EL RETABLO DE LA ERMITA DE SAN LÁZARO DE PLASENCIA, OBRA DE JUAN DE BORGOÑA (TALLER ESTABLECIDO EN TOLEDO)

José Antonio Ramos Rubio
Colaborador

En la Diócesis de Plasencia no se han realizado estudios con una metodología exigente, sobre manifestaciones artísticas medievales en el campo de la pintura[1]. Existe un claro abandono del estudio de obras de arte existentes en localidades alejadas de algunos centros urbanos de importancia. Por supuesto, no hemos de olvidar los estudios sobre el obispado de Plasencia de fray Alonso Fernández y el del Dr. Luis de Toro, a los que hemos de agregar los episcopologios de los prelados[2].

---

[1] Podemos citar ANDRÉS ORDAX, S.: «Arte y Urbanismo en Plasencia en la Edad Media». *Norba-Arte*, VII, Cáceres, 1987, pp. 47-70. FRANCO MATA, Á.: «El crucifijo gótico doloroso de la iglesia de Santiago de Trujillo y sus orígenes». *Actas del VI Congreso de Estudios Extremeños*. Tomo I, Cáceres, 1981, pp. 43-58. GARCIA MOGOLLÓN, F. J.: *Esculturas de la Virgen María en la provincia de Cáceres*. Cáceres, 1987. MONTERO APARICIO, D.: *Arte religioso en la Vera de Cáceres*. Salamanca, 1975. RAMOS RUBIO, J. A: «Escultura y pintura medieval en el Monasterio de Yuste, última residencia de Carlos V». *Revista Alcántara*, del Seminario de Estudios Cacereños, núm. 49. Diputación Provincial de Cáceres, 1999, pp. 55-92.

[2] FERNÁNDEZ, Fr. A.: *Historia y Anales de la Ciudad y Obispado de Plasencia*. Cáceres, 1952. SAYÁNS CASTAÑOS, M.: *La obra de Luis de Toro. Físico y Médico de Plasencia en el siglo XVI: Descripción de la Ciudad y Obispado de Plasencia*. Plasencia, 1961. BENAVIDES CHECA, J.: *Prelados placentinos. Notas para sus biografías y para la historia documental de la S. I. Catedral y Ciudad de Plasencia*. Plasencia, 1907. LÓPEZ SÁNCHEZ-MORA, M.: *Prelados placentinos*. Plasencia, 1977. SÁNCHEZ LORO, D.: *Historias placentinas inéditas*. Tres tomos, Cáceres, 1982-1985, que recopila y cataloga los numerosos manuscritos inéditos que tratan sobre la historia de Plasencia.

Por tanto, nos hemos encontrado con un campo de la Historia del Arte prácticamente virgen, además de no contar los archivos consultados con documentación medieval que permita facilitar la investigación. Serán de gran importancia para nuestro estudio las Actas Capitulares placentinas que se remontan a finales del siglo XIV, así como varios documentos localizados en archivos parroquiales y particulares.

La importancia del arte que se da en los centros rurales viene acrecentada por el hecho de que en ellas se irradian las escuelas artísticas de los grandes centros de población. Es necesario su estudio para conocer en profundidad los distintos movimientos y estilos, así como su proyección en el tiempo y en el espacio. Las distintas localidades encargan obras a artistas de renombre, que tienen su taller establecido en los grandes centros artísticos (Salamanca, Toledo).

A finales del siglo XV se empezará a considerar cometido propio del artista la concepción teórica e iconográfica de sus obras. Los artistas se organizan en gremios y cofradías. Es evidente, que alrededor de grandes obras surgen auténticas escuelas donde se transmiten por medio de la práctica las experiencias y las técnicas del oficio.

Por otro lado, en lo referente al status económico-social, la gran protagonista de la economía en la Diócesis placentina fue la ganadería. Las primeras disposiciones forales medievales protegían por igual a la agricultura y a la ganadería, con la implantación del Concejo de la Mesta por Alfonso X (1273), todo un mundo de instituciones y servicios se pusieron a favor de la ganadería, pero sustrajeron una gran cantidad de tierras a la agricultura. Aún en la actualidad, es la ganadería la que sigue rigiendo la economía extremeña.

Existía una intensa estratificación social: los privilegiados y los sectores populares y marginales[3]. En las ciudades vivían señores, campesinos[4], clérigos, mendigos, pero el grupo más numeroso y representativo en la

---

[3] Vid. VILLAR GARCÍA, L.M.: *La Extremadura castellano-leonesa: guerreros, clérigos y campesinos (711-1252)*. Valladolid, 1986.

[4] Los campesinos se hallaban sujetos a tributaciones provenientes de distintas esferas: del Rey, de la Ciudad, de la Iglesia (diezmos). Los diezmos suponían un considerable debilitamiento de los ingresos agrícolas: restar 10% de la producción en bruto. No todo iba al clero; las tercias pasaban a las arcas reales.

mayoría de las poblaciones de la Diócesis placentina, en la Baja Edad Media, eran los burgueses[5], la población que se dedicaba a la artesanía y al comercio, y que realizaba sus actividades a la vista del público en pequeños talleres que les servían a la vez como tiendas. Todos los que trabajaban en un mismo oficio se agrupaban en calles y se organizaban en corporaciones o gremios, asociaciones que se encargaban de reglamentar la duración del trabajo, de fijar los salarios y de velar por la calidad del producto y la estabilidad de los precios. Podemos decir que el crecimiento demográfico aportó la población a estas ciudades, los excedentes agrarios les proporcionaron los medios de subsistencia, la creciente demanda de productos artesanales hizo posible su actividad productiva y el desarrollo comercial les dio una función específica[6]. Los grupos privilegiados, participantes de empresas militares, poseían grandes propiedades y obtuvieron derechos jurisdiccionales por parte de la Corona y acapararon en sus manos muchos privilegios[7]. Este grupo de los privilegiados constituía la clase dominante de la vida económica y administrativa, formando oligarquías en Plasencia[8]. La base económica de la organización eclesiástica reside en el diezmo y así parece demostrarlo el hecho de que los obispos intervengan a menudo en este tema desde el

---

[5] En las fuentes literarias castellanas aparecen los términos «burgo» o «burgués», como en *Vida de San Millán* (Bibl. Aut. Esp., LVII, p. 76) y en *Los Milagros de Ntra. Sra.* (Ed. Solalinde, op. cit., p. 146), de Berceo; en el *Libro de Apolonio* (Bibl. Aut. Esp., LVII, p. 386); y en el *Libro de Buen Amor* (Ed. Cejador, II, op. cit., p. 292). En el siglo XV también aparecen estos términos en el *Victorial* o *Crónica de don Pero Niño* (ed. Carriazo, II. Madrid, 1989, p. 271).

[6] Es obra obligada de consulta VALDEAVELLANO, L. G. de: *Orígenes de la Burguesía en la España Medieval*. Madrid, 1991.

[7] BO, A., y CARLE, M. del C.: «Cuando empieza a reservarse a los caballeros el gobierno de las ciudades castellanas». *Cuadernos de Historia de España*, IV. Buenos Aires, 1948, pp. 114-124.

[8] Son muy interesantes las obras de CLEMENTE RAMOS, J.: *Estructuras señoriales castellano-leonesas. El Realengo (siglos XI-XIII)*. Salamanca, 1989. GARCÍA OLIVA, M.D.: *Organización económica y social del concejo de Cáceres y su tierra en la Baja Edad Media*. Cáceres, 1990. SANTOS CANALEJO, E.C.: *El siglo XV en Plasencia y su tierra*. Cáceres, 1981. *La historia medieval de Plasencia y su entorno geo-histórico*. Cáceres, 1986. SÁNCHEZ RUBIO, M.: *La actividad económica del Concejo de Trujillo a través de sus Ordenanzas Municipales (siglo XV)*. Memoria de Licenciatura. Cáceres, 1980.

sínodo de Plasencia desde 1229 hasta el de 1499. No obstante, se observa el desinterés por parte del campesinado del envío de rentas. Este hecho se describe muy bien en un sínodo de Plasencia, en 1499[9]. Pero, los señores interpretaron que el diezmo era un derecho señorial, apropiándose a veces de tierras eclesiásticas.

Durante los siglos XV y XVI ocuparían el solio episcopal placentino grandes figuras de notable relieve histórico: don Juan III de Carvajal (1449-1469), Cardenal de la Sede Apostólica, fundador de la Cátedra de Humanidades de Plasencia, donde se impartían enseñanzas como en una verdadera Universidad; don Gutierre II Álvarez de Toledo, miembro de la alta nobleza castellana (de la Casa de Alba), iniciador de la catedral nueva[10]; don Gutierre III de Vargas Carvajal (1524-1559) y don Pedro V Ponce de León (1560-1573), en cuyos obispados se realizaron las mayores empresas constructivas en la diócesis placentina[11].

Son escasísimos los testimonios que nos quedan en Plasencia de pintura en la Baja Edad Media. Podemos apreciar la enorme influencia de modelos flamencos, desalojando casi por completo las tendencias italianas. Esto tiene una explicación lógica, los contactos castellano-flamencos eran abundantes por motivos comerciales y por tradición política. Además, existe una gran afluencia de artistas flamencos que venían a España, estableciéndose en algunas localidades de la Diócesis de Plasencia, en donde recibían múltiples encargos. También, se daba el caso de artistas españoles que viajaban a los Países Bajos o a Alemania, en donde aprendían nuevas técnicas y tenían la oportunidad de conocer a excelentes grabadores. Las estampas se divulgan, y se copian esas escenas tan detallistas, con paisajes de amplios horizontes,

---

9 El campesino después de recolectar la cosecha separa el diezmo. Pero sin avisar al desmero, deja el cereal en la era para que lo coman los pájaros, así nadie se beneficia de su trabajo. *Archivo de la Catedral de Plasencia*, leg. 91, n? 18. Cit. MARTÍN MARTÍN, J.L., y GARCÍA OLIVA, D., op. cit., p. 368.

10 En esta nueva catedral intervinieron los mejores arquitectos del momento: Egas, Francisco de Colonia, Juan de Álava, Alonso Covarrubias, Diego de Siloé y Rodrigo Gil de Hontañón.

11 Han sido en total 93 los obispos de Plasencia, a los que hay que añadir el que actualmente pastorea la diócesis, D. Santiago Martínez Acebes. Para la biografía de éstos véase el episcopologio realizado por LÓPEZ SÁNCHEZ MORA, M.: *Prelados placentinos*, op. cit.

ciudades amuralladas, etc., con un apreciable estilo realista y enriquecido con la técnica al óleo sobre tabla o sobre lienzo que tanto se utilizó en Flandes.

Retablo de San Lázaro

En la ermita de San Lázaro[12] se conservan siete obras pictóricas sobre tablas de castaño. En ellas se representan escenas de la vida pública y la Pasión de Cristo: *Anunciación* (83 x 60 cms), *Nacimiento* (83 x 60 cms.), *Adoración de los Magos* (83 x 60 cms.), *La Última Cena*, *Descendimiento*, *El pobre Lázaro y el rico Epulón*[13], *Resurrección de Lázaro*, *Descenso a los Infiernos*, miden estas tablas: 144 x 87 cms[14].

Podemos datar estas tablas entre los años 1500-1505. Son obras anónimas, aunque están muy en la línea de otras realizaciones procedentes del taller de Juan de Borgoña.

---

[12] Contiguo a la ermita, existió un hospital para los lacerados, enfermedad frecuente en los siglos XIV y XV. La ermita y hospital se remontan a la segunda mitad del siglo XIII, a los cuales se mencionan ya en algunas escrituras del siglo XIV. Cit. por BENAVIDES CHECA, J.: *Prelados placentinos*. Plasencia, 1907, p. 206. El puente llamado de San Lázaro por la ermita, se alzó en el siglo XIV, aparece mencionado en un documento de 1428. SANTOS CANALEJO, E.: *El siglo XV en Plasencia*..., op. cit., p. 49. Cit. por ANDRÉS ORDAX, S.: « Arte y Urbanismo en Plasencia», op. cit.,p.59.

[13] Los artistas en multitud de obras siempre han confundido iconográficamente a Lázaro, representándolo con un perro como si se tratase de su símbolo parlante, cuando en realidad, la parábola de Jesús nos dice que el pobre Lázaro cogía las migajas de pan que el rico Epulón echaba a su perro. San Lázaro, que no tiene nada que ver con el anteriormente citado y representado en esta tabla de Plasencia, es el de Betania, hermano de Marta y María, resucitado por Cristo. Su atributo personal es el bordón con doble cruz, propio de los primeros evangelizadores de una región, y un féretro, como aparece bien representado en otra de las tablas de Plasencia.

[14] Cit. por MÉLIDA en su *Catálogo Monumental*, op. cit., p. 322. «La importancia de la ermita de San Lázaro radica en lo que contiene en su interior, como es el caso de *Pinturas en tabla*, aprovechadas en el moderno retablo de la ermita y muy estropeadas. aún así se reconoce su mérito. Deben datar del siglo XVI y debieron componer un retablo importante. Representan pasajes bíblicos de Herodías y del rico Epulón, la resurrección de Lázaro, el lavatorio antes de la Cena y la Virgen con el Señor difunto en los brazos. Son pinturas arcaicas de buena mano».

Las referencias que conocemos sobre Juan de Borgoña son fragmentarias. Sabemos que tenía establecido taller en Toledo[15]. En palabras del profesor Angulo: «Fue la gran personalidad de *la pintura en Toledo* durante el primer tercio del siglo XVI»[16].

El estilo del autor de las tablas de Plasencia está muy en consonancia con algunas obras del citado pintor, realizadas probablemente por discípulos suyos, caracterizándose por su acendrada sobriedad expresiva, su afición a los efectos de luces y de perspectiva, y la elegancia de los paños, son características le vienen del influjo cuatrocentista italiano. Además, se observan algunos aspectos del gusto tradicional castellano como es la profusión decorativa, el empleo de fondos de oro y la introducción de la arquitectura en las escenas de interiores.

En todas las obras se observa un dibujo muy preciso y un estudio inigualable de la luz. Podemos destacar la sinceridad del sentimiento y la dulzura del colorido. Todos los personajes se acumulan en la típica forma de herencia medieval de estratos superpuestos, como podemos observar en *La Última Cena*, en actitudes diversas y de bien perfilada psicología. Tres de las características esenciales del maestro aparecen en estas tablas: los fondos arquitectónicos clásicos, las techumbres con artesonados y la idealización en los rostros de los personajes.

Se observa la gran importancia concedida a la Pasión de su Hijo. Estamos en una época en la que se dedican obras muy numerosas a Cristo. Podemos recordar la influencia que ejercieron las *Coplas Vita Christi* de fray Iñigo de Mendoza (redactadas hacia 1467)[17]; *la Pasión Trobada*, de

---

[15] Juan de Borgoña nació hacia 1465. Su estilo acredita que hubo de estudiar en Italia, quizás en Lombardía (como patentizan sus afinidades con Zenale, Borgognone y otros maestros lombardos de finales del siglo XV). Hacia 1495 se halla establecido en Toledo, siendo hasta su muerte (Toledo, 1536) la figura dominante en la escuela pictórica local. Entre sus obras destacan la terminación del retablo mayor de Ávila (1508), dejado inconcluso por P. Berruguete y la Sala Capitular de la Catedral toledana (1509-1511), entre otras obras.

[16] ÁNGULO ÍÑIGUEZ, D.: *Juan de Borgoña*. Madrid, 1954, p. 3.

[17] MENDOZA, F. I. de: *Cancionero*. Ed. J. Rodríguez Puértolas. Madrid, 1968. RODRÍGUEZ PUERTOLAS, J.: *Fray Iñigo de Mendoza y sus «Coplas de Vita Christi»*. Madrid, 1968.

Diego de San Pedro[18]; *Las Coplas sobre diversas devociones y misterios de Ntra. Santa Fe Católica*, de fray Ambrosio de Montesino y la *Vita Christi* de Sor Isabel de Villena (editada en Valencia en 1497)[19]. Textos que llaman a la reflexión y que contienen una profunda carga emocional que favorecía su difusión en medios cultos y populares. Un excelente programa literario en donde bebían los artistas, con la extensión del ciclo de la Pasión, explicable tanto por su popularidad como por la relación con las angustias de María, que también era frecuente su presencia en los textos. Y temática narrativa, muy asequible a un amplio sector de los fieles placentinos.

He tenido la gran suerte de seguir su proceso de restauración, efectuado en 1993 en el taller madrileño de don Pablo J. Rodríguez Abad. En general, todas las tablas se encontraban en el mismo estado. Los craquelados estaban muy marcados. Algunas zonas estaban desprendidas y se apreciaban faltas de preparación y pintura de tamaño pequeño por toda la superficie de la tabla.

También había zonas en las que la pintura estaba desgastada, muchas manchas habían salido al exterior por reacción química entre la madera y la preparación.

Todas las obras estaban muy sucias por la acumulación de polvo con el transcurso del tiempo, y por haber sido tratada con aceite de linaza. Tres de las tablas habían sido tapadas con pintura sintética industrial.

El soporte, en general, se encontraba en buen estado, y los problemas que tenía eran debidos a las alteraciones propias de la misma madera de castaño. Todos los travesaños se encontraban atacados por la carcoma, por ser de pino, una de las maderas más apetecibles para estos xilófagos, que no habían actuado sobre las tablas. Las alteraciones de éstas eran las típicas, separación entre las piezas que componen cada pintura, debido a las dilataciones y contracciones que la madera efectúa. Además, debido a que la madera de castaño es muy bravía y tiene mucha fuerza, se había producido un agrietamiento de la madera por una de sus vetas, y los nudos más grandes habían estallado.

---

18 SAN PEDRO, D. de: *Obras completas*, III, Poesías. Ed. de Severín y K. Whinnom. Madrid, 1979, pp. 99 y ss.

19 VILLENA, Sor I. de: *Vita Christi*. Valencia, 1980 (ed. facsímil).

En cuanto al proceso de restauración, en las tablas que se encontraban parcialmente tapadas por pintura sintética, se procedió al levantamiento de ésta, apareciendo debajo otra capa, también de pintura sintética de color gris-azulado claro. Tras eliminar esta segunda capa, apareció una tercera de color negro, también de pintura industrial.

En las zonas correspondientes a las entrecalles de las tablas dobles y la parte superior del *Descendimiento*, donde va la crestería calada, aparecieron unas cenefas decoradas con motivos florales. Estas cenefas posiblemente fueron incorporadas cuando se deterioraron las cresterías doradas que enmarcan las tablas.

Una vez eliminados los repintes sintéticos que impedían la penetración de las colas naturales, se procedió al sentado de color. Este se efectuó con cola acética y papel de seda, secando y asentando el color mediante plancha y espátula caliente.

Después de sentado el color y antes de retirar el papel de protección, se llevó a cabo la restauración del soporte por su cara posterior. Se procedió a la afirmación de las piezas de madera que lo requerían y de los vientos (agrietamiento de la madera por las vetas) más marcados mediante colas de milano.

Se rellenaron las grietas más grandes con «filetes» de madera, y las más finas con la resina EPOXI, denominada ARALDIT-MADERA. Posteriormente, se efectuó una consolidación de los travesaños carcomidos y de las pequeñas zonas de las tablas que lo necesitaban con el consolidante acrílico PARALOID, disuelto en NITRO 36.

Se llevó a cabo un somero lijado de la superficie de las tablas para la eliminación del repelo de la madera, que favorece la acumulación de polvo e insectos y un tratamiento general con xilamón-fondo, para evitar un posterior ataque de xilófagos.

Por último, se incorporó unas franjas de estopa en las juntas de las piezas para ayudar a mantener la unión, ya que la mayor parte de la estopa original se había perdido, y la que quedaba tuvo que ser eliminada para una buena conservación. Tras haber consolidado el soporte, se procedió a retirar el papel de protección de la capa pictórica. Una vez libre de obstáculos la superficie, se llevó a cabo una limpieza clásica de la suciedad superficial e imprimaciones que tenía, actuando sobre ella, mediante procedimientos físicos y químicos.

El estucado consistió en rellenar las faltas de preparación mediante una pasta realizada con yeso mate y cola de conejo, enrasando a nivel de la capa pictórica. Después, se reintegraron y repasaron todas las faltas de los recuadros exteriores con temple negro.

La reintegración de las faltas de color se efectuaron mediante pigmentos al barniz por el sistema clásico, ya que más del noventa por ciento de las faltas eran de pequeño tamaño y fácilmente reconstruibles debido a la presencia de testigos en el interior de la falta o en los bordes de éstas, en los cuales quedaban perfectamente indicados la dirección y las dimensiones del dibujo.

Además, se optó por este tipo de reintegración, porque hay documentación fotográfica, además de procedimientos de investigación y estudio, rayos ultravioletas, infrarrojos y rayos X, para poder conocer en cualquier momento qué zonas son las originales y cuáles las reintegradas.

Las zonas donde el color estaba alterado o desgastado se reintegraron con veladuras para entonar con el resto del motivo.

El barnizado final de protección se realizó mediante barniz de resina natural de almáciga, dada su gran transparencia, mínimo color amarillento y su relativa gran resistencia al envejecimiento.

En resumen, todos los productos utilizados en la restauración son de la máxima calidad para la mayor seguridad, protección y respeto de estas importantes obras pictóricas.