Mercado del Arte*, Núm. 62, Madrid, Hojas de Arte e Inversión S. L., 2013, p. 80.



1. Lorenzo de Ávila (Atribución). *Santiago en la batalla de Clavijo* (Detalle). Colección particular.

Una feliz coincidencia nos han permitido conocer unos meses más tarde otra tabla pintada al óleo con el mismo asunto jacobeo, y de igual origen toresano, catalogada como *Santiago Mataturcos*, perteneciente al Museo das Peregrinacións e de Santiago (número de inventario D-891)², que se exhibe por primera vez en una exposición temporal sobre el apóstol en el Palacio de Xelmírez de la catedral compostelana³ (Figura 2). La novedad de esta iconografía jacobea en las producciones pictóricas de Toro, que de repente aparece por duplicado, junto al hecho de que la tabla santiaguesa puede constituir un buen ejemplo para ilustrar nuestras apreciaciones sobre Juan de Borgoña de Toro, destacando las diferencias con su maestro Lorenzo de Ávila, nos ha animado a escribir este breve comentario.

Renacimiento pleno y eclecticismo

El pintor Lorenzo de Ávila nació probablemente hacia 1473. Consta su trabajo como dibujante y pintor mural en la Catedral de Toledo en 1507 y 1508 y, en esas y otras tareas, en la Catedral de León y en tierras de Valladolid en 1521. En 1524 figura como vecino de Ávila. Desde alrededor de 1530 permaneció en Toro hasta su muerte en 1570, cuando según parece, contaba con noventa y siete años. Su hijo Hernando de

² La ficha catalográfica del museo está firmada por Désirée Domínguez Pallas.

³ *Jacobus*, Salón de Ceremonias del Palacio de Xelmírez, Museo de la Catedral de Santiago, Santiago de Compostela, 18 de julio a 30 de noviembre de 2013. Sin catálogo.

Ávila (Toro, 1538 - Madrid, 1595) fue pintor de la Catedral de Toledo y de Felipe II. La producción documentada de Lorenzo de Ávila incluye cerca de un centenar de creaciones conservadas, entre las que cabe destacar las del retablo de la Asunción y dos Santos Juanes de la Colegiata de Toro, de 1534, o el mayor de Santo Tomás Cantuariense de la misma ciudad, de hacia 1546. Pudo trabajar en Toledo a fines del XV, relacionado con su posible maestro Pedro Berruguete y marchar entonces a Italia, donde entraría en contacto con los pintores umbros y especialmente con Luca Signorelli cuando estaba pintando la Capilla de San Brizio en la Catedral de Orvieto, alrededor de 1500. A su regreso, pudo ser el verdadero autor de lo que hemos llamado estilo A de Juan de Borgoña de Toledo, es decir, las grandes obras de entre 1504 y 1511, como la finalización del retablo mayor de la Catedral de Ávila o los murales de la Sala Capitular de la sede toledana. También le hemos atribuido muchas otras obras como el retablo mayor de Belver de los Montes (Zamora) y los coincidentes dibujos del Terno Negro de la emperatriz Isabel de Portugal en la Capilla Real de Granada o un retrato de Carlos V del Palacio Real de la Almudaina en Palma de Mallorca, del que podrían derivar las versiones de Seisenegger y Tiziano. Aparte de la evidente relación con el pleno Renacimiento italiano, en el estilo de Lorenzo de Ávila sobresalen la facilidad con el dibujo, el interés en el juego de contrarios, la coherencia y el equilibrio, propios de un autor reflexivo, elegante y bienhumorado, que nos permite pasear por el interior de las composiciones, siempre abiertas e insuperablemente inacabadas⁴.

Lorenzo de Ávila tuvo como discípulo y colaborador al pintor flamenco Juan de Borgoña de Toro. Durante muchos años se ha pensado que este borgoñón era el hijo homónimo del toledano Juan de Borgoña, que supuestamente se habría trasladado a Toro, por lo que se le ha conocido bajo las denominaciones de Juan de Borgoña el Joven o Juan de Borgoña II y, de acuerdo con la consideración historiográfica que tenía el padre, numerosos autores han debatido sobre su posible catálogo⁵. En nuestro

4 PASCUAL DE CRUZ, Juan Carlos: *Lorenzo de Ávila. Una ilusión renacentista*, Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo-Diputación de Zamora, 2013.

5 NAVARRO TALEGÓN, José: *Catálogo monumental de Toro y su alfoz*, Valladolid, Caja de Ahorros Provincial de Zamora, 1980, pp. 51 y 236. CASASECA CASASECA, Antonio: "El hijo de Juan de Borgoña y la pintura renacentista de Zamora", *A introdução da Arte da Renascença na Península Iberica*, Coimbra, Instituto da Historia da Arte da Universidade de Coimbra, 1981, p. 201. PADRÓN MÉRIDA, Aída: "Dos tablas de Alejo Fernández y Juan de Borgoña hijo", *Archivo Español de Arte*, Tomo LXII, Núm. 227, Madrid, C.S.I.C., 1984, p. 324. DÍAZ PADRÓN, Matías: "Una tabla restituida a Juan de Borgoña el Joven en el Museo del Prado: *San Sebastián entre San Fabián y San Tirso*", *Boletín del Museo del Prado*, Vol. VI, Núm. 16, Madrid, Museo del Prado, 1985, p. 14. NAVARRO TALEGÓN, José: "Pintores de Toro en el siglo XVI", *Pintura en Toro. Obras restauradas*, Zamora, Caja de Ahorros Provincial de Zamora, 1985, p. 7. CASASECA CASASECA, Antonio: "Arte Moderno y Contemporáneo", *Zamora*, Madrid, Editorial Mediterráneo, 1991, p. 126. NAVARRO TALEGÓN, José: "Manifestaciones artísticas de la Edad Moderna", *Historia de Zamora*, Tomo II, Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo, 1995, p. 501. FIZ FUERTES, Irune: *Lorenzo de Ávila, Juan de Borgoña II y su escuela. La recepción del renacimiento en tierras de Zamora y León*, Benavente, Centro de Estudios Benaventanos Ledo del Pozo, 2003, p. 91. DIÉGUEZ RODRÍGUEZ, Ana: "Cuatro tablas del taller de Lorenzo de Ávila en el Museo Municipal de Vigo", *Boletín del Instituto de Estudios Viguenses*, Núm. 10, Vigo, Instituto de Estudios Viguenses, 2004, p. 333. NAVARRO TALEGÓN, José: "La ciudad: configuración urbana, arquitectura y arte", *Toro. 1505-2005*, Toro, Ayuntamiento de Toro, 2005, p. 155. GARCÍA LÓPEZ, David: "Juan de Borgoña el Joven", *Enciclopedia del Museo del Prado*, Tomo II, Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, 2006, p. 534.



2. Juan de Borgoña de Toro (Atribución). *Santiago en la batalla de Clavijo*. Museo das Peregrinacións e de Santiago. Santiago de Compostela.

trabajo de Grado, en una colaboración sobre la pintura renacentista en Salamanca, y en nuestra tesis doctoral y su reciente publicación, hemos tratado de forma pormenorizada todo este complejo y amplio debate historiográfico, al que hemos incorporado nuestras apreciaciones⁶.

Gracias a la publicación en 2003 de un pleito sobre el retablo mayor de San Salvador de Abezames (Zamora)⁷, sabemos que este Borgoña toresano llegó a España desde su tierra natal, información que lo desvincula de sus homónimos toledanos. Desconocemos la fecha de su llegada, pudo ser hacia 1515, o quizá en 1517, coin-

6 PASCUAL DE CRUZ, Juan Carlos: *El retablo mayor de la iglesia parroquial de Santa María en Belver de los Montes (Zamora)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2002, Trabajo de Grado inédito; "Panorama de la pintura renacentista en Salamanca", *Tres tablas de un retablo. El antiguo retablo del Convento de las Úrsulas*, Salamanca, Museo de Salamanca, 2005, pp. 20 y 27; *La pintura renacentista de Lorenzo de Ávila*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2011, Tesis Doctoral y *Lorenzo de Ávila. Una ilusión renacentista...*, pp. 15 y 185.

7 VASALLO TORANZO, Luis y FIZ FUERTES, Irune: "Organización y método de trabajo de un taller de pintura a mediados del siglo XVI. El caso toresano", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, Vol. XCI, Zaragoza, Museo e Instituto Camón Aznar-Ibercaja, 2003, p. 313.

ciendo con la venida del soberano Carlos V y, al igual que el monarca, creemos que era muy joven. De sus primeros años en Castilla prácticamente nada sabemos, aunque pensamos que pudo relacionarse con el pintor Juan de Flandes en Palencia, cuando ejecutaba el retablo mayor de la catedral. En esos mismos años, en torno a 1520, debió entrar en contacto con otros artistas presentes en la zona de Palencia y Valladolid, como Felipe Bigarny, Alonso Berruguete o Lorenzo de Ávila.

En junio de 1534, Lorenzo de Ávila, seguramente con sesenta y un años, firma un testamento en Toro en el que figura por primera vez, como testigo, este Juan de Borgoña. Al establecerse en la ciudad, Lorenzo daba inicio a un fecundo obrador en el que colaboró de forma habitual Borgoña, quien, a pesar de que ya era pintor, al principio vivió en casa de Lorenzo “*deprendiendo algo del oficio*”. Aunque al contraer matrimonio, hacia 1537, Borgoña adquirió casa y taller propios, ambos pintores mantuvieron en los años siguientes un método de trabajo “cuasi industrial” en el que el maestro, cada vez más mayor, dibujaba las tablas y pintaba las cabezas, las manos y los paisajes, es decir, lo más característico para definir su estilo, y dejaba completar el resto al borgoñón que, aunque resulte paradójico para nuestra mentalidad actual, creemos que nunca llegó a manejar con destreza el arte del dibujo, mientras que “coloreaba” perfectamente. Con este método de trabajo, suministraron un ingente número de retablos y pinturas para el rico alfoz de Toro y sus comarcas aledañas en el centro de Castilla, además de algunos encargos puntuales como el retablo de la Capilla de las Cuevas para la Catedral de Ávila.

Aparte de los coloreados parciales en tablas de Lorenzo de Ávila que no alteraban el estilo del maestro, en rigor, no existe ninguna obra que se le pueda asignar a Juan de Borgoña de Toro con garantías documentales. Si acaso, podría relacionarse únicamente al pintor con el actual retablo de la Capilla del Pazo Quiñones de León-Museo Municipal de Vigo, que pudo ser el que realizó en los últimos años de su vida para la iglesia de la Asunción de Llamas de la Ribera (León) (*Figura 3*). Según creemos, Borgoña en su taller, con aprendices documentados, habría mantenido también una producción que se podría considerar más o menos propia, a veces un sucedáneo de la de Ávila, con un marcado acento comercial. En algunas ocasiones, Borgoña habría actuado más libremente, sacando o copiando las composiciones de los grabados más difundidos de Durero o de Rafael y exhibiendo un eclecticismo entre su formación flamenca, la influencia de Juan de Flandes, la gran cercanía con Lorenzo de Ávila o las formas miguelangelescas de Alonso Berruguete (*Figura 4*). En nuestra tesis hemos explicado que las producciones que se asignan a diversos maestros anónimos y a pintores como Antonio Vázquez, Blas de Oña y Luis del Castillo, elaboradas durante un periodo de cincuenta años del siglo XVI, pudieron ser en realidad la obra de Juan de Borgoña de Toro, incluyendo desde casos extremos en los que habría compartido con Lorenzo retablos que muestran dos estilos dispares, hasta otros ejemplos en los que habría trabajado como pintor autónomo⁸.

8 PASCUAL DE CRUZ, Juan Carlos: *Lorenzo de Ávila. Una ilusión renacentista...*, p. 185.

En 1557 Juan de Borgoña aún residía en la Ciudad de las Leyes, creemos que ya más desligado de su anciano maestro, y asociado con el dorador Francisco de Valdecañas en la producción de retablos. En 1563, figura trabajando en Ciudad Rodrigo, donde fallecerá dos años más tarde. En su testamento de 1565, se dice vecino de la ciudad salmantina aunque su mujer y sus hijos seguían viviendo en Toro. Por este documento sabemos que, además de estar trabajando para el obispado mirobrigense, le debían obras en las actuales provincias de León, Zamora, Valladolid y Palencia.

Santiago, miles Christi

La milagrosa aparición del apóstol Santiago en la batalla de Clavijo (La Rioja) en la que ayudó, según las diferentes versiones en los años 834, 844 o 930, a las huestes cristianas de Ramiro I, rey de Asturias, en su lucha contra las de Abderramán II, emir de Córdoba (que en realidad puede referirse a la ofensiva en la que el rey asturiano Ordoño II reconquistó a los musulmanes la fortaleza de Albelda hacia el año 859), sirvió desde la Edad Media para instituir el llamado Voto de Santiago, privilegio o renta sustanciosa otorgada a la sede compostelana sobre los territorios que se iban reconquistando en la península⁹.

Teniendo en cuenta el contexto zamorano, en el que creemos que se pintó el tablero que estudiamos, podemos afirmar que en las tierras regadas por el Duero y el Esla, la presencia



3. Juan de Borgoña de Toro (Atribución). *Resurrección*. Retablo de la Capilla del Pazo Quiñones de León-Museo Municipal de Vigo.



4. Juan de Borgoña de Toro (Atribución). *Santiago en la batalla de Clavijo* (Detalle). Museo das Peregrinacións e de Santiago. Santiago de Compostela.

9 REAU, Louis: *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de los santos*, Tomo 2, Vol. 5, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2002, p. 169. RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel: "Aproximación a la iconografía del apóstol Santiago. Fuentes literarias, tradiciones, leyendas", *El apóstol Santiago en el arte zamorano*, Zamora, Obispado de Zamora-Diputación de Zamora-Caja España, 1999, p. 8.

de la Orden de Santiago y el culto al apóstol, por la cercanía a Galicia, han permitido el desarrollo de una abundante iconografía, especialmente en la zona norte limítrofe con León (según opinión general, la primera imagen conservada de *Santiago peregrino* en el arte español es una escultura románica, de hacia 1125, de la parroquial de Santa Marta de Tera)¹⁰. Como ha señalado José Ángel Rivera de las Heras, el tipo de *Santiago ecuestre* o *Santiago en la batalla de Clavijo* es especialmente abundante en los siglos XVII y XVIII y menos frecuente encontrar representaciones de siglos anteriores¹¹. A nosotros nos llama poderosamente la atención cómo se perpetúan los mismos elementos identificativos en detalles tan nimios como puedan ser la postura de riguroso perfil, la armadura, el tipo de montura del caballo o la media luna en el escudo de los musulmanes.

De Lorenzo de Ávila sólo conocemos la tabla atribuida por Díaz Padrón subastada en Nueva York, mientras que lo más habitual en la producción de este pintor es la imagen de *Santiago peregrino*. Ejemplos notables de este tema, aunque la mayoría son atribuciones, vemos en el banco del retablo de la Capilla de Santa Catalina en la iglesia de El Salvador de Toledo; una figura de cuerpo entero, en el retablo de la Epifanía de la Capilla de don Luis de Daza en la Catedral de Toledo; un tablero en el que hace pareja con San Juan Evangelista en el banco del antiguo retablo mayor de la iglesia de San Lorenzo de León, hoy en la catedral leonesa; otra tabla de banco en el retablo mayor de la parroquial de San Agustín del Pozo (Zamora); el lienzo de *San Juan Evangelista, Santiago y San Pedro*, del Museo del Monasterio de Sancti Spiritus de Toro y una preciosa tabla del banco del retablo de la Asunción y dos Santos Juanes, documentado en 1534, en la Colegiata de Santa María la Mayor de Toro¹².

Curiosamente, sabemos que existió en la desaparecida capilla del Hospital de Sotelo en Zamora un enterramiento con el yacente del fundador, cuyo arcosolio iba decorado internamente con un *Santiago en la batalla de Clavijo*, del que sólo queda una fotografía general en blanco y negro que no permite ver detalles¹³. Lo único que podemos decir es que parece que imitaba algo la composición de Nueva York, aunque es más probable que la ejecución sobre el muro tuviera que ver con Juan de Borgoña de Toro, quien, según nuestras apreciaciones, pudo ser también el verdadero autor de las pinturas del retablo de esta capilla, hoy conservado en la iglesia del Colegio del Tránsito de Zamora.

10 MARTÍN BENITO, José Ignacio, MATA GUERRA, Juan Carlos de la y REGUERAS GRANDE, Fernando: *Los caminos de Santiago y la iconografía jacobea en el Norte de Zamora (Tierra de Campos-Lampreana, Los Valles de Benavente, Carballada y Sanabria)*, Benavente, Centro de Estudios Benaventanos Ledo del Pozo, 1994. RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel (Coord.): *El apóstol Santiago en el arte zamorano*, Zamora, Obispado de Zamora-Diputación de Zamora-Caja España, 1999.

11 RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel: "Aproximación a la iconografía del apóstol Santiago...", p. 16.

12 PASCUAL DE CRUZ, Juan Carlos: *Lorenzo de Ávila. Una ilusión renacentista...*, pp. 203, 231, 244, 256, 259 y 264.

13 GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, Manuel: *Catálogo Monumental de la provincia de Zamora*, Madrid, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1927, p. 174 y fig. 204.



5. Juan de Borgoña de Toro (Atribución).
Santiago en la batalla de Clavijo (Detalle).
 Museo das Peregrinacións e de Santiago.
 Santiago de Compostela.



6. Juan de Borgoña de Toro (Atribución).
Santiago en la batalla de Clavijo (Detalle).
 Museo das Peregrinacións e de Santiago.
 Santiago de Compostela.

La tabla del Museo das Peregrinacións representa, según una antigua iconografía medieval, al apóstol Santiago a lomos de un caballo blanco, pisoteando, alanceando y poniendo en fuga a los musulmanes, identificados por sus turbantes y la media luna emblemática sobre el escudo. El apóstol, como “*miles Christi*” o soldado de Cristo, viste refulgente armadura metálica y amplia capa roja ondeando al viento. En la cabeza luce el sombrero de peregrino, con la venera identificativa, y en su mano derecha porta una lanza, como si el bordón se hubiera trasmutado por la necesidad del momento. En el suelo, además de los musulmanes maltrechos, se ven una lanza y un resto de armadura, abandonados por los jinetes que salen huyendo de la composición por la izquierda. Dado que la acción ocurre en plena naturaleza, vemos en primer plano un suelo terroso, de tonos ocres y rojizos, alguna maleza junto a un robusto árbol, y en las lejanías, un valle, una ciudad amurallada a la izquierda, y en lontananza, unas arriscadas cumbres sobre las que señorea un límpido cielo, apenas manchado por unas tenues nubes en lo más alto (*Figura 5*).

En general, la tabla del Museo das Peregrinacións parece una adaptación del tema de *San Jorge matando al dragón* por la aparición de Santiago con una lanza y el hecho de ir a clavársela a un enemigo que sustituiría al reptil, además de la importancia asignada a la armadura o al paisaje, que nos hacen pensar en las versiones del asunto pintadas por Rafael Sanzio.

El soldado pisoteado por el caballo (*Figura 6*) repite la figura de Ananías, con la cabeza de San Pedro o de San Pablo, del cartón para tapiz sobre *La muerte de Ananías*



7. Juan de Borgoña de Toro (Atribución). *Santiago en la batalla de Clavijo* (Detalle). Museo das Peregrinacións e de Santiago. Santiago de Compostela.

que Rafael compuso en 1515 para la parte inferior de la Capilla Sixtina, hoy en el Victoria and Albert Museum de Londres¹⁴, obra en la que el pintor urbinés estaba haciendo una velada alusión a la postura tan característica de Miguel Ángel de girar el brazo hacia atrás y doblar la mano para mostrar la palma, como se ve en algunos *ignudi* de la bóveda de la Capilla Sixtina (y años más tarde repitió el florentino en la escultura del duque Lorenzo de Medici en la Capilla Medici de San Lorenzo de Florencia)¹⁵. También aparece una figura similar abatida (incluso se repite en la parte superior el personaje con el escudo de la media luna) en el relieve de *Santiago en la batalla de Clavijo* de la sillería coral de la Catedral de Burgos, comenzada y diseñada a partir de 1505 por el escultor Felipe Bigarny, utilizando

grabados y otras composiciones ya existentes, de origen seguramente flamenco¹⁶.

El jinete musulmán, situado en el margen inferior izquierdo, que intenta levantar a su caballo caído y luce turbante con plumas (Figura 7), resulta muy parecido al que se ve en el mismo lugar del grabado de la *Conversión de San Pablo* realizado en 1495 por Alberto Durero¹⁷ y del grabado de la *Batalla de los ángeles* del ciclo del *Apocalipsis de San Juan* entallado en 1498 por el mismo maestro alemán¹⁸. Si bien no hemos localizado la figura exacta que sirvió de modelo para este guerrero caído creemos que tiene que ser un original de Miguel Ángel por su afinidad con los desnudos colocados sobre la sibila de Eritrea en la mencionada bóveda Sixtina (el de la izquierda presenta un gesto muy similar aunque con el rostro más joven) o la figura del Día, mostrando su potente musculatura, sobre la tumba de Giuliano de Medici en la iglesia ya citada¹⁹. Incluso se puede rastrear la expresión furibunda y declamatoria del combatiente que estudiamos, en los gestos de algunos rostros de Leonardo, como por ejemplo los

14 TALVACCHIA, Bette: *Rafael*, Nueva York, Phaidon, 2007, pp. 152 y 153.

15 GARCÍA PONCE DE LEÓN, Paz: *Miguel Ángel. Pintor, arquitecto y escultor universal*, Madrid, LIBSA, 2006, pp. 221 y 328.

16 RÍO DE LA HOZ, Isabel del: *El escultor Felipe Bigarny (h. 1470-1542)*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 2001, p. 91. MATEO GÓMEZ, Isabel: "La sillería del Renacimiento en Burgos", *El arte del renacimiento en el territorio burgalés*, Burgos, Universidad Popular para la Educación y Cultura de Burgos, 2008, p. 197.

17 STRAUSS, Walter L. (Ed.): *The Complete Engravings, Etchings & Drypoints of Albrecht Dürer*, New York, Dover Publications, 1973, p. 6.

18 KURTH, William (Ed.): *The Complete Woodcuts of Albrecht Dürer*, New York, Dover Publications, 1927, fig. 113.

19 GARCÍA PONCE DE LEÓN, Paz: *Miguel Ángel...*, pp. 221 y 334.

de los guerreros de la famosa *Batalla de Anghiari*, conocida por copias posteriores²⁰, y que tuvo cierta difusión, como se ve en la obra del manchego Fernando Yáñez de Almedina, que durante su estancia italiana parece que incluso pudo colaborar con el gran maestro renacentista en su realización²¹.

Procedencia

La tabla que estudiamos del Museo das Peregrinacións e de Santiago fue adquirida por la Xunta de Galicia, por orden de la Consellería de Cultura M-ING 2008/21 de 13 de febrero de 2008, para depositarla en los fondos del museo (expediente 5.1.1.2.1/2007/19), mediante compra a la Casa de Subastas Fernando Durán S.A. Arte y Antigüedades de Madrid. La procedencia original de la pieza, como ocurre casi siempre en estos casos, está en la nebulosa del mercado del arte.

Por suerte para nosotros, en la parte inferior del cuadro consta una inscripción, con letra que parece ser del siglo XVI, que nos puede aclarar algo más. Nuestra lectura de la misma es la siguiente (la letra J, o I, equivale al 1 y la U al calderón o millar, remedando la escritura cursiva de “un mil” o, simplemente, mil):

“ESTE RETABLO · ES DE · ESTA CAPELL[ANI]^A · Q[UE] DOTO · XIMENA · GIL ·
EN EL AÑO · DE · J U · D · VII · AÑ[O]^S”.

Este epígrafe nos trae a la cabeza otros que figuran en tres pequeños retablos funerarios de la iglesia de El Salvador de Simancas (Valladolid), asignados en la historiografía al pintor vallisoletano Antonio Vázquez²²: el de los Alderete, contratado en 1536, el de los Bretón, de 1538, y el de los Pineda, fechable por los mismos años. En el de los Bretón la data se ha indicado con el mismo “J U” o mil. En el de los Pineda, que es un simple tablero rematado de forma semicircular, con el tema de la *Asunción con santos y donantes*, la inscripción, parcialmente perdida, revela que los comitentes “pintaro[n] este rr[e]tablo”.

La indicación en la tabla compostelana de que es un retablo resulta corriente en la época, como acabamos de ver, pues su función, normalmente sobre la pared o embutida en un pequeño arcosolio, era marcar un lugar donde se enterraban los miembros de una misma familia en el suelo de la iglesia y donde se colocaban sus parientes para rezar cuando el sacerdote o capellán decía los responsos o misas pagados mediante una capellanía o renta perpetua establecida sobre unos bienes inmuebles. Era, en definitiva, una manera asequible, para las familias con un cierto desahogo económico, de emular a las élites dirigentes y sus aparatosas capillas arquitectónicas, decoradas con vistosos retablos y enterramientos, que se regían por los mismos criterios. El remate superior de la tabla en forma de arco carpanel nos hace pensar

20 MARANI, Pietro C.: *Leonardo. Catálogo completo*, Madrid, Akal, 1992, p. 132.

21 PASCUAL DE CRUZ, Juan Carlos: *Lorenzo de Ávila. Una ilusión renacentista...*, p. 153.

22 BRASAS EGIDO, José Carlos: *El pintor Antonio Vázquez*, Valladolid, Diputación de Valladolid, 1985, pp. 21, 22 y 23.

que estuvo metida en un lucillo, donde ocuparía todo el fondo, en contacto con la pared, de lo que podrían derivar los problemas de humedad en su parte posterior constatados por los restauradores.

Como fundadora de la capellanía en el año 1507 figura doña Ximena o Jimena Gil, de quien no hemos encontrado ninguna otra referencia. Coincidimos con la catalogación del museo en señalar que la fecha de la inscripción no se corresponde con la realización del cuadro y que ésta se colocó sobre la tabla cuando se pintó.

Estilo y atribución

En cuanto al estilo de esta pintura santiagouesa podemos establecer las siguientes características. Lo primero que hay que destacar es la poca pericia en componer, fruto de una falta manifiesta de dibujo. Las figuras no se comunican, se apelonan, porque son una especie de “recortes” sacados de otras composiciones ya existentes. El soldado pisoteado por el caballo no responde a un ejercicio premeditado de composición, como haría Lorenzo de Ávila, sino a la burda superposición de las dos figuras, tomadas de otras obras de artistas conocidos.

El estudio anatómico resulta desigual (*Figura 8*). En la efigie del santo, frente a unas manos que no están mal resueltas y hasta podrían ser consideradas correctas, se constatan chapucerías como la pierna izquierda situada de perfil, según corresponde, pero con el pie visto en perspectiva frontal, de forma absurda. En los musulmanes caídos, especialmente el que está siendo maltratado por el rocín, la postura es de un retorcimiento imposible, que exigiría unas destrezas de contorsionista.

El decorativismo más absoluto lo recubre todo: los reflejos en la armadura, que remiten al mundo flamenco; el arnés del caballo que incluye labores metálicas, ribeteados en las tiras de cuero o un rico broche a la manera de un medallón, con una piedra preciosa de color rojizo y siete perlas rodeándola; el turbante del soldado con vistosas plumas de colores; los finos motivos vegetales, tomados de los diseños de *candelieri*, que sirven de fondo para el escudo con la media luna del musulmán que sale de la escena; las ventanitas y detalles arquitectónicos en la diminuta ciudad que aparece en el paisaje que, a su vez, tiene su eco en una segunda ciudad más desdibujada al fondo o el por menorizado trabajo en plantas, arbustos y árboles, por enumerar sólo lo más evidente.

En esta pintura de *Santiago en la batalla de Clavijo* se pueden establecer además tres grandes influencias. La primera sería de Lorenzo de Ávila. Suyos son el vivo tono rojo de la capa de Santiago junto con los colores tornasolados de algunas vestiduras (heredados de los tonos esmaltados de Pedro Berruguete), con un matiz manierista, que se pueden ver en algunas obras finales del maestro toresano. También es arquetípico de Lorenzo, sobre todo en los años cuarenta y cincuenta del siglo XVI, el paisaje en el que se desarrolla la acción: los tonos dorados o rojizos del suelo, inspirados en los de las cárcavas arenosas de la ciudad de Toro (por ejemplo, en el magnífico *Calvario* del retablo de San Sebastián en la iglesia de Santa María de la Horta de Zamora), el uso



8. Juan de Borgoña de Toro (Atribución). *Santiago en la batalla de Clavijo* (Detalle). Museo das Peregrinacións e de Santiago. Santiago de Compostela.

de las plantas y los árboles, que siempre están presentes en sus composiciones, y lo más importante, la gradación de planos por medio de distintos terraplenes, lomas, colinas, ciudades y montañas, cuyos picos azulados son como un sello de sus demandados “*lexos*”, dando una serena sensación de progresivo alejamiento, a la manera de una “perspectiva natural”.

La segunda influencia que notamos es de Alonso Berruguete, no tanto de su pintura sino más bien de sus formas escultóricas, que se imponían con fuerza en Castilla (curiosamente, Lorenzo de Ávila siempre se resistió a tal influjo). La capa de Santiago, así como la del caballero musulmán con el escudo de la media luna, ondulan al viento formando al final un típico caracolillo, que se puede ver en numerosas obras de Alonso. En

los tipos de los soldados derrotados se atisban ecos miguelangelescos o del famoso *Laocoonte*, que tanto impresionó al escultor vallisoletano durante su visita a Italia²³.

Y, en tercer lugar, se aprecia un recuerdo de Juan de Flandes en detalles como el rostro de Santiago (de rasgos finos, como los tipos masculinos del flamenco), la armadura del jinete, la forma un tanto pastosa de pintar los ramajes de los árboles y el detallismo decorativo, inseparable de la tradición flamenca. El tipo de armadura, así como el broche enojado y la rica borla del arnés del caballo, recuerdan a los que pintó Flandes en el *Calvario* (hoy en colección particular de Madrid) y la *Resurrección* del retablo mayor de la Catedral de Palencia o a la figura de *San Miguel* del retablo dedicado al arcángel en el Museo de la Catedral de Salamanca.

En conclusión, para nosotros todas estas características coinciden con lo que pudo ser el estilo de Juan de Borgoña de Toro como pintor independiente, hacia 1550, por lo que proponemos atribuirle la tabla santiaguesa. Podemos añadir que el hipotético eclecticismo de este flamenco toresano siempre habría ido acompañado de un carácter muy personal y vanguardista, propio de un hombre del Renacimiento, abierto a la libertad y el progreso del Arte, hasta el punto que a menudo nos sorprende por su modernidad.

23 ARIAS MARTÍNEZ, Manuel: *Alonso Berruguete, Prometeo de la escultura*, Basauri, Diputación de Palencia, 2011, pp. 67, 98, 244 y 278.