

LA PINTURA EN ESPAÑA

ORÍGENES. — INTRODUCCIÓN DEL RENACIMIENTO EN ARAGÓN, CASTILLA Y ANDALUCÍA

Patrimonio riquísimo del arte español, en lo que pueden llamarse sus orígenes, son las devotas tablas que existen todavía en número bastante regular en las principales iglesias de los antiguos reinos de España, á pesar de haber sido muchas destruidas por la incuria ó la ignorancia. Este caudal, como acabamos de indicar, es inmenso. Algunas de esas preciosas tablas han ido á parar á colecciones y museos, conforme acontece con las que poseen la Real Academia de la Historia y el Museo Arqueológico nacional, en Madrid. Ejemplares interesantes de la pintura en la época del estilo gótico, son las hojas del tríptico relicario de Piedra que guarda la citada Academia, lo propio que la magnífica imagen procedente de Daroca, que se conserva en el referido museo. En todos los reinos, en las más notables catedrales y conventos se encuentran ejemplares de la misma clase, teniéndolos en número considerable la catedral de Barcelona, al punto de que con ellos, bien elegidos y clasificados, se pudiese reconstituir la historia del arte pictórico en la Corona de Aragón durante las centurias décimacuarta y décimaquinta. Estas pinturas, con sus fondos de oro, relevados con frecuencia, además de sobresalir por su intenso sentimiento religioso, han de señalarse como modelos acabados de la pintura en relación con el edificio, ó dígase de la pintura decorativa en su significación más elevada.

Ignóranse los nombres de muchos, de la mayor parte de los autores que pintaron tablas góticas. Modestos todos, sin dar ellos, ni tampoco sus contemporáneos, importancia á la noble profesión que ejercían, no pensaron en dejar sus nombres para que la posteridad pudiese citarlos con encomio. Unos hacían al pintar tablas obra de artífice; otros un acto religioso, cumpliendo como una suerte de deber en honra y gloria de Jesucristo, de la Virgen Santísima y de sus santos. Sólo alguno que otro nombre se ha salvado del olvido, merced á hallarse consignado en algún contrato ó en las actas de algún gremio. Gracias á documentos de esta especie, se saben los nombres de diversos iluminadores y de pintores que trabajaron en el siglo xiv, como los del maese Alfonso, que decoró con cuadros el altar mayor de San Cugat del Vallés; Juan de la Abadía, que hizo el retablo de Santa Orosia en la catedral de Jaca, y Luis Borrásé, cuya fama se extendió más allá de los confines de Aragón, en donde trabajaron estos maestros. Ya en el siglo xv los nombres se acrecen, teniéndose noticia de diversos artistas que fueron entonces insignes en la pintura. Así ocurre con Jorge Inglés, en Castilla, al cual D. Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana, encargó que ejecutase para el hospital de Burgos un retablo de dos cuerpos. Un contrato hecho en 1476 menciona á García del Barco y Juan Rodríguez, á quienes el duque de Alba confiaba la decoración «á la morisca» de distintas cuadras y galerías de su castillo del Barco, género de decoración que también se ha llamado «mudéjar». Otra escritura del 1448 nos da los nombres de Juan de Segovia, Pedro de Gumiel y Sancho de Zamora, calificados de pintores y escultores, los cuales hicieron el magnífico retablo compuesto de pinturas y esculturas de la capilla de San Jaime, en la catedral de Toledo. En esta cristiana obra, alrededor de San Jaime ó Santiago, van colocadas catorce imágenes sobre fondo de oro, apareciendo en lo alto la Virgen con el Niño Jesús adorado por ángeles. Hay también en el retablo

pasos de la Pasión del Señor y en la *predella* los retratos de D. Álvaro de Luna y de su mujer doña Juana Pimentel, personajes que fueron enterrados en la citada capilla.

En el propio siglo xv registra la historia de la pintura española dos nombres ilustres, uno de ellos en la Corona de Aragón y el otro en el reino de Castilla. Es el primero Luis Dalmau, autor de *La Santísima Virgen y el Niño Jesús adorados por los concellers de Barcelona*, pintura por todo extremo notable que posee el cabildo municipal de la mencionada ciudad, teniéndola expuesta en su archivo. Es visible en esta obra, así en la disposición de los grupos como en la escenografía y en la misma factura, la influencia de Van Eyck ó por lo menos de la escuela flamenca, en que fué adalid famoso el citado maestro. Esta influencia se advierte de igual modo en otras tablas encontradas en el reino de Aragón, y algunas de ellas rayanas en mérito con la obra de Dalmau, si bien de mucho menor aliento. ¿Cómo se ejerció esta influencia? ¿Fueron á la Flandes pintores catalanes, aragoneses y valencianos? ¿Vinieron á Aragón pintores flamencos? Lo más probable es que sucediera lo último, y más que todo que viniera aquí algún cuadro debido al superior ingenio de Van Eyck ó de los artistas de su escuela, no siendo tampoco imposible, ni mucho menos, que un pintor de la Corona de Aragón, cuyos naturales se han distinguido siempre por lo emprendedores, hiciera una visita al país de Flandes. El cuadro de Luis Dalmau fué ejecutado para la iglesia de San Miguel que se hallaba al lado de la casa ayuntamiento y que fué derruida en 1868. Representa á la Santísima Virgen, con el Niño, sentada en trono gótico en una capilla de idéntico estilo, con fondo riquísimo de arquitectura y escultura. Hállanse á los lados de la Virgen San Cugat (en castellano, Cucufate) y Santa Eulalia, como patronos de la ciudad de Barcelona, y ante ella arrodillados los

cinco concellers con vestidos de ceremonia. Retratos fieles de los concellers son indudablemente estas cinco figuras, en las cuales palpitan la verdad y la vida y en las que se ve más acaso que en ninguna otra parte de la pintura el modo de hacer característico del antiguo arte flamenco. En el fondo, tras del altar, vense grupos de ángeles y de doncellas formando un coro. Al pie del trono se lee la inscripción *Sub anno 1445 per Ludovicum Dalmau fuisse pictum*.

Habla Jusepe Martínez, en sus *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, de Pedro de Aponte, á quien el Rey Católico nombró pintor de su casa en 1479, llevándoselo á Castilla. Hizo los retratos de los reyes Fernando é Isabel y les acom-



Fig. 1140. — Los Reyes Católicos en adoración ante la Santísima Virgen: tabla del siglo xv atribuida á Antonio del Rincón, en el Museo del Prado (de fotografía)

pañó á la guerra de Granada, diciendo Martínez que fué el inventor de aquellas famosas murallas de lienzo pintado, de que habla la leyenda, con que se rodeó el campamento de Santa Fe y que produjeron en los moros la ilusión de murallas de verdad levantadas en una sola noche. Pedro de Aponte trabajó en Huesca y en Zaragoza.

El segundo pintor de fama que registra la historia del arte español en el siglo xv, junto con el catalán Dalmau, es Antonio del Rincón, que gozó de gran fama y que estudió en Italia con Domingo Ghirlandajo. Supieron apreciar su talento, cuando volvió de Italia, los Reyes Católicos, cuyos retratos hizo repetidas veces y que le nombraron también pintor de su casa, concediéndole diversos beneficios y preeminencias. Entre estos retratos se cuentan los de los referidos monarcas que habían figurado en la parte alta del retablo principal de la bellísima iglesia de San Juan de los Reyes, en Toledo y los que se ven en una tabla que se le atribuye (fig. 1140). Obra de Antonio del Rincón es asimismo el retablo del pueblo de Robledo de Chavela, no lejos de Madrid, que tiene diez y siete tablas con pasos de la vida de la Santísima Virgen y la Asunción en el centro. Todas las pinturas que se creen de este maestro participan del arte medieval y del cambio producido por el Renacimiento. Hay en ellas la simplicidad y severidad de la escuela gótica, con rasgos en el dibujo y en el modelado, que proceden ya de la ciencia en el dibujar y en el pintar desplegada por los grandes ingenios italianos en la segunda mitad del siglo xv. En sus rostros, de un admirable carácter, se adivina la exacta

correspondencia de la pintura con los egregios personajes retratados y el fiel parecido con éstos.

Opinan los críticos que en Valencia han de buscarse los más antiguos testimonios de la introducción en España del Renacimiento italiano. El cabildo de aquella catedral llamó á Pablo de Arezzo y á Francisco Neapoli ó de Nápoles para que pintaran las puertas de cierre del retablo de plata, trabajo que dejaron concluído en 1506. Una de sus composiciones, *La muerte de la Virgen*, llamó la atención por su grandiosidad, al modo de Leonardo de Vinci, y por una factura muy distinta de la empleada en las tablas góticas. A Italia, por lo tanto, se encaminaron cuantos se sintieron con vocación para el arte, deseosos de aprender allí los secretos que tan celebradas hacían las obras de los más renombrados pintores y escultores de aquella península. Vicente Joanes, ó con más exactitud Vicente Juan Macip (1523 ?-1579), conocido por *Juan de Juanes*, fué uno de los artistas que se dirigieron á Italia para estudiar el arte, diciéndose que allí figuró entre los discípulos de Julio Romano y de Pierino del Vaga. Aun cuando no fuese cierto este dato, no deja de serlo que Juan de Juanes, al que llamaremos así en adelante, volvió á Valencia con la mente impresionada por las composiciones del eximio Rafael, y que por lo mismo, algo y aun mucho de lo que vió y admiró en el insigne maestro de Urbino puso en sus pinturas el artista valenciano, singular-



Fig. 1141. — La predicación de San Esteban, cuadro de Juan de Juanes.
Museo del Prado, Madrid

mente en la *Sacra Familia* de la sacristía de la catedral, en Valencia, y en el *Jesucristo con la cruz á cuestas*, del Museo del Prado. Juan de Juanes en el desempeño pictórico pertenece, pues, por distintos conceptos, al arte del Renacimiento; mas por sus sentimientos, por su piedad acendrada, hasta por su intenso misticismo debería colocársele entre los pintores más cristianos del siglo xv. No dejaban de ser cristianos sinceros muchísimos, la gran mayoría de los pintores italianos que trabajaron en el siglo de oro de la pintura, ó dígase en el siglo xvi; mas, sin advertirlo, no pocos de ellos se hallaban inficionados de paganismo, hasta por la misma virtud de los estudios que practicaban y de las aficiones que sentían por el arte antiguo, de donde el dibujo menos casto de sus Vírgenes, santas y ángeles en comparación con las pinturas piadosas de la décimaquinta centuria, y la tendencia á dar en los cuadros excesivo predominio al desnudo. Juan de Juanes no lo hizo por ningún concepto, influyendo sin disputa en su conducta lo que hemos expuesto antes, ó sea su devoción y piedad acendradas. El artista valenciano, como algún otro de sus contemporáneos y sucesores en España, no emprendía obra ninguna, de mediana importancia que fuese, sin impetrar la protección del cielo por medio de ayunos y mortificaciones, y acercábase á la Sagrada Mesa el día mismo en que debía empezarla. Estos cristianos afectos se advierten en todas sus pinturas, singularmente en las imágenes del Señor, que ejecutó con maravillosa unción, y también en la serie preciosísima de pasos de la *Vida de San Esteban* (fig. 1141), que constituye uno de los ornamentos del espléndido Museo del Prado en la capital de nuestra España. El crítico francés M. Pablo Lefort — que ha tratado con peregrino acierto del arte español — dice refiriéndose á Juan de Juanes: «La influencia nativa y los instintos de su raza se mezclan en él con las influencias que recibió de fuera, para darle un carácter original y personal, que debe particularmente á la sinceridad de su fe y á la profundidad de su sentimiento religioso. Sus tipos, tan espirituales y divinos, de Cristo y de la Virgen, son bien suyos, á la vez que muy españoles, por su expresión de penetrante misticismo.» Las afirmaciones de M. Lefort concuerdan del todo con las que hemos hecho anteriormente. Juan de Juanes se muestra más valiente y más naturalista en los retratos, con cierto aire rafaelesco, según aparece en el de *D. Luis de Castellví*, del Museo del Prado, pintura notabilísima, y en los de *Santo Tomás de Villanueva* y del beato *Juan de Ribera*, que se conservan en la catedral de Valencia.

Muy distinto de Juan de Juanes se presenta Francisco Ribalta, valenciano también (1555 ?-1628), que se formó en la escuela de los Caracci y que tiene algo de Sebastián del Piombo en la fuerza de los oscuros. Se da por una de sus obras mejores la *Santa Cena* que el arzobispo Juan de Ribera le encargó para el altar del colegio del Corpus Christi, asunto que Ribalta ha reproducido distintas veces, variándolo siempre. En el Museo provincial de Valencia existen algunos interesantes cuadros de Ribalta procedentes de conventos suprimidos en 1835.

En Andalucía ha de citarse á Luis de Vargas (1502-1567) como uno de los primeros artistas sevillanos que fueron á Roma, entrando en el taller de Pierino del Vaga. Su dibujo y el estilo en general son rafaelescos; hay en sus figuras sentimiento religioso y en no pocas intenso misticismo, pero sin la idealidad de Rafael en su primer estilo, en su modo de concebir los asuntos y de desarrollarlos, más propiamente cristiano que en el segundo y tercero. Luis de Vargas, lo mismo que algunos otros pintores coetáneos suyos, pecan por cierta dureza en la pincelada, por cierta sequedad en las manchas. Vargas se mostró ya realista, siendo los tipos de sus cuadros sacados del natural. En su fresco del convento de la Misericordia en Sevilla se nota el ordenamiento rafaelesco en la composición; la catedral de la misma ciudad posee importantes cuadros suyos, entre ellos el retablo de la capilla de la Natividad y el excelente retrato del P. Contreras.

Luis de Morales, al que se ha llamado el *Divino*, fué igualmente, como Vargas, varón piadosísimo que se ocupó particularmente en sus obras en expresar los afectos y aspiraciones de una fe ardiente, sin pensar poco ni mucho en halagar el sentido de la vista. Morales nació en Badajoz y se ignora quién ó

quiénes fueron sus maestros. Por el sentimiento ha de colocársele en primera fila entre los artistas españoles del siglo xvi, y bien puede afirmarse que en sus obras se encuentra una manifestación elocuente de la viva piedad de su época. Por su ejecución pictórica parece descender de Lucas Cranach o de alguno de aquellos alemanes que se complacían en pintar figuras flacas y escuálidas, con rostros cadavéricos. La boga de que disfrutó fué causa de que muchos le imitasen, exagerando sus defectos; por esto debe estarse muy prevenido contra los cuadros con figuras secas y marmóreas que en Andalucía se atribuyen al divino Morales. En los cuadros propiamente suyos existe cierta melancolía y el dibujo es fino y casi elegante. El colorido, brillante á modo de esmalte, revela con limpidez las formas anatómicas, mostrando Morales procedimientos que parecen dimanar de los primitivos flamencos, como verbigracia la minuciosidad con que copia todos los detalles del cabello y de la barba en sus personajes; y el cuidado con que reproduce gota á gota la sangre que cae de la cabeza de Jesucristo coronado de espinas ó las lágrimas de la adolorida Virgen Madre. Diversas iglesias poseen cuadros de este artista; los tiene igualmente el Museo del Prado, y el provincial de Toledo cuenta entre sus objetos un *Cristo* y una *Virgen* ejecutados con superlativa delicadeza. Ha de colocarse entre sus más inspiradas creaciones el *Jesucristo en la columna* de San Isidro el Real de Madrid, en el cual aparecen admirablemente interpretados los padecimientos físicos del Redentor y su resignación divina.

El racionero de la catedral de Córdoba Pablo de Céspedes ha de citarse como uno de los artistas que más trabajaron para introducir los principios del Renacimiento. Era hombre instruídísimo, muy docto en las letras griegas y latinas y por ende muy aficionado al arte clásico, aun cuando en los asuntos de sus obras no hubiese entrado la antigüedad por ningún concepto. Estuvo en Roma, donde fué muy festejado, al punto de que una mañana apareciese en una testa suya la inscripción *Victor il spagnuolo*, muy usada entonces, como es sabido, en las Universidades de nuestra tierra. En sus pinturas domina la corrección, sobre el calor y la vida, siendo su colorido armonioso, mas tendiendo á frío. La *Cena del Señor con los apóstoles*, en la santa iglesia catedral de Córdoba, es uno de sus cuadros mejor pensados, mejor compuestos y con mayor habilidad ejecutados. Sin riesgo de exagerar puede decirse que Pablo de Céspedes es más conocido y famoso en España, y tal vez fuera de ella, por el *Poema de la Pintura* que escribió que por sus pinturas. Su descripción del caballo revela un pintor, conforme puede verse por las siguientes estrofas:

Brioso el alto cuello y enarcado
 Con la cabeza descarnada y viva:
 Llenas las cuencas: ancho y dilatado
 El bello espacio de la frente altiva:
 Breve el vientre rollizo, no pesado
 Ni caído de lados, y que aviva
 Los ojos eminentes: las orejas
 Altas sin derramarlas y parejas.
 Brilla hinchado el fervoroso pecho,
 Con los músculos fuertes y carnosos:
 Hondo el canal dividirá derecho,
 Con gruesos cuartos limpios y hermosos:
 Llena la anca y crecida: largo el trecho
 De la cola y cabellos desdeñosos:
 Ancho el hueso del brazo y descarnado:
 El casco negro, liso y acopado.

Muchos puntos de contacto tuvo con Pablo de Céspedes, como pintor, Alonso Cano, si bien presentando mayor jago en sus cuadros, una animación y vigor que no se hallan en idéntico grado en las obras del racionero cordobés. Sin embargo, á nuestro juicio, la fama de Alonso Cano se funda más en sus esculturas, de que hablaremos más adelante, que en sus pinturas. Granada posee las mejores suyas.

Roelas, Herrera y Pacheco fueron los precursores de Zurbarán y Murillo en Sevilla. El licenciado

Juan de las Roelas ó el clérigo Roelas, como le llamaban en su tiempo, es artista relativamente poco conocido á causa de encontrarse en Sevilla sus obras capitales y de no figurar su nombre en los primeros museos. El *Tránsito de San Isidoro*, que existe en la iglesia del santo en Sevilla, ha de ponerse entre las obras maestras del arte pictórico. Quien la ideó, la compuso y la ejecutó puede colocarse, sin vacilación alguna, al lado del insigne Zurbarán. La composición es sentida, valientes las figuras, expresivos los rostros y las actitudes y con sentimiento religioso muy vivo, por todo lo cual y por su armonioso color encanta á quien lo contempla.

Francisco de Herrera, llamado *el Viejo* para distinguirlo de su hijo menor Herrera *el Mozo*, es pintor de transición, con atrevimientos afortunados unas veces, desgraciados otras, pintor de monjes algo á la



Fig. 1142. — Retrato de una señora desconocida, por Sánchez Coello: de colección particular (de fotografía)

manera del ilustre Zurbarán. Francisco Pacheco (1571 á 1664) cuenta entre sus timbres de gloria el ser maestro y suegro del celeberrimo Velázquez. Comenzó imitando á los italianos, con frialdad en los conjuntos y singularmente en el medio ambiente, que no existía en sus cuadros. Fuése después á Madrid, vió las pinturas del Greco y varió de rumbo, dando mayor vida á sus asuntos y á sus personajes, si bien nunca fué Pacheco pintor valiente y de primera fuerza. Las circunstancias que hemos citado, su *Arte de la Pintura* y el interesantísimo Libro de Retratos que dibujó con sinceridad asombrosa, le han dado mayor renombre que sus pinturas.

Blas del Prado y Juan Fernández de Navarrete *el Mudo* trabajaron en Castilla por introducir el estilo italiano, el primero más al modo de los florentinos, el segundo acercándose más á los venecianos. Antes que ellos ya Juan de Villoldo (1480 ?) había hecho lo propio en las pinturas al aguazo, llamadas *sargas*, que servían para la decoración de grandes paramentos, haciendo oficio de tapices y tapicerías. Eran las sargas paños de lienzo pintados al temple, tarea en que se ejercitaron ingenios españoles de primer orden, puesto que las pintó en Sevilla el mismísimo Murillo. Navarrete se mostró naturalista en sus obras, señalando ya claramente la tendencia y el carácter que debía tomar el arte en España. Otro artista, empero, había de introducir en la imperial Toledo, en tierra de Castilla, nuevos elementos que predominaron después en la que más ó menos propiamente ha de llamarse escuela castellana. El artista á que aludimos fué Domingo Theotocopuli, conocido por *el Greco* por el país de su nacimiento.

Vino *el Greco* trayendo á nuestra patria las enseñanzas de la escuela veneciana, mejor dicho, las del Ticiano, con su colorido dorado y caliente. A este tenor hizo en 1577 el *Reparto de la túnica* para la sacristía de la catedral toledana. Encargóle más tarde Felipe II el *Martirio de San Mauricio y de sus compañeros*, y entonces se inició en él un cambio peregrino que fué luego acentuándose. Redújose su paleta, antes rica, al blanco, negro, vermellón y amarillo con alguna laca, de donde el que su colorido brillante se trocase en triste; volviéronse sus personajes flacos, escuálidos, con rostros cadavéricos, y en el total de las composiciones imperó el desorden allí donde existía la ponderación más acabada. Aparte de algún retrato, puede darse como tipo de esta manera de pintar el *Enterramiento del conde de Orgaz*, colocado en la iglesia de Santo Tomé, en Toledo, sobre la tumba de Gonzalo Ruiz de Toledo, conde de Orgaz, que murió en el siglo XIII en olor de santidad. El realismo impera por completo en esta y en las

demás pinturas del *Greco* en su nuevo arte, realismo vigoroso, que traduce la impresión de la verdad con una exactitud pasmosa y al par con sobriedad nunca superada. Además hay en los cuadros como el del *Enterramiento del conde de Orgaz* un sentimiento religioso penetrante, que conmueve al espectador y que explica la boga de que disfrutó Theotocopuli entre las comunidades religiosas de regla más estrecha. Como más adelante Goya, pintó, según hemos indicado antes, con blanco y negro, alcanzando efectos brillantísimos con simples brochazos de rojo, azul ó amarillo. Pacheco y Jusepe Martínez censuraron duramente las pinturas del referido maestro. Juan Bautista Mayno y Luis Tristán se cuentan entre sus discípulos, ninguno de los cuales adoptó su segundo estilo.

Antes que el *Greco*, desde 1542, otro artista nacido en Utrecht, Antonio de Moor, más conocido por Antonio Moro, inició una suerte de revolución en el retrato, quitándole la sequedad en los contornos que aún se conservaba de los flamencos y dando más suavidad al modelado. Sus retratos fueron muy elogiados y lo son igualmente en el día. Uno de sus más hábiles discípulos fué Alonso Sánchez Coello (1515-1590), el que, si bien hijo de Benifayó, en el reino de Valencia, según Ceán Bermúdez, portugués al decir de Palomino, en Madrid y al lado de Antonio Moro fué donde se desarrolló su talento. Predilecto pintor del rey Felipe II, recibió de éste marcadas distinciones, y por orden suya se ocupó en pintar su retrato y los de las personas principales de la real familia, trabajo en que demostró una nobleza y buen gusto superiores á todo encare-

cimiento. Hablan los retratos de Sánchez Coello, siendo al mismo tiempo no sólo efigies exactas de los personajes retratados, sino también trasunto de una época y de una corte como la del temido Felipe II (fig. 1142). La rigidez de aquellas figuras corresponde exactamente con la rigidez de la etiqueta cortesana de entonces; advirtiéndose que la rigidez de que hablamos no significa envaramiento, no procede de que el lápiz y el pincel del artista la pusieran en los retratos, sino de que existía en éstos, en la realidad misma, cuando pisaban las salas del palacio de Madrid con las suntuosas vestimentas de la época, sobre todo por parte de las damas. Figuran entre los más preciosos retratos de Alonso Sánchez Coello, en el Museo del Prado, los del *Príncipe D. Carlos, hijo de Felipe II*, y de la *Infanta Isabel Clara Eugenia*, hija también del propio monarca. Hablando de su privanza con el rey, escribía Francisco Pacheco: «Aposéntole en unas casas principales junto á palacio, donde teniendo él solo llave, por un tránsito secreto, con ropa de levantar, solía muchas veces entrar en su casa á deshora y asaltarlo comiendo con su familia; y queriéndose levantar á hacerle la debida reverencia, como á su rey, le mandaba que se estuviese quedo, y se entraba á entretener en su obrador.»

Honró á Coello, como aventajado discípulo, Juan Pantoja de la Cruz (1551-1609), que pintó igualmente soberbios retratos de personas reales (fig. 1143), y entre ellos el de Felipe II, á quien pintaría probablemente en sus sesenta años. El semblante pálido del soberano, su barba entre rubia y blanca y el cabello al rape, junto con su negra ropilla, se avienen perfectamente con la descripción que de él hacen sus



Fig. 1143. — Retrato de doña Margarita de Austria, esposa de D. Felipe II, por Pantoja. Museo del Prado (de fotografía)

coetáneos, revelando que el retrato hubo de ser de exactísimo parecido. Pinta con precisión al fundador del Escorial aquel traje negro, con ropilla y capa de raja — antiguo paño grueso y de baja estofa, — gorra pequeña de encaje y sombrero de rizo puesto, con el toisón pequeño pendiente de un cordón negro, el pomo de la espada asomando bajo el brazo izquierdo, la mano derecha apoyada en un sillón tapizado de rojo, y en la izquierda un rosario de poco precio. Según dice el boticario Francisco Vélez de Arciniegra, también se distinguió Pantoja en la pintura de animales.

Uno de los pintores que alcanzaron mayor fama en la escuela de Madrid, y al que, á pesar de su calidad de extranjero, se le coloca entre los artistas españoles, fué el florentino Vicente Carducci, al que en nuestra patria se llama Carducho. La resonancia de su nombre se debió en parte principalísima á su asombrosa fecundidad, que podía compararse con la de Lope de Vega. Carducho hubiera tenido que nacer un siglo después, ó sea en la época de los fresquistas, cuando imperaba en la corte de las Españas otro compatriota suyo, Lucas Giordano ó Jordán, cuya fecundidad corrió parejas con su amaneramiento. Una de las mayores pruebas de facilidad la dió Vicente Carducho al cumplir el encargo que le hicieron los padres de la Cartuja del Paular. El 29 de agosto de 1626 se firmó escritura entre la comunidad y el artista, según la cual debía éste pintar cada año, en cuatro que duraría la tarea, catorce cuadros para decorar el claustro grande del expresado cenobio. Carducho cumplió al pie de la letra su compromiso, y en cuatro años pintó la friolera de cincuenta y cinco grandes lienzos. De ellos dice el discreto Ceán Bermúdez: «Aunque los hay pintados de pura práctica, se conoce que los más están por el natural, así en los desnudos como en los paños. Se nota en todos gran fecundidad en la invención y buen desempeño en la composición, por el contraste de los grupos y buena elección de los instantes.» Por falta de tiempo no pudo Carducho meditar ni estudiar muchos de sus cuadros, y de ahí el amaneramiento que se nota en algunos y la falta de consistencia, en medio de fragmentos que dan idea de un pintor de talento espontáneo. En suma y conforme lo hemos apuntado antes, se ven en Carducho las cualidades y los defectos del fresquista. Ceán dice que á ningún pintor debe tanto la pintura española, porque en los *Diálogos* que escribió y que doctos críticos califican del mejor libro de pintura que tenemos en castellano, enseñó la práctica del arte y defendió las prerrogativas de los pintores.

Ya en este punto consigna la historia de la pintura española los nombres de sus más egregios pintores, de los que le han dado el renombre de que goza en todo el mundo artístico y que le han impreso una fisonomía, un carácter que no se confunde con el de ninguna otra escuela pictórica.

EL SIGLO DE ORO DE LA PINTURA ESPAÑOLA

MURILLO, VELÁZQUEZ, RIBERA, ZURBARÁN

D. Diego de Silva Velázquez y Bartolomé Esteban Murillo llenaron con su gloria artística el siglo XVII, verdadero siglo de oro de la pintura española. Nació Velázquez en 1599 y murió en 1660; vió la luz Murillo en 1618 y falleció en 1682, dilatándose más en el siglo XVII la vida de este último por haber nacido diez y nueve años después de su insigne compañero, puesto que ambos, con muy corta diferencia, vivieron igual número de años. Murillo y Velázquez fueron, como acabamos de decirlo, la personificación más genuina y más espléndida de la pintura española, y casi podríamos decir la representación más exacta del genio de la nación en una centuria, en la cual, aunque decaída España por consecuencia de errores y miserias políticas, conservaba aún gran parte de su poderío, y sin disputa la pujanza en el exterior que le había colocado en primera línea entre las mayores potencias de Europa.



SAN ANTONIO DE PADUA Y EL NIÑO JESÚS

CUADRO PINTADO POR BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO, EXISTENTE EN EL MUSEO DE SEVILLA (DE FOTOGRAFÍA)

Felipe III había empezado á desarrollar en Madrid la afición por el arte, el cual tomó tanto incremento durante el reinado de su sucesor Felipe IV, que llegó casi á avasallarlo todo, compartiendo por lo menos el cetro con las letras, y singularmente con la poesía, que contó entonces en el teatro sus más felices é inspirados autores. Dice el Sr. D. Pedro de Madrazo que fué tendencia en los nobles, en aquel reinado, «considerar como compensada la desaparición de las antiguas glorias militares de Mühlberg, Túnez, Lepanto, Rheinfeld y Nordinga con las magnificencias artísticas del alcázar de Madrid y del Buen Retiro; y fueron tantas las demostraciones de entusiasmo por la pintura que se hicieron en los reinados de los postreros Felipes y de Carlos II, que no parece sino que deslustraban los blasones de sus casas, no los magnates que carecían de virtudes públicas y privadas, sino los que no reunían en ellos museos ó galerías.» La afición del rey D. Felipe IV por adquirir pinturas se mostró con tal viveza, que no han faltado historiadores que la califiquen de manía. Verdad es que en ella le acompañaron los hombres de mayor talento y aun diríamos de mayor discreción de su época. A aumentar los tesoros de arte que poseía la corona de España contribuyeron las adquisiciones que para Felipe IV hizo en Venecia el embajador Alonso de la Cueva y las de Velázquez en su viaje á Italia. La importancia de la casa de Austria motivó que se le hicieran valiosos regalos, entre los que debe ponerse el famoso cuadro de Rafael Sanzio de Urbino *El pasmo de Sicilia*, donación de los padres olivetanos de Palermo. Con estas adquisiciones y donativos se allegó el magnífico caudal de pinturas que forma en la actualidad el Museo del Prado en Madrid. Desde el rey irradiaba á los súbditos, hasta en las clases más modestas, el amor por las cosas de arte, de modo que el pueblo, bien puede así afirmarse, se interesaba por los triunfos de los más notables maestros de la época.

Murillo, más que Velázquez, hubo de ponerse desde los comienzos de su carrera en contacto directo con las gentes del pueblo. En Sevilla vivían sus padres cuando nació en el mencionado año 1618, siendo de condición modesta, con lo cual el mozo no pudo disponer de dinero para sus aficiones artísticas. Juan del Castillo, bien reputado, le inició en el dibujo, y cuando este maestro se marchó á Cádiz, Murillo se vió en la necesidad, á fin de procurarse recursos, de pintar para las ferias cuanto le encargaban los mercaderes de pinturas, trabajos en los cuales, junto con la inexperiencia de la mocedad, aparecerían ya algunas de las cualidades que después brillaron en sus cuadros. Los conventos le compraron entonces lienzos, y también se ocupó en pintar sargas que cargaban para América los galeones salidos de la Torre del Oro.

Al ver las pinturas de Pedro de Moya, que traía el gusto y colorido de Van Dyck, le entraron deseos de ir á Flandes é Italia; mas ¿cómo hacerlo? Un recurso ingenioso le sacó de apuros. Compró unas varas de lienzo, lo cortó en pedazos, dióles por sí mismo la imprimación que necesitaban, pintó en ellos asuntos devotos y los vendió bien á uno de los cargadores de Indias que había en aquella ciudad, rica y floreciente por el comercio que hacía con el Nuevo Mundo. Con algunos doblones en el bolsillo se fué á Madrid, vió á Velázquez, que le favoreció mucho, y empleó dos años en estudiar detenidamente y en copiar asimismo las obras maestras de los más conspicuos pintores de Flandes y de Italia. En 1643 emprendió su viaje; en 1645 regresaba á Sevilla Bartolomé Esteban Murillo.

En aquella ocasión empezó su fama, la cual se fundó en los cuadros que pintó para el claustro pequeño del convento de San Francisco de aquella ciudad. Atribuyó el pueblo su ausencia á haber estado Murillo encerrado dos años sorprendiendo sus secretos á la naturaleza, dando así sabor de leyenda dramática á un sencillo viaje á la corte de España. «Manifestó desde luego en estos cuadros — dice Ceán Bermúdez — á quién se propuso imitar en Madrid; porque en los ángeles del que representa á un venerable extático en la cocina, se ve todo el estilo del *Spagnoletto*; el de Van Dyck en el perfil de la cabeza y manos de la *Santa Clara en su tránsito*, y el de Velázquez en todo el lienzo de *San Diego con los pobres*.» El Sr. Madrazo, autoridad tan competente en estas materias, afirma que en aquellas obras del pri-

mer estilo de Murillo se combinan el colorido de las escuelas veneciana y flamenca, y el dibujo detenido y seguro de casta florentina.

En 1648 casóse en la villa de Piles con doña Beatriz de Cabrera y Sotomayor, y después de su matrimonio cambió de estilo. Oigamos lo que acerca de este cambio pone Ceán: «Ora fuese por la facilidad extraordinaria que adquirió con tantas obras, ora por complacer al vulgo, mudó su estilo detenido y fuerte en otro más franco, más dulce y agradable aun á los mismos inteligentes, con el que pintó los principales y más estimados cuadros de Sevilla.» Bien le guió el vulgo, si en realidad Murillo varió su estilo para darle gusto, como asienta Ceán, ya que á él debe la corona de gloria con que la crítica y el mundo entero han circundado su nombre y sus creaciones. «Mudó su estilo primero — escribe Madrazo, á quien de buen grado cedemos la palabra — en otro más franco, dulce y agradable; agrandó sus ideas; sintió con más viveza el natural; dió más bulto á las figuras, más atmósfera á sus escenas, más color á sus tintas, más transparencia á sus sombras, más sabía gradación á sus términos, y al conjunto de sus cuadros un acorde y una armonía en que venció á todos los grandes pintores del mundo.» «Comparable sólo con aquel monstruo de la naturaleza — prosigue Madrazo — en la fecundidad de su talento, tapizó los edificios principales de Sevilla, públicos y privados, de cuadros admirables. La Inmaculada, bajo cuyo patrocinio había venido al mundo, le inspiró el modo de representar su inefable misterio cual nunca antes había sido figurado. Nunca, en efecto, se había visto traducida en formas humanas de una manera tan exquisita la digna compostura é inocencia de una mente no contaminada por el pecado; nunca con tan visible encanto la extrañeza insexual de toda culpa, de toda mengua, de toda mancilla. Su indisputable preeminencia en el arte de representar esta idea divina, le valió el nombre antonomásico de *pintor de las Concepciones*.»

Conforme al nuevo estilo pintó en 1655 los *Santos Leandro é Isidoro* por encargo del arcediano de Carmona, que los regaló luego al cabildo hispalense. El modo como pintó estas imágenes descubre el procedimiento peculiar á los pintores españoles, quienes sacaban del natural directamente las testas y figuras de sus lienzos, aunque lo fueran devotos. Dice un manuscrito de la época que el rostro de *San Leandro* es retrato del licenciado Alonso de Herrera, apuntador del coro, y el de *San Isidoro* del licenciado Juan López Talaván. En el año 1656 hizo el celeberrimo cuadro de *San Antonio de Padua*, asombro de cuantos visitan la catedral de Sevilla, donde vuelve á hallarse después de haber sido robado y rasgado. Maravilla en este lienzo el arrobamiento del santo, la divina imagen del Niño Dios que se aparece por los aires, el ambiente que produce la ilusión de la realidad misma, la abundancia de la luz sabiamente concentrada en la figurita de Jesús y en el busto de San Antonio, el relieve de todos con un modelado que da el efecto del mismísimo bulto, y á todo esto, además, un misterioso encanto que dimana de la inspiración del autor y de su acendrada fe religiosa. Otras veces y con igual fortuna trató el mismo tema (véase la lámina aparte). Su inspiración y su fe pudieron mostrarse en el año 1665 en los famosos *Medios puntos de Santa María la Blanca*, que guarda como preciado tesoro la Real Academia de San Fernando, obras que bien pueden parangonarse con el San Antonio, al que tal vez se adelantan en riqueza de colorido. No fueron desaprovechados para Murillo los años de 1670 á 1680, puesto que durante los mismos ejecutó lienzos que le procuraron grandísima fama, acaso más de la obtenida con los citados anteriormente. Pintó por entonces la preciosa obra de *Santa Isabel reina de Portugal curando á los leprosos* (Academia de San Fernando), el *Cuadro de las aguas* con el milagro obrado por Moisés y la *Multiplificación de los panes y los peces*, los dos para el hospital de la Caridad en Sevilla, y gran número de Concepciones y de Vírgenes (véase la lámina aparte), en todas las cuales se ven, en mayor ó en menor grado, las dotes de su preclaro ingenio. Estaba acabando de pintar *Los desposorios de Santa Catalina* para el altar mayor de la iglesia de los Capuchinos, en Cádiz, cuando tropezó en el andamio y cayó, sintiéndose enfermo y siéndole forzoso volver á Sevilla. Las prácticas de piedad le ocuparon entonces exclusivamente hasta su cristiana muerte, ocurrida el día 3 de abril de 1682. De su misticismo es claro reflejo lo que le pasó en la



LA VIRGEN Y EL NIÑO JESÚS

CUADRO DE BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO. FLORENCIA, PALACIO PITTÍ (DE FOTOGRAFÍA)

iglesia de la Santa Cruz de Sevilla. Venerábase allí el «Descendimiento del Señor,» obra de Pedro Campaña, y ante él se pasaba largos ratos en meditación Esteban Murillo. Uno de los días, al querer cerrar el sacristán las puertas de la iglesia, vió al artista absorto ante el devoto cuadro, por cuyo motivo le preguntó por qué se detenía tanto en aquella capilla, á lo cual respondió él: «Estoy esperando que estos santos varones acaben de bajar al Señor de la cruz.»

Todos los críticos de arte han hablado con el mayor encarecimiento de las pinturas de Murillo. A los que hemos citado podríamos añadir muchísimos otros. Nos bastará, empero, con citar ahora entre los extranjeros á Viardot, que con tanta discreción ha tratado de la pintura española, y entre los españoles á Jovellanos. Hablando de los medios puntos de Santa María la Blanca, escribía Viardot: «Estos dos cuadros maravillosos, por lo menos el primero en todas sus partes y el segundo en la procesión del fondo, esto es, todo cuanto se halla tratado siguiendo el estilo cálido y vaporoso, son de lo mejor que pintó Murillo y precisan bien el punto extremo á que subió su talento de colorista.» D. Gaspar Melchor de Jovellanos, tan entendido en toda clase de disciplinas, pone en su *Elogio de las Bellas Artes* las siguientes palabras: «¿Cómo no hablar de Murillo, del suave y delicado Murillo, cuyo diestro pincel comunicaba al lienzo todos los encantos de la hermosura y de la gracia? ¡Gran Murillo!, yo he creído en tus obras los milagros del arte y del ingenio; yo he visto en ellas pintados la atmósfera, los átomos, el aire, el polvo, el movimiento de las aguas y hasta el trémulo resplandor de la luz de la mañana. Tu nombre es el celebrado de todas las personas de buen gusto; pero ¡cuánto más no lo sería si el buril hiciese más conocidas tus obras!»

¡Cosa singular! Con ser tan ricas las colecciones de cuadros de los reyes de España, brillaban en ellas por su ausencia las obras de Murillo, hasta que enmendó la falta el rey D. Felipe V. A la envidia, baja pasión que tantas veces se ha albergado en los pechos de los artistas, atribuye el Sr. Madrazo aquella falta. Por fortuna en 1729, cuando fueron á Sevilla Felipe V y su esposa Isabel Farnesio, adquirieron veintinueve cuadros de Murillo, con lo cual no quedó manca la colección entonces, ni después el riquísimo Museo del Prado.

Sol era del arte hispano allá por los mismos años en que moraba en Sevilla el pintor de las Concepciones, según lo hemos ya adelantado en los primeros párrafos de este capítulo, D. Diego Velázquez de Silva (fig. 1144), en quien se reúnen, á nuestro entender, las mayores y más castizas cualidades de la antigua pintura española. Sevilla, como también lo hemos indicado, fué cuna de D. Diego Velázquez de Silva ó de D. Diego de Silva Velázquez, puesto que así se le denomina indiferentemente en los muchos documentos del Archivo de palacio en que consta su nombre. La última forma es con todo la propia, ya que tuvo por padres á Juan Rodríguez de Silva y á Jerónima Velázquez, de donde el que también le denomine algún autor D. Diego Rodríguez de Silva Velázquez. Procedía de familia portuguesa, mas avecindada en Sevilla cosa ya de un siglo cuando nació en 1599 el que había de ser artista celeberrimo. Sus padres querían dedicarle al Derecho; mas él, llevado de su vocación, se fué al estudio de Francisco Herrera el Viejo primero y después al de Francisco Pacheco, cuando le apartó de aquél el malhumorado carácter de su dueño. De ninguno de estos maestros se ve rastro en las obras de Velázquez, aun cuando no

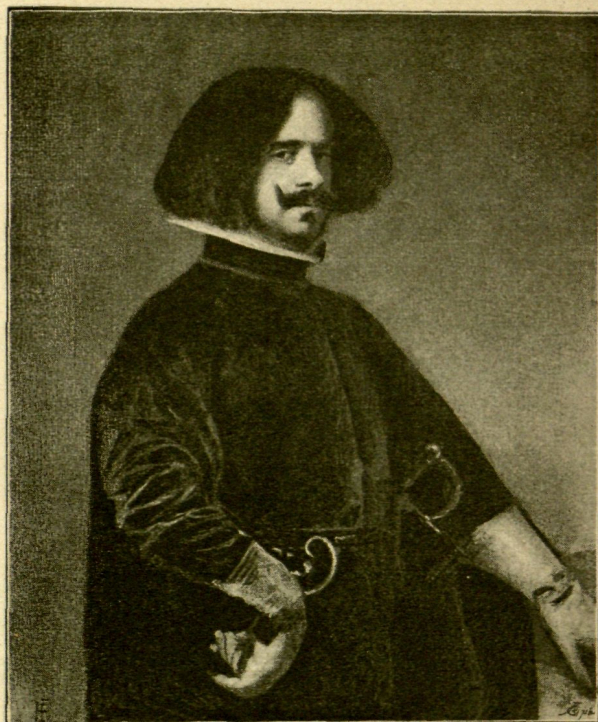


Fig. 1144. — Retrato de D. Diego de Silva Velázquez, pintado por él mismo (de fotografía)

dejaría de tener en mucho la inteligencia cultivada del que fué luego su suegro, al unirse en matrimonio en 1618 con doña Juana Pacheco.

Al decir de Ceán Bermúdez, conoció Velázquez que su maestro debía ser la propia naturaleza, y desde entonces hizo voto de no dibujar ni pintar cosa alguna que no fuese á su presencia ó por ella misma. «Tenía Velázquez cohechado — se lee en el *Libro de la Pintura*, de Pacheco — un aldeanillo aprendiz que le servía de modelo en diversas acciones y posturas, ya llorando, ya riendo, sin perdonar dificultad alguna, y por él hizo muchas cabezas de carbón y realce en papel azul y de otros muchos naturales, con que



Fig. 1145. — Retrato de Felipe IV de España, por D. Diego de Silva Velázquez. Galería degli Uffizi, Florencia (de fotografía)

granjeó la certeza en el retratar.» A esto debió, según el parecer de Ceán Bermúdez, ser tan excelente en las cabezas, que pocos italianos le igualaron, siendo Velázquez tal vez el ingenio que por manera más asombrosa y maravillosa pintó por el natural testas de caracteres muy diversos, desde la cabeza del rey y de los príncipes y princesas, de los próceres y potentados de su tiempo, hasta la de contrahechos bufones y de sucios pícaros sólo indicados para servir de mofa con su fealdad y su miseria. En Sevilla, en el primer período de su carrera, pintó *El agnador de Sevilla*, *La adoración de los pastores* y *La adoración de los Reyes*, éste en el Museo del Prado actualmente, obras en las cuales algún crítico parece advertir la influencia de Pacheco, en el gusto que supo inculcar á su yerno.

Deseoso de ver pinturas de aliento fué á Madrid en la primavera de 1622, y allí le otorgó la protección más decidida el sumiller de cortina Sr. D. Juan de Fonseca y Figueroa. Trató este señor de procurarle que pudiese hacer el retrato

de Su Majestad, mas por una serie de concausas no pudo lograrlo entonces. Velázquez sólo pudo hacer en aquella ocasión el retrato del genial poeta D. Luis de Góngora, por lo cual se restituyó á Sevilla. Fonseca no cejó en sus pretensiones, y en 1623 pudo obtener que Velázquez volviese á la corte, llamado por carta del ministro de Estado y valido de Felipe IV, el Conde-Duque de Olivares, que fué desde aquella fecha, junto con el monarca, entusiasta Mecenaz de nuestro artista (fig. 1145). Logró en aquella ocasión D. Diego retratar al rey á caballo, terminando esta pintura en el mismo año 1623 y siendo expuesto en las gradas de San Felipe, punto de cita de todos los ricos y desocupados de la villa y corte. Grande admiración causó el retrato, la que se tradujo en loores encomiásticos que iban de boca en boca y en multitud de versos que escribieron los ingenios cortesanos, unos para elogiar de veras el lienzo y otros para adular de refilón al monarca en él retratado. Otros retratos hizo entonces Velázquez, en todos los cuales se descubría su ojo certero para ver el natural y su mano habilísima para reproducirlo exactamente. Son ya aquellos retratos modelos de verdad y de un desempeño holgado y firme, condiciones características de todas las obras del eminente protegido de Felipe IV y del Conde-Duque de Olivares. En aquella misma época quiso el rey perpetuar, valiéndose de la pintura, la *Expulsión de los moriscos* que había llevado á cabo su padre y antecesor en el trono, y á Velázquez encargó el cuadro, el cual por desgracia quedó destruido en el espantable incendio del Alcázar de Madrid ocurrido en 1734. En sus



LAS FRAGUAS DE VULCANO

CUADRO PINTADO POR VELÁZQUEZ. MADRID, MUSEO DEL PRADO (DE FOTOGRAFIA)

Vidas de los pintores españoles habla Palomino y Velasco de este cuadro, describiéndolo, y cuanto pone nos hace lamentar más su destrucción, ya que nos priva de una obra de carácter histórico que nos hubiera permitido apreciar bajo otro aspecto el talento del artista. Sin duda la *Expulsión de los moriscos* debía reunir las condiciones de majestad y nobleza que campean en el cuadro de *La rendición de Breda*, vulgarmente llamado *Cuadro de las lanzas*, en el que nos ocuparemos más adelante.

Entre los años 1628 y 1629 pintó Velázquez *Los borrachos*, singularmente realista en el concepto y en la ejecución, de un vigor, de un relieve y de una verdad que exceden á todo cuanto pueda decirse en su elogio. En el propio año 1628 estuvo Rubens en Madrid y trabó con su insigne camarada íntima amistad. Rubens le aconsejó que fuese á Italia para ver las obras de los grandes maestros de aquel país, consejo que siguió Velázquez, yéndose primero á Venecia, recorriendo toda la península y permaneciendo un año cabal en Roma. En esta última ciudad pintó su retrato, que remitió á su suegro, *Las fraguas de Vulcano* (Museo del Prado) (véase la lámina aparte) y *La túnica de Josef* (Escorial), que debían ser ofrecidos al rey. En Nápoles trabó amistad con Ribera, el *Spagnoletto*, y á la admiración que sintió por él se debió la adquisición que de algunas obras suyas hizo la corte de España. En 1631 regresó á Madrid, y de esta fecha á 1638 han de colocarse los retratos más sobrios, más vivientes y más vigorosos que hizo en toda su vida, tales como los del *Infante Baltasar Carlos* (fig. 1146), *Felipe IV* y el *Infante D. Fernando*, los tres en traje de caza, y el soberbio retrato ecuestre del citado infante Baltasar Carlos, siguiéndole en los años sucesivos otros con idénticos méritos, entre ellos el del *Conde-Duque de Olivares*, de una grandeza superlativa, de un relieve admirable y con un conjunto y unos pormenores que producen en el espectador la ilusión más acabada. ¿A qué enumerar los demás retratos de Velázquez? Todos pueden comprenderse dentro de la misma admiración, porque todos, sin excepción alguna, constituyen páginas del arte pictórico que no han sido superadas en ninguna época. Por aquellos tiempos cayó de la real privanza el Conde-Duque, y su desgracia pudo hacer temer que también le alcanzara á Velázquez. No fué así ó porque el rey supiese estimar en lo mucho que valía su ingenio ó porque tuviese necesidad de él para realizar sus proyectos. Velázquez siguió festejado y mimado, y por aquellos años, 1645 próximamente, se dedicó á sacar aquellos deliciosos estudios de bufones y enanos, de mendigos contrahechos, de pícaros como *Menippo* y *Esopo* y de otras gentes más ó menos maleantes, en los cuales puso todo el caudal de realismo que pudo dar su pincel, sin degenerar nunca en grosero ni aun en vulgar, antes al contrario, elevando y casi diríamos ennobleciendo aquellas figuras acanalladas, merced al prestigio del arte, á una factura de una espontaneidad sorprendente, y á una fuerza de modelado y de claro-oscuro que no puede adivinar quien no haya visto los dos cuadros que hemos citado y sus compañeros *El bobo de Coria*, *El niño de Vallecas*, *Pablillos de Valladolid* y los demás que existen en el Museo del Prado, donde son el pasmo de los inteligentes. Divertíanle á Felipe IV estos estudios y los recibía con el cariño con que acogió siempre los frutos del ingenio de su artista predilecto.

Corría el año 1647 cuando D. Diego de Silva Velázquez dió la última mano á uno de los cuadros suyos más importantes por el asunto. Aludimos á la *Rendición de Breda* ó *Cuadro de las lanzas*, sin duda, por las muchas que en él aparecen (véase la lámina aparte). Es probable que la primera idea de esta



Fig. 1146. — Retrato del infante D. Baltasar Carlos, por D. Diego Velázquez. Museo del Prado

obra la tendría cuando pasó el Mediterráneo en compañía del ilustre marqués Ambrosio Spínola, vencedor de la mencionada plaza y héroe de uno de los hechos más gloriosos para las armas españolas. En primer término se hallan en el cuadro el general Spínola y Justino de Nassau que mandaba en Breda. Inclínase éste y presenta las llaves de la fortaleza al vencedor, quien poniéndole la mano en el hombro, en actitud cariñosa, parece felicitarle por su larga y valiente defensa. ¡Cuánta nobleza hay en ambos personajes! ¡Qué serenas se presentan sus dos figuras! ¡Qué expresión más caballerosa en Spínola y qué aire tan digno en Nassau! ¡El vencedor procura darle á entender al vencido que él es quien vence en



Fig. 1147. — Retrato del papa Inocencio X, por D. Diego de Silva Velázquez (copia de fotografía)

valor y en bizarría! El carácter caballeresco del reinado de Felipe IV existe en el cuadro de que hablamos, viéndose en los dos personajes principales y en todos los demás que los rodean. El colorido de época, el propio colorido histórico asoma en todo, hasta en los más ínfimos pormenores. Todo está allí pintado á plena luz y todo sale con un relieve que enamora. El aire circula por aquel espacio y las figuras hablan, gesticulan y se mueven. Es la vida de la realidad misma, tal como sabía sorprenderla la inteligencia clara y el pincel experto de Velázquez.

Después de haber pintado la *Rendición de Breda* emprendió Velázquez su segundo viaje á Italia con el fin primordial de adquirir pinturas para el rey y vaciados de estatuas antiguas. Esta vez hizo el *Retrato del papa Inocencio X* (fig. 1147), otra de las maravillas de su pincel que forma parte de la Galería Doria Pamphili. A su regreso le nombró S. M. aposentador mayor de palacio; y á pesar de las enojosas ocupaciones de este cargo, encontró vagar todavía para pintar lienzos de tanto empuje como *Las hilanderas*

ó interior de la fábrica de tapices de Santa Isabel, donde la ilusión del espacio, de la distancia, llega al máximo punto, lo propio que el de la realidad con mayor economía de medios; la *Coronación de la Virgen* y el *Retrato del escultor Martínez Montañés*, que antes se decía ser de Alonso Cano; varios retratos de Felipe IV y de su segunda esposa *Mariana de Austria* (este último en el Museo del Louvre), y por fin el cuadro llamado *Las Meninas*, en el cual, lo mismo que en *Las hilanderas* — obras todas pertenecientes al Museo del Prado, — se marca el último estilo en el modo de pintar del insigne maestro. Entonces acudió al sistema que se ha apellidado *manera abreviada*, ó dígame una suerte de impresionismo, por lo holgado de la mancha y lo grandioso de la pincelada; mas impresionismo sin amaneramiento, sin vicio de ninguna especie, fundado en la observación directa del natural y traduciendo el natural con exactitud prodigiosa, según lo dicen con elocuencia los dos expresados lienzos de *Las hilanderas* y *Las Meninas*. El impresionismo de Velázquez no es impresionismo de receta, y por consecuencia no se halla al alcance de las inteligencias huera, sino que requiere, por lo contrario, caudal superior de talento, dotes levantadas de artista, estro pictórico en toda la extensión de la palabra. El impresionismo de Velázquez es, en resumen, la verdad en la pintura, el realismo castellano que huye de las convenciones y no cae en las vulgaridades ni en lo repugnante y anti-artístico. Por esto el autor de *Las hilanderas* es famoso entre los famosos. El crítico francés Pablo Lefort dice á este propósito en su obra *La peinture espagnole*: «Velázquez nos ha dejado en *Las hilanderas* y *Las Meninas*, en los retratos del escultor y de la infanta María Teresa, los más perfectos ejemplos de impresionismo que se puedan encontrar, incluso en la pintura moderna.»



LA RENDICIÓN DE BREDÁ

CUADRO LLAMADO DE «LAS LANZAS», PINTADO POR VELÁZQUEZ. MADRID, MUSEO DEL PRADO (DE FOTOGRAFÍA)

Con motivo del matrimonio de Luis XIV con la infanta María Teresa, hija de Felipe IV, que selló la paz entre las coronas de Francia y España el día 3 de junio de 1660, encargó el rey á Velázquez que cuidase del decorado del pabellón que había de levantarse en la isla de los Faisanes, en la parte que correspondiese á España, cosa en que ambas naciones se proponían desplegar la mayor suntuosidad. Desempeñó la comisión de modo que le valió calurosos plácemes; mas acaso las fatigas de sus deberes de aposentador por aquel motivo y por los cuidados del viaje regio, quebrantaron su salud, puesto que al volver á Madrid se sintió en seguida gravemente enfermo. Mejoró algo, pareció que se restablecía, mas un nuevo ataque de fiebre le quitó la vida á los sesenta y un años, el día 6 de agosto de 1660. Ocho días más tarde le seguía al sepulcro María Pacheco, su digna compañera.

Largo espacio necesitaríamos para reunir los elogios calurosos que se han hecho de Velázquez por artistas y hombres doctos de todos los países. Mengs, tan opuesto en principios á los que Velázquez profesaba, hablando del cuadro de *Las hilanderas* escribe que estaba *pintado con el pensamiento*: ¡tanta facilidad en él campea! Al de *Las Meninas*, otro prodigio del arte, lo llamaba la *Teología de la Pintura*, que es la mayor suerte de encarecimiento que del mismo puede hacerse. Cuéntase respecto de este cuadro que el rey, al verlo terminado, cogió la paleta y pintó sobre el pecho de D. Diego la cruz de Santiago. Ceán dice que no puede probarse la certeza de esta hermosa anécdota, y D. Pedro de Madrazo añade que en 1656, fecha en que fueron pintadas *Las Meninas*, no era aún el autor caballero de Santiago, y dice que lo más probable parece ser que después de haberse cruzado Velázquez, á fines del año 1659, ó tal vez después de su muerte en 1660, le hiciese poner el monarca aquel honroso distintivo. Hemos dicho antes que le admiraron los poetas y literatos de su tiempo, y de ello son testimonio fehaciente los versos gongorinos que D. Francisco de Quevedo y Villegas compuso al pincel, en los cuales se lee:

Y por ti el gran Velázquez ha podido,
Diestro cuanto ingenioso,
Ansí animar lo hermoso,
Ansí dar á lo mórbido sentido
Con las manchas distantes,
Que son verdad en él, no semejantes
Si los efectos pintan;
Y de la tabla leve

Huye bulto la tinta desmentida
De la mano el relieve.
Y si en copia aparente
Retrata algún semblante, y ya viviente
No le puede dejar lo colorido,
Que tanto quedó parecido,
Que se niega pintado, y el reflejo
Te atribuye que imita en el espejo.

Ceán Bermúdez en su *Diccionario* le dedica elogios más encendidos que cuantos pone sobre los demás pintores, á pesar de las ideas que predominaban en la época de aquel diligente autor y de que él participaba en gran manera. «Convengamos, enhorabuena — escribe, — con los que dicen que D. Diego Velázquez no fué más que un naturalista; pero ¿quién le igualó en esta clase? El mismo Ticiano cede al brío de sus pinceles y al inimitable arte con que representó el aire interpuesto entre sus figuras, confundiendo las



Fig. 1148. — La Coronación de la Virgen, por D. Diego de Silva Velázquez. Museo del Prado (de fotografía)

distancias. Velázquez veía la naturaleza de un modo muy particular. Lo que á otro profesor parecería accidente, era para D. Diego una cosa esencial, y al contrario, despreciaba lo que otros se empeñaban en expresar, y cuando no lo despreciase, lo tocaba de un modo que algunos creerían descuido, buscando siempre el efecto en las partes principales.» «Los colores locales — añade Ceán más adelante — descuellan sobre los otros; el colorido de las carnes, el de los cabellos, ropas, celajes y de los demás accesorios, que varían según el gusto, el genio y el capricho de cada pintor, es aquí el genuino y el de la misma naturaleza. Las manchas de los grupos y de cada figura en particular, que ponen algunas veces otros pintores por la necesidad de separar unas figuras de otras, sin que las motive la falta de luz, están aquí colocadas en su lugar y producen el efecto que corresponde. En fin, la armonía, el tono dominante, el aire interpuesto, todo se representa con aquella verdad infalible hija de la misma naturaleza.» ¿Qué mejores elogios pueden pedirse de un crítico de tanta parsimonia como Ceán y tan enamorado del arte neo-clásico?

Viardot, Beulé, Stirling y otros muchos críticos extranjeros lo han ensalzado con idéntico entusiasmo, y Velázquez hoy día, en medio del luchar de escuelas, sistemas y maneras, es uno de los contados artistas á quien prestan acatamiento cuantos cultivan el arte en sus distintas manifestaciones. Beulé escribe: «Nada añade á los rasgos de sus personajes, mas los recompone con peregrina potencia. Los sorprende tales cuales los ha visto; pero en el momento mejor, con la expresión más atrevida, con la actitud más majestuosa ó de mayor abandono, al aire libre, en medio de una naturaleza bella, sobre el caballo que se encabrita, con el brazo en actitud de mando, la voz que retruena y el ojo que brilla. El recuerdo es una forma retrospectiva del ideal, y los viajeros saben bien que los sitios por ellos visitados toman mayor cuerpo en su memoria, lo propio que se agrandan por la esperanza los lugares que se han de recorrer todavía. Velázquez escribe en prosa, mas en el retrato es el primero de los prosistas.»

En suma, Velázquez es un artista de singular potencia y originalísimo. Es además la representación más genuina del arte español en su máximo punto, y como dice D. Pedro de Madrazo, «no legó á ninguno de sus discípulos el secreto de sus incomparables dotes: tan personal y excepcional fué su estilo. Ninguno — prosigue — acertó á plantar como él las figuras, á darles ese aire de distinción y naturalidad elegante que tanto diferencia sus retratos de los de todos los otros pintores; ninguno supo obtener, ni aun llenando la paleta de deslumbradoras tintas, la riqueza de tonos y el colorido mágico que él en muchas ocasiones obtuvo con cuatro colores solamente.»

Después de los dos colosos de la pintura española, han de ponerse, á nuestro entender, José de Ribera y Francisco Zurbarán, gloria respectivamente de las escuelas, ó como se las quiera llamar, de Valencia y Sevilla, aunque al primero lo reivindique por suyo la escuela napolitana. De ambos hablaremos con la extensión que nos permita la de este trabajo.

Conforme hemos dicho, algunos biógrafos napolitanos quieren que Ribera sea compatriota suyo y aseguran que nació en Gallipoli en 1593, aseveración del todo infundada. Español, del reino de Valencia, hijo de Játiva, en donde nació el 12 de enero de 1588, fué José ó Jusepe de Ribera, á quien en Italia llamaron el *Spagnoletto*. Ceán Bermúdez cita su partida de bautismo, con lo cual no puede caber ya duda alguna respecto de su patria. Estudió con Francisco Ribalta, mas pronto se encaminó á Italia, sin recursos, sin otro caudal que su ingenio de artista. Mal lo pasaba Ribera, porque á pesar de su destreza en el dibujar, asombro de sus compañeros, nada ganaba, por lo que iba poco menos que desnudo y se mantenía con los mendrugos que le daban sus condiscípulos. Copiaba un fresco de una fachada en un palacio, cuando acertó á pasar un cardenal de la Iglesia romana, quien advirtió sus derrotadas vestiduras. Llamóle, le llevó á su palacio, vistióle y le agregó á su familia; mas no era hombre Ribera para avenirse con la sujeción de la casa de un cardenal, por cuyo motivo, á pesar de los halagos de éste, le dejó para entregarse al estudio, pobre y desnudo, pero rico de entusiasmo. Aun cuando estudió á Rafael, á Correggio y á los Caracci, se llevaron sus aficiones los cuadros de Caravaggio, precisamente por el vigor, y casi

diríamos por el carácter brutal que en ellos se advierte. Con todo, no dejó en seguida arrinconadas las enseñanzas que sacó de Ribalta, antes al contrario, la influencia del maestro valentino se nota por largo tiempo en las obras del *Spagnoletto*.

Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats

Cortese, un mercader de cuadros avecindado en Nápoles, hombre muy sagaz, adivinó el crédito que había de alcanzar nuestro Ribera y le propuso á su hija en matrimonio, lo que fué aceptado. Pronto empezó para él una existencia afortunada, muy opuesta á la anterior miseria. Entonces pudo exponer el *Martirio de San Bartolomé*, asunto que trató varias veces, siendo en seguida comprendido y admirado por los napolitanos, que se hicieron lenguas del peregrino talento de su autor. Casi coincidió con esto el haber llegado á Nápoles, como virrey de España, el Sr. D. Pedro Girón, duque de Osuna, el cual se prendó al instante del ingenio del artista y quiso nombrarle, como le nombró en efecto, su pintor de cámara con muy crecidos emolumentos y habitación en palacio. De 1610 á 1650, en el largo espacio de cuarenta años, pintó el *Spagnoletto* un número considerable de obras, todas las cuales pregonan el vigor de su pincel y la firmeza de su inteligencia. Poco variados fueron los asuntos elegidos por Ribera, mas dentro de ellos llegó á la perfección más asombrosa. «Testas de apóstoles—dice Pablo Lefort,—figuras de ancianos, composiciones que reproducen martirios, torturas, horribles ejecuciones con verdugos ocupados en su infame tarea y víctimas expirando: he ahí los temas que Ribera trató con refinamiento y hasta con pasión. Detalla entonces cada músculo con puntualidad, marca todas las arrugas de la piel, los signos de caducidad, acusa la dureza y el pulimento de los huesos, marca profundamente la huella de las heridas antiguas y sanguinolentas, y presenta, como no lo ha hecho ningún otro pintor, las epidermis rugosas, curtidas por la edad, y las señales y accidentes que la vida ha impreso en los cuerpos que han llegado á la extrema decrepitud.»

El crédito de Ribera llegó pronto en Nápoles á su máximo punto. El duque de Osuna mantúvole siempre su protección y su sucesor el conde de Monterrey le confirmó en la posesión de los privilegios de que gozaba. Ambos virreyes le encomendaron obras para el rey Felipe IV, los padres jesuitas le dieron larga ocupación en el colegio del *Gesu Nuovo* y en otros de la Compañía, y los padres cartujos del convento de San Martino le encargaron *La comunión de los apóstoles*, un *Descendimiento* y los doce *Profetas*, con el intento de decorar el suntuoso convento que tenían en una de las alturas de la ciudad de Nápoles, al pie del castillo de San Telmo. Los *Profetas* del convento de San Martino han de incluirse entre las obras que dan más perfecta idea del ingenio de Ribera. Ninguno de aquellos personajes es otra cosa más que un faquín ó un pescador de la Chiaja. Gentes de esta calaña le servían de modelo para pintarlos; pero es tan acabada la destreza del pintor en esta labor naturalista, hay tanta verdad en aquellas cabezas canas, en aquellos rostros atezados y llenos de arrugas, que al verlos ha de prorrumpirse forzosamente en un grito de admiración, olvidando defectos de concepto ante ejecución tan enérgica y tan portentosa (fig. 1149). Hay más: por virtud de la magia del pincel de Ribera llega á parecer como que se transfiguren aquellos rostros que de otra manera serían modelo de vulgaridad absoluta. Todo el mundo se disputaba las pinturas de Ribera, pudiéndose afirmar que el artista español gozó de la popularidad más completa durante toda su vida. Tuvo ésta, empero, sus manchas dimanadas del carácter envidioso de Ribera, defecto muy repetido en los artistas, conforme en otra ocasión lo hemos ya indicado. No todos sus biógrafos admiten por fundadas las acusaciones que se le dirigen, y alguno llega al punto de afirmar que no pueden creerse, ya que hombre de tanto crédito, tan festejado y que ganaba tantísimo dinero, no había de sentirse envidioso ante los triunfos, pequeños en comparación de los suyos, del Guido, de Gessi y del Dominiquino. Con todo, otros biógrafos suyos, puntuales en sus aseveraciones, no vacilan en decir que tramó indignas asechanzas contra los referidos artistas y que mató á pesadumbres á Domingo Zampieri.

En Nápoles arrastró Ribera una existencia de príncipe, saliendo siempre en carroza y su mujer con

escudero. Cuando Velázquez fué allí le recibió con grande agasajo, honrando de este modo al insigne autor de *Las hilanderas*. En 1644 el papa le hizo merced del hábito de Cristo, y en 1656 falleció á los sesenta y ocho años, colmado de riquezas, honores y condecoraciones. Biógrafos napolitanos, entre ellos Bernardo de Dominici, han dado á su fin un colorido misterioso y dramático que otros historiadores y críticos mejor enterados tienen por pura patraña. Dicen que D. Juan de Austria, hijo natural de Felipe IV, vió á la hija del pintor, María Rosa, que se prendó de ella, que le correspondió la doncella y que acabó el galán por seducirla y robarla, ocasionando esto tan honda tristeza á Ribera, que se encerró en una casa de campo cerca del Pausilipo y que allí acabó sus días. Carlos Blanc, Pablo Lefort y algunos otros autores extranjeros admiten el cuento como verdadero; pero el discretísimo D. Pedro de Madrazo

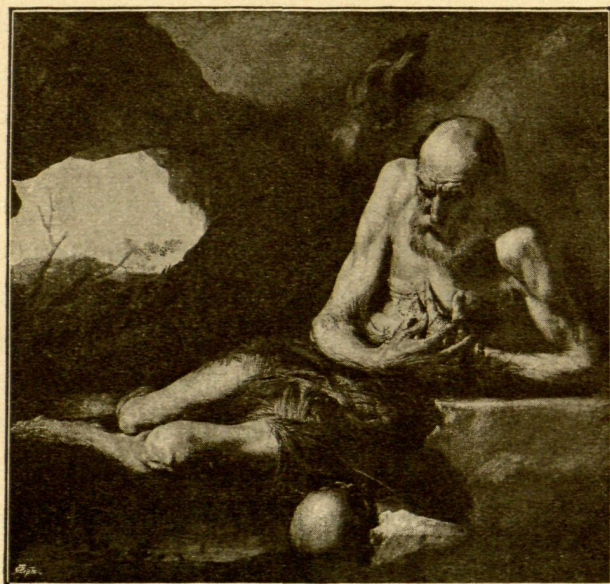


Fig. 1149. — San Jerónimo, por José Ribera el *Spagnoletto*
(reproducción fotográfica)

por cuento lo tiene, como nosotros, corroborando este dictamen la afirmación de Palomino y otros de que la hija del *Spagnoletto*, heredera única de su cuantiosa fortuna, casó con un ilustre caballero napolitano.

Absurdo sería negar que Ribera fué realista y naturalista, porque lo dicen sus cuadros. En ellos á veces el realismo toma aspecto muy opuesto, y por virtud del sentimiento religioso asciende al idealismo. «En los mismos mártires — escribe el valenciano D. Aurelio Querol — desde el momento en que cesan los tormentos porque el espíritu se separa del cuerpo y queda éste consagrado por el principio de la purificación divina, Ribera abandona los procedimientos de la escuela naturalista, y arrastrado por sus creencias religiosas, entra de lleno en un idealismo tanto más dulce cuanto que no es el carácter dominante de sus obras; suprime casi en absoluto el detalle

trabajoso que pudiera dar cierta repugnancia ó dureza á la figura, envuelve á ésta en una gradación de luces misteriosas, la tiñe con los colores más suaves de su paleta y la imprime, en fin, un sentimiento tan delicado y tierno, que el espectador se sobrecoge piadosamente en vez de separarse dominado por el espanto.»

«Esta misma espiritualización de los cadáveres cristianos — prosigue el Sr. Querol — se observa en la *Piedad* de Salamanca, los *Descendimientos* del Escorial y del Louvre, y sobre todo en el que posee la cartuja de San Martino en Nápoles, el cual está considerado por todos los críticos como la obra suprema de Ribera, por la seguridad del dibujo, delicadeza del color, finura del modelado y dulzura en el claro-oscuro.» El mismo Viardot, que trata siempre al artista como enemigo irreconciliable del idealismo italiano, no puede menos de exclamar delante de esta producción: «Tiene tal fuerza de expresión dolorosa y tierna, tal poder de lo sentimental y de lo patético, que parece unir al verbo hirviente del Caravaggio, la gracia del Correggio y el cándido y santo fervor de Fra Angélico.»

Es de justicia colocar á Francisco Zurbarán (1598-1663) al lado de Ribera y cerca de Velázquez y Murillo, porque es también uno de los artistas en quienes se sintetizan y mejor resplandecen las cualidades características de la pintura española. Natural de Fuente de Cantos, en Extremadura, al revés de lo que les pasó á otros artistas de la misma centuria, sus padres, de modesta cuna, no se opusieron á su vocación, antes consintieron gustosos que recibiese en Sevilla lecciones del licenciado Roelas. Hay que advertir, no obstante, que también en Zurbarán fué el verdadero maestro la naturaleza, el copiar directamente de los objetos mismos, de donde el que en sus comienzos apareciera ya como habilísimo pintor de naturaleza muerta. De él puede decirse que fué el pintor de frailes y monjes, ya que ningún otro

le ha aventajado en presentar con verdad y con rasgos simpáticos aquellos rostros enjutos de carnes, fatigados por el estudio y las disciplinas, y al par los burdos sayales que cubren sus cuerpos y que dan á todos apariencia de santidad. La gruesa bayeta de que están hechos los hábitos de los cartujos, de los mercenarios y de otras órdenes, la reproduce Zurbarán con exactitud tan fiel que le parece al espectador tener ante la vista, en los cuadros, un trozo mismo, el propio sayal que vistieron los padres retratados. Y ¡qué vida y expresión en aquellas cabezas!, ¡cuánto ascetismo!, ¡cómo pintan á maravilla la España devota de fines del siglo xvi y de todo el siglo xvii! *San Bruno conversando con el papa Urbano II*, del Museo de Sevilla, es uno de los cuadros á que aludimos, aparte de otros de que hablaremos más adelante.

Su fama se cimentó con la *Glorificación de Santo Tomás de Aquino*, existente en el citado Museo de Sevilla, en el que puede estudiarse perfectamente á Zurbarán, obra que pintó para el altar mayor de la iglesia del santo. Contienen los críticos acerca de si la expresada pintura es ó no la obra maestra de Francisco Zurbarán; mas sea cual fuere el puesto que se le señale en punto á mérito pictórico, ha de confesarse que es la composición de más aliento que ejecutó en su vida de artista. Exceden los personajes todos del tamaño natural. En lo alto, sobre un fondo de gloria en que se ve á Jesucristo, á la Santísima Virgen y algunos santos, se halla Santo Tomás rodeado de los cuatro santos doctores de la Iglesia. Abajo, en primer término, hay un grupo á la derecha con el emperador Carlos V arrodillado y en medio de personajes de su servidumbre y de religiosos, y otro grupo á la izquierda con el arzobispo Diego Deza, fundador de la iglesia, acompañado de frailes y clérigos. Se descubre en seguida que al pintar este cuadro tuvo Zurbarán presentes el *Tránsito de San Isidoro*, de Juan de las Roelas, y el *Triunfo de San Hermenegildo*, de Herrera el Viejo, lo cual no empece para que haya de declararse que la *Glorificación de Santo Tomás de Aquino* es una obra magna en la pintura española y en el arte en general de todos los países. Las condiciones de verdad en las testas y en las figuras de los personajes incluidos en el lienzo, las nota al instante el menos inteligente, el cual repara que por el modelo vivo debieron ser ejecutadas para que tuviesen tanta vida y tantísimo relieve. Para la del santo se asegura que le sirvió de original al autor un réverendo canónico amigo suyo. Este realismo, no obstante, aparece con una aureola de religión, merced al sentimiento que Zurbarán puso en toda su obra y más particularmente en las cabezas de algunos de los principales personajes. Zurbarán, como Ribera y Murillo, es pintor español, posee la fe que era patrimonio de los naturales de España en aquellos siglos, y aun cuando copie la pobreza, la rusticidad y hasta á veces la suciedad misma de los ascetas, consigue que todo adquiera aspecto artístico y más alto sentido que el de la realidad monda y lironda de las cosas, gracias á los piadosos afectos que movían su corazón y guiaban su pincel. Repitiendo lo que antes hemos ya enunciado, el realismo y el naturalismo de Zurbarán son un realismo y un naturalismo transfigurados por el amor divino, y ennoblecidos también por un desempeño artístico, de una potencia superior y de una espontaneidad indecible.

De 1625 á 1646 fué el período de mayor fecundidad para el insigne pintor extremeño. Numerosos cuadros salieron de su estudio que están ahora diseminados por distintos museos de Europa. En España, además de los que hemos citado, figuran en el Museo del Prado dos con pasos de la vida de San Pedro Nolasco que formaron parte de una galería hecha para el convento de la Merced Calzada, en Sevilla; en el palacio de San Telmo la *Anunciación*, la *Natividad*, la *Circuncisión*, la *Adoración de los Reyes* y la *Adoración de los pastores*, este último con la fecha de 1633 y la firma de Zurbarán seguida del título *pintor del rey Felipe IV*, y en la Academia de San Fernando en Madrid cinco retratos de cuerpo entero de dignatarios de la orden de la Merced. Es difícil, por no decir imposible, imprimir mayor majestad á un retrato de la que puso Francisco Zurbarán en los de aquellos venerables varones. La naturalidad de sus actitudes, quien leyendo, quien escribiendo ó en contemplación solamente, admira á toda persona de buen gusto y claro juicio; la tranquila expresión de sus rostros, en la que se transparenta una voluntad firme, deja encantado, y la verdad de aquellos hábitos blancos asombra por lo bien que el autor

la trasladó al lienzo, con pincelada holgada y sin vacilación en ningún punto. Vida aprovechada fué la de Zurbarán en los sesenta y cuatro años de existencia, puesto que falleció en el de 1662, conforme hemos indicado al principio. Altísima figura la suya en el arte español, ha de ponerse, repetimos, al lado de Velázquez y Murillo y más alto que otros justamente celebrados, pero á quienes falta el vigor, la originalidad y el sentimiento católico que en él existen, singularmente en sus obras más felices y sobre todo en la *Glorificación de Santo Tomás de Aquino*.

FIN DE LA PINTURA ESPAÑOLA

CARREÑO, VALDÉS LEAL, ESPINOSA, CLAUDIO COELLO, VILADOMAT, D. FRANCISCO GOYA Y LUCIENTES

Con astros de tanta magnitud como los Murillo, Ribera y Zurbarán, y sobre todo con un sol tan esplendente como D. Diego Rodríguez de Silva Velázquez, hubieron de quedar oscurecidas las demás estrellas que en los mismos años giraron por la región de las artes en el reino de las Españas. Con todo, no lo quedaron tanto algunas que dejaron de llamar poderosamente la atención en su tiempo y de ser después sus obras interesantes etapas en la historia de la pintura española. Así, verbigracia y citando uno de los mayores, fué en Madrid apreciadísimo, y lo son hoy en sumo grado sus pinturas, un maestro que sin ser directamente discípulo de Velázquez, supo apropiarse hábilmente su estilo, de donde el que en la actualidad, según lo hemos indicado, sean muy buscados y celebrados sus retratos, llenos de verdad y de una ejecución holgada y en no pocos puntos vigorosa. El pintor á que nos referimos fué Juan Carreño de Miranda (1614-1685), cuyo *retrato de Carlos II*, en el Museo del Prado, es obra de una realidad y de una verdad sorprendentes, como también el de *Mariana de Austria* vestida de negro, la cual recuerda en gran modo la factura característica de Velázquez. En sus cuadros religiosos dió pruebas de que sabía componer bien y de que pintaba sin el menor esfuerzo. Por estos motivos Carreño de Miranda hace excelente figura hasta colocándole al lado del coloso de la pintura española, y casi podríamos decir del coloso de la pintura en todos los países del mundo. Mateo Cerezo, fray Juan Rizi y Juan Bautista Martínez del Mazo se señalaron por obras de no escaso mérito en el mismo siglo xvii. El último fué yerno de Velázquez, citándose especialmente de su pincel las *Vistas del Escorial* y del *Campillo*, en las cuales mezcló el estudio directo y la copia del natural, con variantes que introdujo su fantasía.

Tuvo en Sevilla Bartolomé Esteban Murillo, además de discípulos fieles, como Miguel de Tobar y otros, envidiosos que quisieron disputarle el puesto preeminente que había conquistado en la opinión pública. Los dos más señalados en esta labor de la envidia fueron Francisco de Herrera el Mozo (1622 á 1685) y Juan de Valdés Leal (1630-1691). El primero fué un *manierista* con talento, empero, conforme lo dice la habilidad con que están dispuestos sus cuadros y el efecto que logra producir en ellos con la agrupación y con el claro-oscuro. Véanse en prueba las dos composiciones que ejecutó para la catedral de Sevilla: *Los doctores de la Iglesia adorando el Santísimo Sacramento* y *á la Santísima Virgen* y *La ascensión de San Francisco á los cielos sostenido por ángeles*. Herrera el Mozo fué un precursor de Lucas Jordán.

El segundo rival de Murillo á quien hemos aludido, fué Juan Valdés Leal, realista decidido, hombre de genio duro y detestable, que se peleó con todo el mundo y que no perdonó medio para acarrearle sinsabores á Murillo, que acabó, no obstante, triunfando de él en todos los terrenos. Valdés Leal fué, pues, varón nada simpático, pero al par artista potente y con fisonomía propia. Varios cuadros pintó en los que se nota la energía de su pincel y el acierto con que reproducía el natural, mas ninguno caracte-

riza tanto su ingenio como *Los dos cadáveres* y *La muerte rodeada de los emblemas de la vanidad humana* que hizo para el hospital de la Caridad en Sevilla, y en los cuales anda revuelto el asceta con el realista para comentar la vanidad de las cosas terrestres y la nonada de las grandezas humanas. Espantable impresión causa *Los dos cadáveres*. El realismo no ha ido nunca más allá ni tampoco en ninguna ocasión se ha mostrado tan ejemplar, dando un alto sentido á aquel conjunto de cosas repugnantes. Vense en primer término en el lienzo de que hablamos dos ataúdes abiertos, uno de ellos con el cadáver de un obispo, el segundo con el de un caballero de hábito. El sitio en donde se encuentran tiene trazas de pudridero ó lugar destinado en ciertos enterramientos para que se pudran los cadáveres hasta quedar de ellos solamente los esqueletos. Por encima de los dos ataúdes en un fondo de gloria asoma una mano que sostiene una balanza. En uno de los platillos se hallan figuradas las buenas obras, en el otro los vicios y las malas acciones, y la balanza permanece en el fiel, leyéndose la inscripción *Ni más, ni menos*, terrible *memento* que huela de espanto á quien contempla la pintura y medita acerca de su significado. Como decimos antes, el realismo no ha ido nunca más allá, puesto que nadie, ni en la antigua ni en la moderna pintura, ha reproducido con mayor crudeza ni con mayor exactitud la horrible podredumbre de cadáveres en descomposición, de lo que lo hizo Valdés Leal para el cuadro del hospital de la Caridad en Sevilla. Con este artista bien puede afirmarse que murió la brillante escuela sevillana.

En Valencia, por los mismos tiempos, iba también acabándose la que tuvo allá días de verdadera gloria. Su último sostenedor con dotes potentes fué Jacinto Jerónimo de Espinosa (1600-1680), de quien posee obras que llaman la atención de cuantos las ven por primera vez el interesante Museo provincial de la citada ciudad de Valencia. Espinosa siguió las tradiciones de Ribalta y tuvo á Ribera por condiscípulo. Pintó retratos de superior mérito, algunos no inferiores á los de Zurbarán, y entre sus cuadros son de notar, por el garbo de la factura y la riqueza del conjunto, *La comunión de la Magdalena* y varios pasos de la *Vida de San Luis Beltrán*. Muestra alguna personalidad Pedro Orrente, que vivió casi en los días mismos de Espinosa (1570-1644) y que fué discípulo del Greco, el cual se ocupó principalmente en pintar animales, rebaños en marcha, etc., no sin que hubiese ejecutado dos composiciones notables para la catedral de Toledo, cuales son: *Santa Leocadia apareciéndose á San Ildefonso* y *La Natividad*.

En Madrid, como en Sevilla y en Valencia, declinó rápidamente el arte pictórico, según acontece siempre en todos los órdenes de la inteligencia después de la aparición de varones dotados de excepcional ingenio. ¿Quién podía adelantarse á Velázquez ni siquiera igualarle? Por esto se marcó pronto la decadencia, quizás más rápida en este que en otros casos idénticos, por la comezón de cuantos vienen detrás por ser originales, por aparecer con personalidad propia, por no ser meros seguidores de los grandes maestros. En Madrid con todo hubo entonces un artista que supo defender las sanas tradiciones de la escuela propiamente nacional, luchando contra las tendencias de Herrera el Mozo y luego contra las de Lucas Jordán y de los fresquistas. El artista á que nos referimos es Claudio Coello, autor entre otras obras del celebradísimo cuadro de *La Santa Forma*, en la sacristía de San Lorenzo del Escorial, pintura que es el encanto de los doctos porque admiran en ella la fidelidad de los retratos, lo holgado de la ejecución, lo exacto de la perspectiva y un conjunto en el que preside la espontaneidad más completa, y que al propio tiempo apasiona al vulgo por la ilusión asombrosa que produce, hasta el punto de que parezca el lienzo pintado la misma sacristía del Escorial en donde puso Claudio Coello la acción de su cuadro. Tres años le costó á Coello esta obra. En el de 1691 se vió favorecido con el nombramiento de pintor del Cabildo Toledano, hallándose entonces en el apogeo de la gloria y de la fortuna este artista que fué el último sostenedor de la brillante escuela castellana del siglo XVII, escuela genuinamente nacional, como hemos afirmado repetidas veces (fig. 1150). La oleada italiana arrolló en aquella ocasión al discreto Claudio Coello. Érase el año 1692 cuando Lucas Giordano, ó Jordán, como se le apellidó aquí, fué llamado de Italia para ejecutar en el Escorial trabajos decorativos de importancia. Con él empezó el reinado de los *fresquistas*,

los cuales, sin haber pintado cosa absolutamente mala, tampoco hicieron ninguna perfectamente buena, conforme á la atinada observación de Ceán Bermúdez. Es innegable que derramaron gran caudal de ingenio y de destreza en los frescos del Escorial, en el techo del *Casón* en el Buen Retiro y en los del Real Palacio — algunos de éstos debidos al veneciano Tiepolo, el más hábil fresquista y más valiente pintor de techos, — pero á la vez entronizaron la precipitación en el componer y en el pintar y el barroquismo más resuelto en la pintura. De todo esto nació que revueltos con el ingenio y con la inventiva, se noten en las obras de los fresquistas la incorrección y también los disparates. Contra Lucas Jordán y los suyos, que privaron durante el reinado de Carlos II, se alzó después, á nombre de la corrección, del buen sentido y del arte clásico, Rafael Mengs, que proclamó el eclecticismo, dando origen á una escuela fría, pobre de invención, exenta en alguna parte de defectos, pero sin bellezas positivas y en particular sin el menor enlace con las tradiciones de la pintura española. La Academia de San Fernando, fundada en 1751, amparó á Mengs en su propaganda, que acabó de apagar los últimos gérmenes de la inteligencia castellana en el arte pictórico. Francisco Bayeu, Josef del Castillo y algunos otros artistas trabajaron á las órdenes de Mengs, sin que dejaran ninguna obra que pueda excitar la admiración del aficionado á las Bellas Artes. Todo parece hecho por receta, sin animación, sin interés ni rasgo alguno que cautive ni á la inteligencia ni á la vista. De entre aquel grupo de artistas se señaló Luis Menéndez (1716-1780), no por haber pintado *grandes machines*, sino por los fruteros y bodegones que dejó de su mano y que producen el efecto de las mismas frutas, copas y objetos que tenía delante el pintor al copiarlos. Bayeu y Castillo pintaron cartones para que los tejieran las fábricas de tapices con destino á los reales alcázares.

En Barcelona, la capital de Cataluña, vivió en pleno siglo xvii un pintor que sin saberlo atesoró prendas peculiares de la castiza pintura española. Llamóse Antonio Viladomat el artista á que aludimos, de quien se sabe que nació en aquella ciudad en 1678 y que le enseñaron el arte pintores adocenados, de quienes nada bueno pudo sacar. Además no salió de Cataluña, y por lo tanto no pudo estudiar directamente las obras de ninguno de los artistas famosos de España ni de Italia, ya que no ha sido nunca la ciudad de Barcelona centro de buenas pinturas. Viladomat pintó llevado de su propio impulso, el cual le

dijo también, como á Velázquez y á Zurbarán, que en la naturaleza había de buscar el maestro, conforme así lo hizo. Muchos son los cuadros que ejecutó para iglesias del Principado, aunque se ha de ir con mucha cautela en admitir como suyos los que se le atribuyen, ya que en esta comarca existe el prurito de decir que son debidas á Viladomat todas las pinturas de mérito y aun algunas de mala mano. Algunas realmente suyas han sufrido grave daño con restauraciones chapuceras ó por el descuido en que se

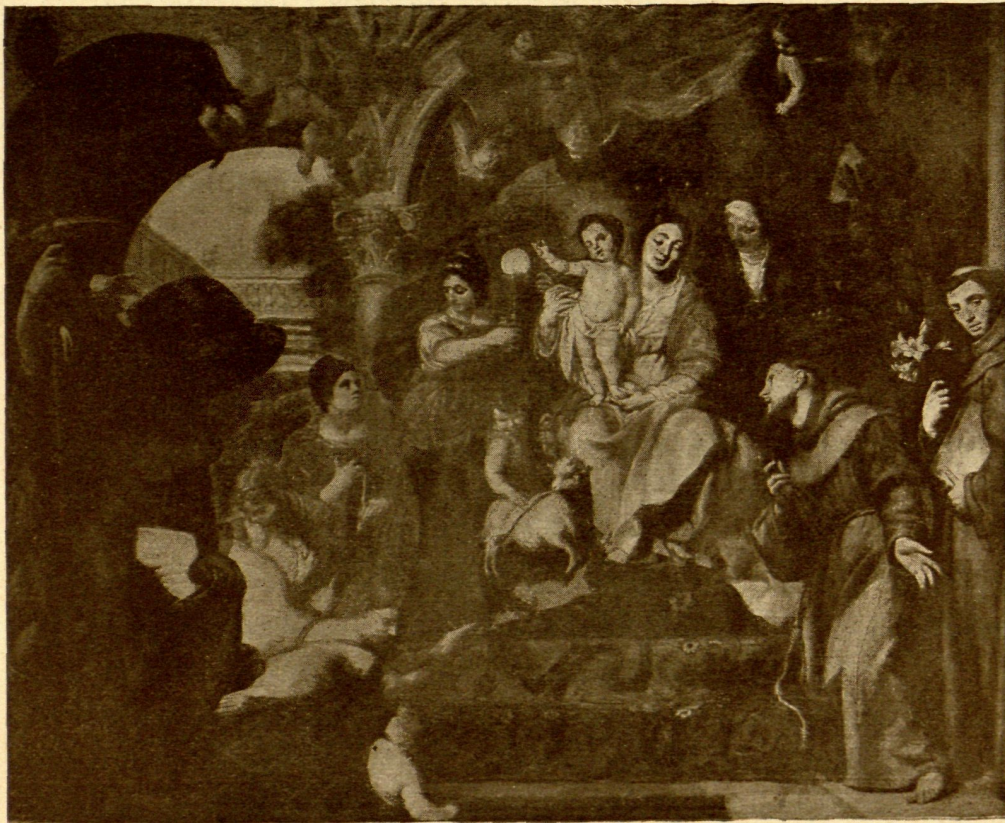


Fig. 1150. — La Virgen presenta su Hijo á varios santos, por Claudio Coello. Museo del Prado (de fotografía)

las ha tenido, según ocurre con *La calle de la Amargura* en el trascoro de Santa María del Mar, Barcelona, composición llena de sentimiento y en algunos puntos con vislumbres italianas. Forman su obra maestra los cuadros de la *Galería seráfica de San Francisco de Asís*, que se guardan en el Museo de la Academia de Bellas Artes de la mencionada ciudad y que Viladomat pintó para el claustro de *Fra-menors* de la misma. Dícese que por cada uno le pagó el convento *una dobla de quatre*, ó sea ochenta pesetas de nuestra moneda, y que en cada lienzo empleó un mes de trabajo. Créese que en esta obra le ayudó algún discípulo, cosa entonces comunísima; mas aun siendo así, de fijo que Antonio Viladomat pintó por sí mismo grandes espacios y quizás del todo cuadros tan magistrales como el del Santo repartiendo sus bienes á los pobres, el de la Impresión de las llagas, el de la Cena del Santo, Santa Clara, frailes y monjes, y muy particularmente el que tiene por tema el Sueño del Papa. Viladomat se presentó en esta serie de cuadros naturalista y realista; mas, según hemos indicado, al modo de los viejos pintores españoles. Su ejecución es espontánea, sin el menor artificio, sobria por lo común, así en el dibujo como en el color, pagando escaso tributo á la influencia barroca. Sus bodegones pueden señalarse como dechados de verdad y de sencillez en el desempeño. Mengs vió su ingenio y le llamó el «primer pintor de su tiempo» y el único gran maestro del siglo XVIII (porque hasta entrado este siglo se dilató su vida), digno del XVII. Ceán Bermúdez escribe en su *Diccionario*: «Se puede decir de Viladomat lo que Cicerón decía de Veleyo Patérculo, que todos los progresos que hizo en el arte los debió solamente á sí mismo, pues los dos maestros que tuvo no le enseñaron otra cosa que moler colores y preparar lienzos,» y añade que poseyó corrección de dibujo, contraste y economía en la composición, verdad y expresión en las actitudes, acorde y fresca en el colorido, estilo abreviado y sin manera, con otras partes difíciles de conseguir sin guía ni maestro. Mientras vivía Viladomat imperaba en la corte de las Españas el eclecticismo, que Mengs había introducido, como recordarán nuestros lectores.

Contra el falso sistema de Mengs y de sus discípulos se levantó al fin un hombre en quien se juntaron la tradición antigua española en la pintura y el espíritu demoledor que dió origen á la Revolución francesa. Fué este hombre D. Francisco Goya y Lucientes (1746-1828), natural de Fuendetodos, aldea de Aragón, el que empezó sus estudios en Zaragoza, pasando luego á Madrid llamado por su amigo Bayeu, con cuya hermana casó más tarde. Bayeu dejó en libertad á Goya permitiéndole que fuera hacia donde le llamaban sus aficiones. Estuvo en Italia; mas las obras de los grandes ingenios de aquel país no fueron poderosas á despertar en él la menor veleidad de asimilación ó imitación, por lo que regresó tan independiente como se había ido. Después de haber pintado una gloria de ángeles en la bóveda de la capilla de Nuestra Señora del Pilar en Zaragoza, dirigióse á Madrid, donde á su llegada se le encargaron cartones para la fábrica de tapices. Pintólos sacando los asuntos de costumbres y escenas populares, tales como *El puesto de loza*, *El juego de pelota*, *Las lavanderas en el Manzanares* y otros, en todos los cuales se advierte su talento de observación y su destreza en reproducir aquellos cuadros.

Escenas de esta misma índole trasladó á cuadros pequeños ó de caballete, presentando en ellos, ora



Fig. 1151. — Retrato de Fernando VII siendo príncipe de Asturias, por D. Francisco Goya. Museo del Prado (de fotografía)

una *Corrida de toros*, ora una *Procesión*, ya episodios de otra especie, con un colorido más brillante del que suele tener en sus cuadros de mayores dimensiones y con una ejecución holgada que allá se iba con la manera abreviada de Velázquez. Entre sus lienzos de gran tamaño merecen puesto preferente sus retratos, propiamente magistrales, así por la concordancia del parecido con los originales, como por su vida y expresión y por la facilidad con que aparecen todos pintados. *La familia de Carlos IV* es en este género una maravilla. Es imposible pedir mayor relieve, ni mayor verdad, ni más abundancia de luz, ni mayor ausencia de toda clase de efectos rebuscados. Aquel grupo es la misma naturalidad. Por naturales se señalan igualmente el retrato de la celebrada actriz conocida por *La Tirana*; el que se titula *La maja echada*, modelo de gracia y de picardía con su pareja sin la cáscara, como dice un distinguido escritor contemporáneo, ambos retratos y sin duda fidelísimos; el del *Rey Fernando VII*, príncipe todavía (fig. 1151), que es un portento de espontaneidad y donosura; los del *Rey D. Carlos IV* y de la *Reina doña María Luisa* á caballo, todos ellos en el Museo del Prado ó en la Real Academia de San Fernando, y por fin, los dos que posee la Academia de Bellas Artes de Valencia, uno de ellos retrato de su cuñado Bayeu. El colorido peculiar del pueblo de Madrid, su aire, su propio ser se notan en varios de los cuadros de D. Francisco Goya, que hemos citado, como se encuentra asimismo en el de *Las majas en el balcón*, que fué propiedad del infante D. Sebastián y que es una página preciosa del arte y de la literatura que produjeron los cartones y los retratos de Goya y los sainetes de D. Ramón de la Cruz, Cano y Olmedilla. Goya, como se comprenderá por lo que llevamos dicho, se mostró naturalista á la antigua española, y pintando con blanco, negro y amarillo, con toques de azul y rojo en ocasiones, llegó á ser colorista porque fué maestro en el arte de distribuir la luz y de copiarla en sus lienzos.

Como hemos indicado antes, Goya participó de las ideas de los enciclopedistas, y por lo tanto no se distinguió, como sus antecesores, por sus sentimientos religiosos. Por este motivo ó son frías sus obras de esta clase (frescos del Pilar en Zaragoza), ó de una vulgaridad y hasta suciedad marcadas (*Traición de Judas* en Toledo), ó bien de un aspecto absolutamente profano (frescos de San Antonio de la Florida en Madrid). Nadie dará por pinturas religiosas los frescos de San Antonio, pero á la vez no habrá quien deje de ensalzarlas con el mayor entusiasmo. Aquel grupo que contempla al santo resucitando al muerto, compuesto de gentes de todas las clases sociales, es sólo reproducción de una escena ocurrida en la calle, sin que en ninguno de los espectadores resplandezca el sentimiento de piedad que hubiera debido despertarse en ellos ante el santo taumaturgo. Aquellas manolas tan garbosamente pintadas, hubieran hecho alarde de igual desenvoltura en el Prado ó en el Retiro, donde hubieran lucido idénticos atavíos. Pintó el mismo artista en el coro de la referida capilla figuras de ángeles que sostienen pesados cortinones; mas los ángeles en cuestión no son otra cosa más que mujeres pecadoras, acaso trasunto exacto de las que Goya veía en Madrid y aun de aquellas á las que cortejaba requiriéndolas de amores, ya que nuestro artista no fué nada ejemplar en su conducta privada ni tampoco en la pública. Pero está aquel coro pintado con tanto desparpajo, con tan singular elegancia, con tan peregrina donosura, que uno se siente inclinado á perdonarle la impropiedad, y casi diríamos la profanación, y á aplaudirlo, según hemos afirmado ha poco, con el más decidido entusiasmo. Viendo la *Familia de Carlos IV*, *La maja echada* y *La Tirana*, y contemplando los frescos de San Antonio de la Florida, se comprende en todo su alcance y en toda su potencia el ingenio originalísimo de D. Francisco Goya y Lucientes.

En D. Vicente López — que pintó un retrato delicioso de Goya — todavía existieron vestigios del arte castellano. Después de él acabó todo, destruyendo cuantos elementos castizos pudiesen existir todavía desperdigados en nuestra patria la introducción de la fría y amanerada escuela francesa de David. Esta última etapa nos lleva ya por la mano al renacimiento contemporáneo, que no ha de ser materia de este libro.

LA ESCULTURA EN ESPAÑA

LOS PRIMITIVOS IMAGINEROS. — ALONSO CANO, MARTÍNEZ MONTAÑÉS. — LA ESCULTURA BARROCA:

SALCILLO Y ALCARAZ

Es sensible que la modestia de los escultores por un lado y por otro el que no se concediese á su labor en los siglos XIII y XIV la importancia que se le dió posteriormente, nos priven de saber los nombres de los muchos imagineros que en España, como en otras naciones, ejecutaron obras escultóricas de una ingenuidad admirable y de profundo sentimiento. En las iglesias y en los conventos se hallan los trabajos más interesantes de esta clase, así en el interior como en los paramentos de fuera. Allí desplegaron los imagineros caudal asombroso de ingenio, ya en la variedad de las composiciones, ya en el vigor de algunas imágenes, ora en la delicadeza de expresión de otras, ó por fin en la intención satírica de frisos, ménsulas, gárgolas y otras partes del edificio. Contados nombres de tallistas é imagineros de los siglos XIII y XIV registran en España los doctos que han investigado este punto de nuestra historia patria. Ceán Bermúdez nos habla en el siglo XIII del maestro Bartolomé, que hizo nueve apóstoles para la fachada de la catedral de Tarragona, por encargo del arzobispo Olivella. En el siglo XIV cita á Jaime Castayls, catalán que trabajó para la misma portada; al maestro Enrique, que labró los bultos del sepulcro del rey Enrique II en la capilla de los Reyes Nuevos, en la catedral de Toledo, y á Ferrán González, autor del sepulcro y estatua del obispo D. Pedro Tenorio, que se halla en la capilla de San Blas de la mencionada catedral toledana. En la obra de Ferrán González se encuentran ya indicios que revelan la marcha futura del arte escultórico en el siglo XV, que fué en nuestro país una época realmente esplendorosa para la escultura, llegando un discreto crítico español hasta suponer que la insigne catedral de Toledo, como la de Burgos y algunas otras iglesias, como San Pablo de Valladolid y con mucha anterioridad San Vicente de Ávila (véanse las láminas aparte), cuyas fábricas recibían la última mano de artistas extraños, «fueron el foco y escuela donde se anticipara en cierto modo el renacimiento brillante del siglo décimoquinto.» Citar los nombres de los escultores ó imagineros ó entalladores de que se tiene noticia en aquella centuria, sería tan larga tarea como ha sido corta la de nombrar los poquísimos que se conocen de las dos centurias anteriores. Hablaremos, pues, únicamente de los más granados, así por lo que toca al siglo XV, como á los dos inmediatos, los cuales por su mismo ingenio y mérito resumen en sí y en sus obras lo más característico é interesante de la escultura en su tiempo.

Sin disputa el siglo de oro de la escultura española se encuentra en el siglo XVI; mas en el anterior, conforme sucedió también en Italia, vivieron los precursores que formaron una hermosa pléyade y que reunieron excelencias que luego después tuvieron su completo y redondeado desarrollo. Ha sido poco estudiada la escultura de España, y por ello, en general, es poco conocida, á pesar de que en sus principales maestros tenga bellezas iguales, si no superiores, á las que se encuentran en las obras escultóricas de las naciones más renombradas en el arte. No cometeremos la exageración de suponer que en nuestra patria haya florecido un Donatello y mucho menos un artista de la potencia del coloso de la escultura moderna, el insigne Miguel Ángel, verdadero portento de la naturaleza. Pero sin llegar á Miguel Ángel

los maestros imagineros españoles, se acercaron mucho al Donatello, á Ghiberti, á Rosellino y á otros escultores italianos, así de fines del siglo xv como de principios del xvi, y aun á veces se adelantaron á ellos en lo espontáneos, fáciles y como candorosos, á pesar de que estas cualidades existiesen asimismo en los escultores italianos. La escultura española, además, es trasunto fidelísimo de aquella época esplendorosa de España, en que se verificó la unión de sus reinos, después de vencida la morisma que por tantos siglos había dominado en la península. El maestro escultor ó imaginero de entonces era con frecuencia arquitecto y escultor y en ciertos casos pintor también, todo en una pieza, lo cual le daba en la concepción y ejecución de las obras que se le encargaban una amplitud que le permitía desarrollar de una manera cabal su pensamiento, concentrar en él sus más íntimos sentimientos, conforme acontece de un modo particular en algunos soberbios enterramientos que se guardan en diversas iglesias españolas y de que hablaremos en breve. Por tal sistema procedieron muy especialmente los que hemos denominado precursores, entre quienes desempeñan primeros papeles Gil de Siloe y Pablo Ortiz, maestros escultores de gran talla en pleno siglo décimoquinto.

Gil de Siloe se nos presenta como el escultor español, casi diríamos mejor castellano, del siglo xv. Viviendo en Burgos ganó gran renombre en su arte, por cuyo motivo se le encargó la invención y la ejecución de los sepulcros del rey D. Juan II y de su esposa doña Isabel de Portugal (fig. 1152), lo mismo que el del infante D. Alfonso, hijo del citado monarca, que son la admiración de todo el mundo en la cartuja de Miraflores, á pocos kilómetros de la ciudad mencionada. Es imposible imaginar, sin verlos, la suntuosidad de los sepulcros de D. Juan y de su esposa. ¡Qué riqueza en el todo y en los detalles y al mismo tiempo qué severa grandiosidad! ¡Cuán bien trazados están aquellos bultos yacentes cuyos rostros respiran tranquilidad y majestad! ¡Cuánto primor en las coronas, en las bordaduras de los paños, en los accesorios, primor que no destruye la grave impresión del conjunto! Con las estatuas de los soberanos van de par, en lo bien concebidas y hábilmente modeladas, las imágenes de evangelistas y santos y las figuras alegóricas que embellecen el sepulcro en medio de prolijas labores de ornamentación, en las cuales adquiere la piedra el aspecto de encaje delicadísimo. Allá se va con estas sepulturas la del infante D. Alfonso, cuya figura puede darse por modelo de estatua orante cristiana, por el sentimiento religioso que respira. Gil de Siloe empezó estas gallardas obras en 1489 y las dejó concluídas en 1493. Los críticos encariñados con el arte italiano afirman que aquellas estatuas carecen de la nobleza que los escultores del siglo xvi en aquel país pusieron en sus obras. Carecerán tal vez de ciertos perfiles en el modelado y del aire ostentoso de las estatuas del Renacimiento italiano, pero reúnen en cambio otras prendas más espontáneas, conforme hemos indicado antes, y que de cada día celebra con mayor encarecimiento la crítica ilustrada.

Ilustre precursor del Renacimiento en Castilla, fué igualmente el maestro Pablo Ortiz, á quien se deben los enterramientos del famoso condestable D. Álvaro de Luna y de su segunda mujer doña Juana Pimentel, los cuales mandó labrar su hija doña María de Luna y que están en la capilla llamada del *Condestable* en la catedral de Toledo. Hablando de las obras de Ortiz, el erudito Ceán Bermúdez dice que anunciaban la proximidad de la restauración de la escultura, añadiendo que «aunque las estatuas de este profesor carecen de las gracias, belleza y grandiosidad de carácter que tienen las antiguas, conservan actitudes sencillas, buenos partidos y pliegues en los paños, expresión de los afectos del ánimo é imitación del natural,» lo cual constituye un caluroso elogio en boca del autor del *Diccionario*. El condestable D. Álvaro se había hecho construir sepulcro de bronce dorado en la capilla de Santiago de aquella catedral; mas al apoderarse de Toledo el infante D. Enrique, hijo del rey de Aragón, llevado del odio que tenía al orgulloso y después infelícísimo condestable, desbarató la referida obra.

A esta circunstancia se debe que más tarde doña María de Luna encargase á Pablo Ortiz los enterramientos que todavía existen y son admirados en la catedral de Toledo, por la riqueza de la parte que constituye el sepulcro, por la grandeza de las estatuas yacentes y por la impresión que causan en el visitante

los cuatro caballeros santiaguistas arrodillados en los ángulos de la sepultura de D. Álvaro y los cuatro frailes franciscanos que ocupan idénticas posiciones en la de su esposa doña Juana. Hay en esta traza algo del candor de la Edad media; advirtiéndose que los ocho bultos no pueden ser causa de engaño en el espectador, en razón de la monocromía de la materia en ellos empleada y de su carácter, que si bien muy diestramente sacado del natural, no llega á la exactitud del realismo. A las dos tumbas del condestable y de doña Juana las proclama el Sr. Carderera, autor de la *Iconografía española*, «obras cumplidas del arte cristiano.»

Con tan brillantes auspicios se abrió el siglo xvi. Renacimiento fué en verdad del gusto artístico el que entonces se produjo junto con el florecimiento de todas las artes. De España fueron artistas á Italia para buscar enseñanzas y traerlas aquí luego, y no satisfechos con esto y con los maestros que brillaron entonces en todos los reinos, monarcas, cabildos, potentados, todos cuantos se hallaban en alta esfera colocados solicitaron el concurso de artistas extranjeros para emplearlos en los riquísimos monumentos que por aquellos años se levantaron. Formaron brillante pléyade Alonso de Berruguete y Diego de Siloe, hijo éste de Gil, en Castilla; Damián Forment y Juan Morlanes, en Aragón; y Gaspar Becerra, en Granada, con otros muchos que valientemente siguieron sus pasos. Vinieron por aquellos días el florentino Meser Domenico, que hizo el sepulcro del cardenal fray Francisco Ximénez de Cisneros, en Alcalá de Henares, y el del infante D. Juan II, hijo de los Reyes Católicos, obra de primor incomparable, modelo en su estilo, que existe en el convento de Santo Tomás de Ávila (fig. 1153); Felipe de Vigarni ó de Borgoña, del cual hablaremos pronto, y Pedro Torrigiano, que fué comparado con Miguel Ángel, con exageración sin duda, aunque fuese escultor sobresaliente. A éstos siguieron más tarde los dos Leoni (León y Pompeyo), amparados por Carlos V y Felipe II, y Jacobo Trezzo, que también sacó mucho del favor del segundo de los citados monarcas; debiéndose á los Leoni los imponentes grupos en bronce, de solemne majestad, que se ven á los lados del presbiterio en la iglesia del monasterio del Escorial.

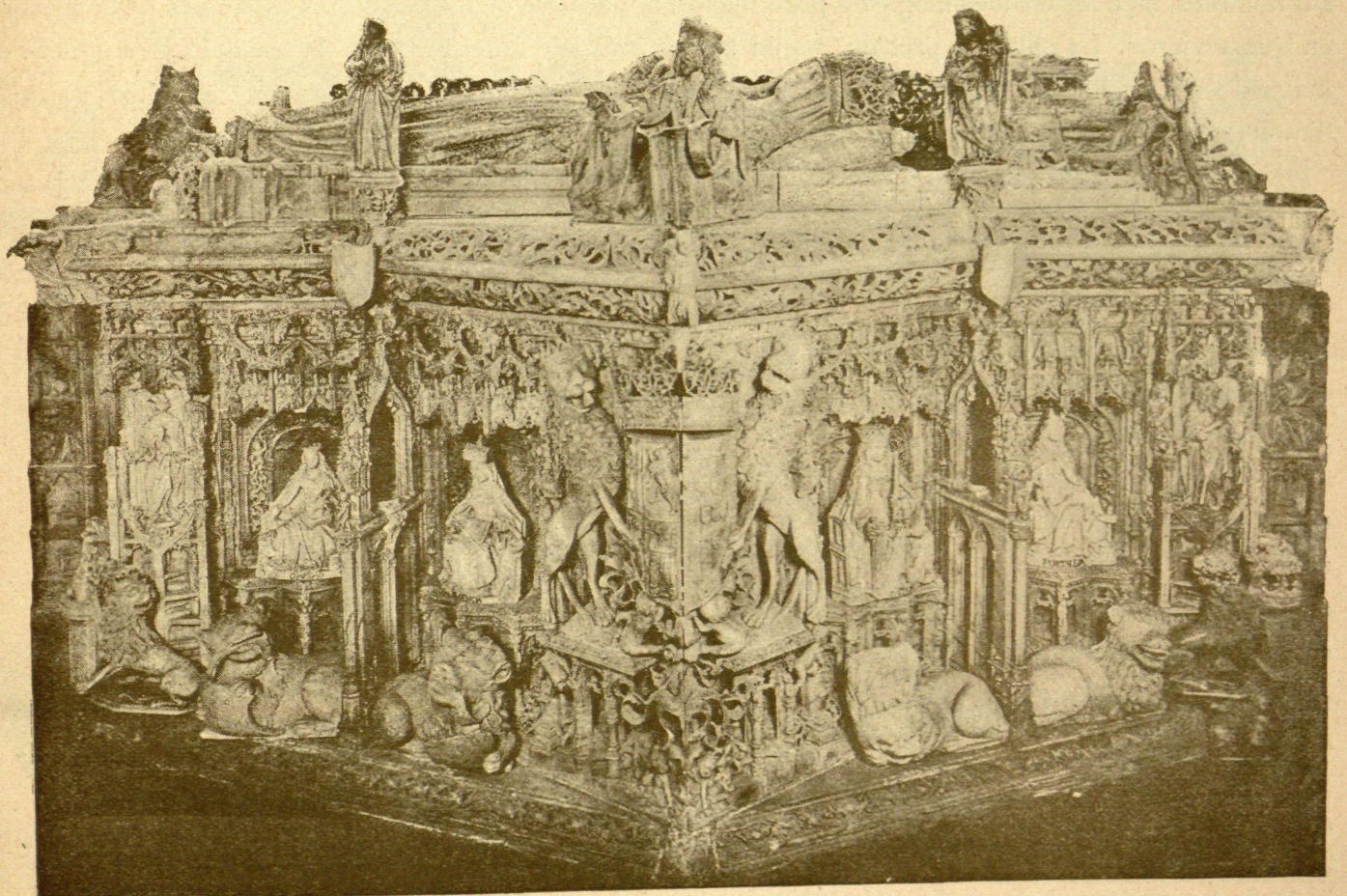


Fig. 1152. — Sepulcros del rey D. Juan II y su esposa en la cartuja de Miraflores, en Burgos, por Gil de Siloe (de fotografía)

En este renacimiento se llevaron la palma entre los escultores españoles Berruguete y Forment, en quienes se encuentran méritos muy semejantes á los de Donatello, Ghiberti y otros artistas italianos en su mismo arte. Alonso Berruguete aprovechó en Italia las enseñanzas del Buonarrotti, con quien estuvo en Roma, y vuelto á su tierra ejecutó para templos de Valladolid y de otros puntos de tierra de Castilla trabajos que le dieron renombre envidiable. Corría el año 1535 cuando el Capítulo de la Santa Iglesia de Toledo resolvió hacer la sillería de su coro. Abrióse un concurso en el que entraron Diego de Siloe, que residía en Granada; Juan Picardo, vecino de Peñafiel; Felipe de Vigarni ó de Borgoña, que se encontraba en Burgos, y el citado Alonso Berruguete, que vivía en Valladolid ó allí trabajaba. Del concurso resultó que fuesen elegidos para hacer la obra Borgoña y Berruguete, quienes en 1.º de enero de 1539 se comprometieron á labrar setenta sillas, ó sea treinta y cinco cada uno. Reservóse á Felipe Vigarni la silla del prelado; mas por su fallecimiento pasó este cometido á Berruguete. La *sillería baja* del coro habíala labrado en 1454 maese Rodrigo, uno de los precursores, sacando de la guerra de Granada asuntos para los bajos relieves en los respaldos, lo cual llevó á cabo con energía en las actitudes, expresión en los rostros y animación en las composiciones. Con haber dado pruebas maese Rodrigo de su talento en la *sillería baja*, se adelantaron no obstante á él Borgoña y Berruguete en la obra magna de la *sillería alta*.

Disputan los artistas y los críticos sobre á cuál de ellos ha de adjudicarse la palma del vencimiento, y casi todos acaban por reconocer que hubo empate, no pudiéndose marcar preeminencia. Berruguete se señala principalmente por la energía desplegada en las actitudes y en la expresión de las figuras que entalló; Borgoña tiende á la gracia, es menos majestuoso y presenta rasgos que no hubiera desdeñado un escultor italiano. Alonso Berruguete es tipo acabado del imaginero castellano, con la espontaneidad que tenían los antiguos y en medio de ella con incorrecciones que no llegan á destruir la belleza de la obra artística. Ambos artistas dieron hermosa prueba de peregrino ingenio, y de ahí el que suenen juntos sus nombres, bajo los mismos elogios ó poco menos, al hablarse de los escultores españoles de la centuria en que vivieron. La silla del prelado, según hemos indicado anteriormente, la esculpió Berruguete en mármol de Cogolludo, desplegando allí todo el vigor de su ingenio, singularmente en el grupo de la Transfiguración que figura en dicha silla.

Coetáneo de Berruguete fué Damián Forment, valenciano, de quien habla con encarecimiento Jusepe Martínez en sus *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, diciendo que «este varón insigne fué el primero que puso la verdadera manera moderna, y tengo por cierto, según se ve en sus obras, estudió en Italia, siguiendo la manera del gran Donatello.» Los retablos de la santa iglesia del Pilar de Zaragoza y de la catedral de Huesca son sus obras mayores, en las cuales mostró poseer variedad y movimiento en las composiciones, novedad en el modo de tratarlas, expresión en las figuras y gran conocimiento de los efectos anatómicos. El retablo de Huesca es una obra de transición del estilo ojival al plateresco, arquitectónica y escultórica, bien concebida y primorosamente ejecutada en todas sus

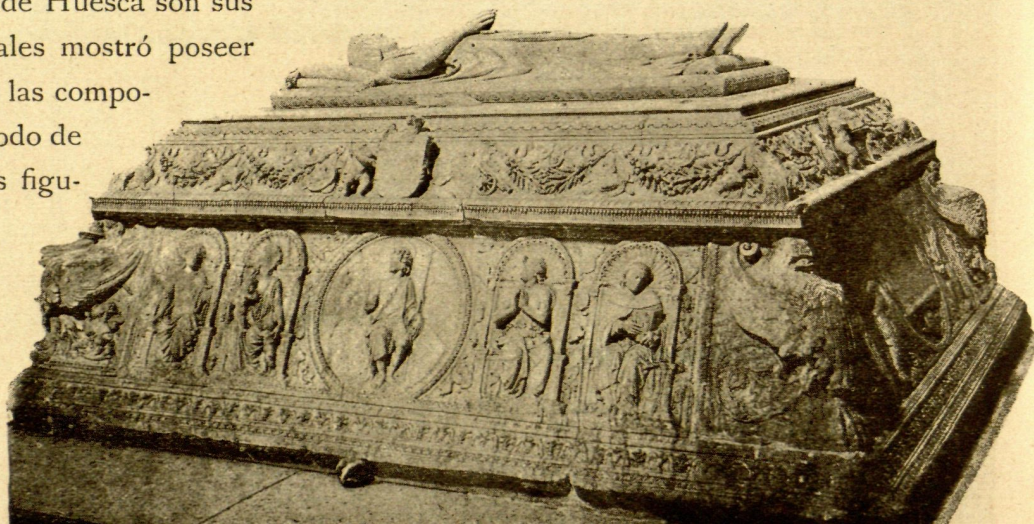


Fig. 1153. — Sepulcro del príncipe D. Juan, hijo de los Reyes Católicos, en el convento de Santo Tomás, en Ávila (de fotografía)

partes. El año 1515 acabó el maestro Damián el retablo del Pilar, y en el de Huesca trabajó de 1520 á 1533. Esculturas de Alonso Berruguete que vió Forment, le hicieron modificar en algo su estilo mientras labraba el retablo de la catedral de Huesca.

Más ó menos alrededor de Berruguete y Forment, militaban otros capitanes del arte de la escultura que alcanzaron también merecidos lauros. Entre ellos se cuentan los dos Martínez, padre é hijo, el primero de los cuales ejecutó la bella portada, en forma de retablo, para la iglesia de Santa Engracia de Zaragoza, con los retratos arrodillados de los Reyes Católicos; Guillermo Doncel, el artista insigne que trabajó en el monumento plateresco de San Marcos de León; Martín de Tudela, *Tudelilla*, que entre otros felicísimos trabajos realizó el gracioso y animado trascoro de la Seo de Zaragoza (fig. 1154), y Gaspar Becerra, autor de los retablos mayores de las Descalzas Reales de Madrid y de la catedral de Astorga, que obtuvieron grande encomio por la corrección y perfección de su traza y de sus pormenores todos. Hay que advertir que mientras los escultores que hemos nombrado tallaban y esculpían en la piedra y en el mármol portadas, retablos y enterramientos, otros que bien pueden llamarse á boca llena compañeros suyos labraban y cincelaban en oro, plata y bronce multitud de imágenes y estatuillas con méritos dignos de un maestro escultor de superior ingenio y habilidad grandísima, las cuales ponían en arquetas, custodias y relicarios destinados á las principales iglesias de España. Esto ocurrió con los famosos plateros Enrique de Arfe y Juan de Arfe y Villafañe de León, y con los Becerriles de Cuenca y en especial con Alonso, todos los que fueron artistas de veras al par que artífices peritísimos. Escultores fueron también, por los grupos é imágenes y por los bichos, mascarones, follajes, etc., que pusieron en sus trabajos, los insignes maestros rejeros Nicolás Vergara, que forjó la reja de la capilla del cardenal Cisneros, en Alcalá de Henares; Francisco de Villalpando, que en 1540 hizo otro tanto con las verjas de la capilla mayor y coro de la catedral de Toledo, y Cristobal de Andino, á quien se debió la traza y ejecución de la

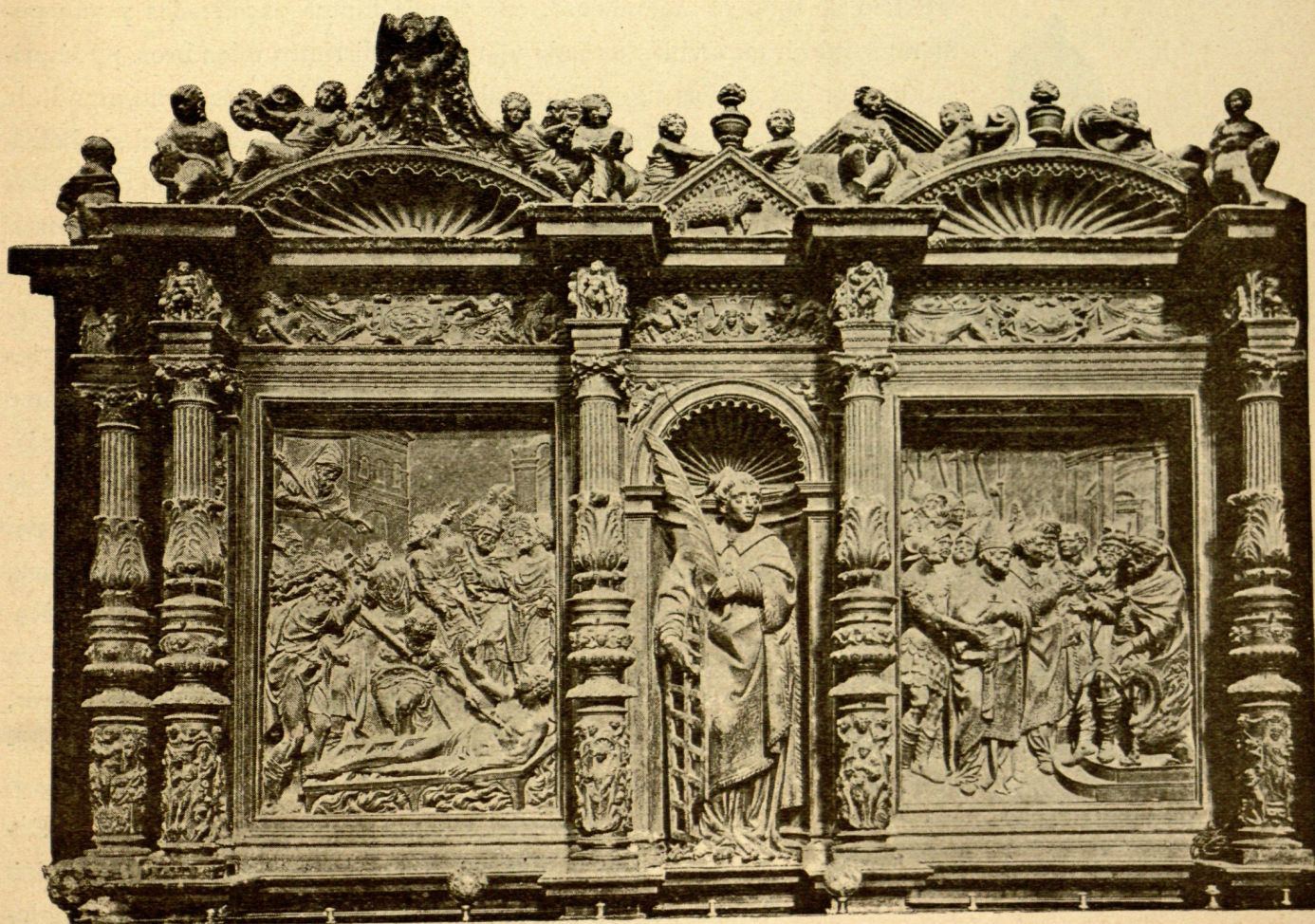


Fig. 1154. - Fragmento del trascoro de la Seo de Zaragoza, obra de Martín de Tudela, *Tudelilla* (de fotografía)

soberbia verja que cierra la capilla del Condestable de la catedral de Burgos, monumento de la cerrajería española, en el cual se ve hasta qué punto eran escultores los maestros rejeros del siglo xvi.

Guárdase en Bellpuig, en Cataluña, un espléndido monumento del arte del siglo xvi, en el cual se advierten la riqueza y la galanura propias del arte plateresco. Aludimos al panteón de D. Ramón de Cardona que estuvo en el convento de Padres Franciscanos de la citada villa y que fué trasladado hace pocos años á la iglesia parroquial. Es en realidad este sepulcro una obra de arte en toda la extensión de la palabra, un ejemplo patente del vuelo que tomó la escultura en el siglo xvi. Describiéndolo solamente, con dificultad daríamos idea de él á nuestros lectores: ayudándonos la reproducción que incluimos (figura 1155 y lámina aparte), lograremos que se pueda formar aproximado concepto de la expresada obra. La realidad, con todo, supera á cuanto podamos decir en su alabanza. No hay espacio alguno donde no se advierta el ingenio, el buen gusto y la destreza de su autor Juan Nolano, según lo proclama la inscripción *Johannes Nolanus faciebat*, puesta en el panteón mismo. Lo constituye un arco de grandes dimensiones que deja espacio á una hornacina que guarda con el arco perfecta correspondencia. En los dos lados del basamento, en las pilastras, aparecen elegantes geniecillos, tratados con el primor peculiar al Renacimiento y que sostienen unos paños para descubrir sendas inscripciones en sendas tarjas, de un estilo todo que tanto tiene de español como de italiano. En el cuerpo de las pilastras ábrense también hornacinas con estatuas alegóricas, en las cuales se advierte de un modo claro el estudio que de la antigüedad hicieron los escultores del Renacimiento. A la primera impresión diríase que aquellas estatuas proceden del Museo Capitolino ó de la *villa Borghese*, ¡tanto parecido tienen con las esculturas de la antigüedad clásica! Tras de un friso con aves ornamentales, compuesto con grandísimo arte y con acabado conocimiento de la decoración, forma la parte alta de las pilastras á la línea del arco un plafón, por ambos lados, con medallón en cada uno de éstos, que es tal vez el trozo más gallardo y más artístico de todo el monumento, con reunir tantas excelencias y aun pudiéramos decir maravillas en cada uno de sus distintos miembros. ¡Qué primor en las medias figuras que salen de los medallones, presentando la una corona de laurel al insigne prócer, ofreciéndole la otra el simbólico

ramo de olivo! ¡Qué naturalidad en la disposición de las dos figuras! ¡Qué noble expresión en su actitud y en sus rostros! ¡Cuán bien modeladas se hallan sus cabezas, de peregrina nobleza, sus brazos y manos, el ropaje y todos los pormenores! A realzar estos bultos escultóricos contribuyen los motivos formados por trofeos militares que les sirven como de marco, y los monstruos marinos deliciosamente dibujados que llenan los espacios que dejan los medallones. Allá se van con estos temas los que aparecen en las enjutas del arco, de una concepción y de una ejecución holgadísima, redondeando esta parte del monumento el escudo de D. Ramón de Cardona y el friso que forma el cornisamento, y en el cual se reproducen varias escenas de guerra con figuras, relativamente pequeñas, muchas en número y todas esculpidas con idéntico cariño, pudiendo servir de provechoso estudio para conocer los trajes y las armas de la época. Sobre el arco se levanta un ático con una extensa inscripción latina, y sobre ella la Santísima Virgen entre nubes de gloria, sostenida por ángeles, y sendas estatuas alegóricas en

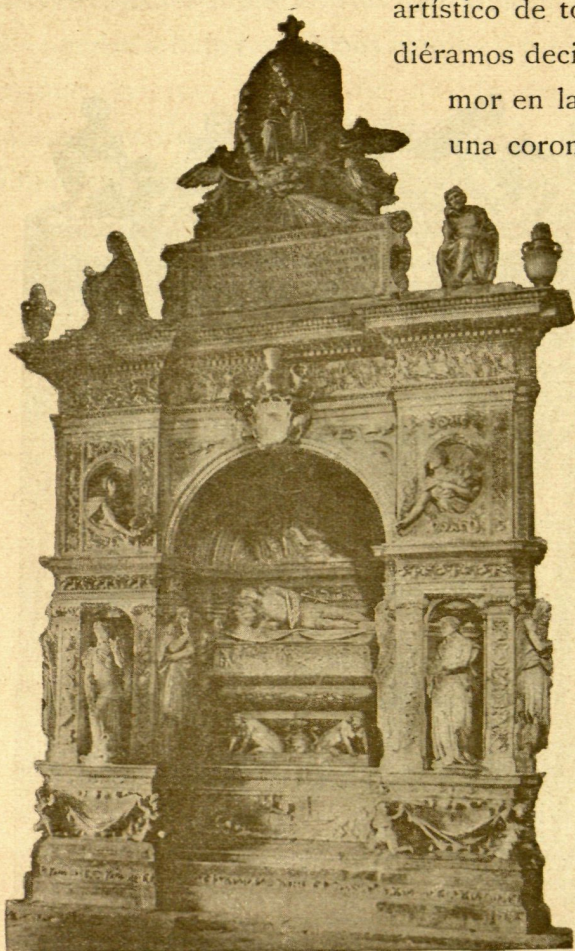
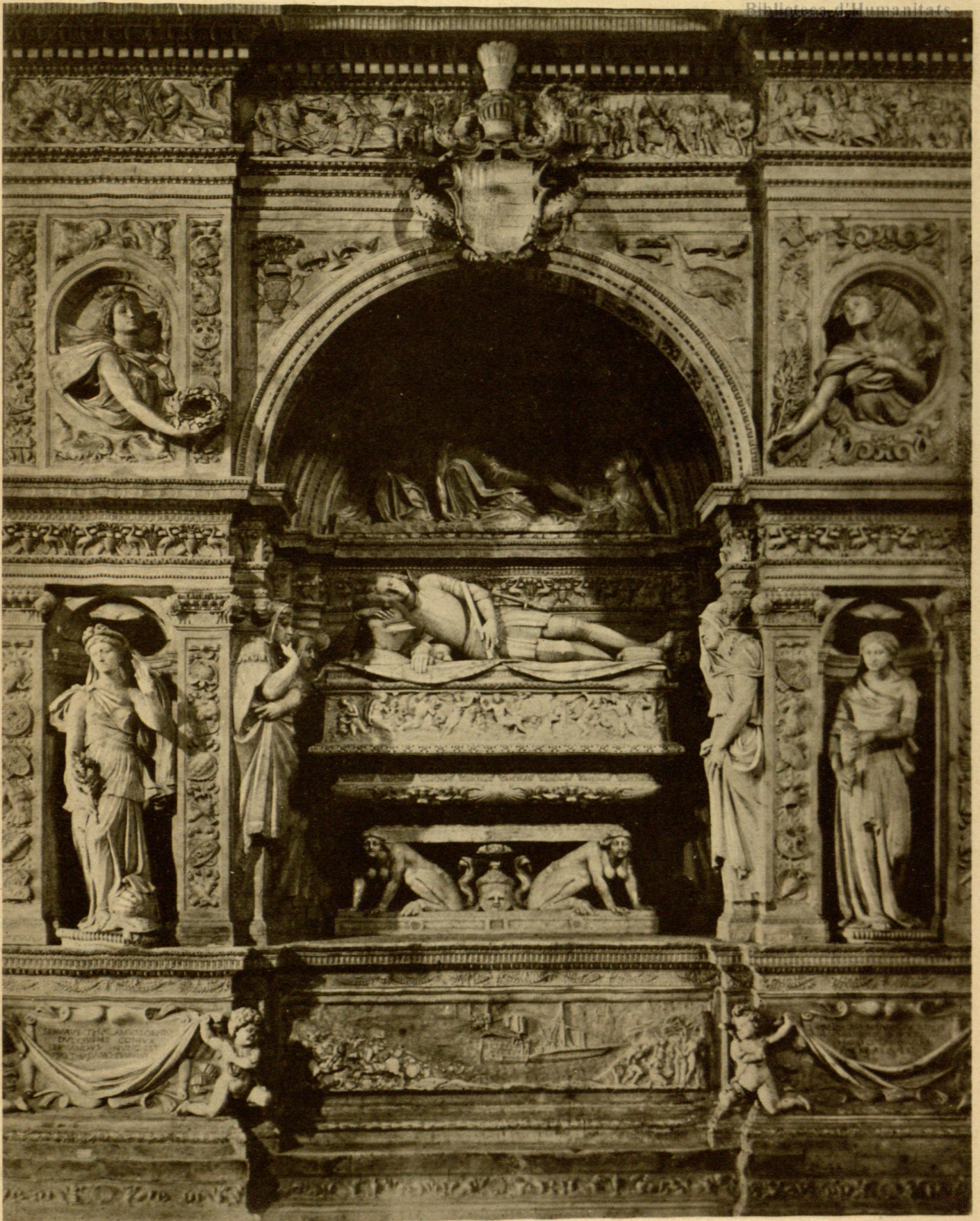


Fig. 1155. — Panteón de D. Ramón de Cardona, en Bellpuig, provincia de Lérida (de fotografía)



PANTEÓN DE D. RAMÓN DE CARDONA

(PARTE CÉNTRICA Y PRINCIPAL)

CONSTRUÍDO POR JUAN NOLANO. BELLPUIG, PROVINCIA DE LÉRIDA (DE FOTOGRAFÍA)

los lados, de buena mano todo ello, pero quizás no tan feliz en su desempeño como las otras partes del monumento. En la gran hornacina que deja el arco se encuentra colocada la urna que contiene los restos mortales del insigne guerrero catalán. Armada de todas armas la figura semi-yacente de D. Ramón de Cardona, hállase apoyada en el casco, como símbolo de que el militar nunca debe abandonar las armas, ó acaso representación gráfica de que para los héroes es su descanso el pelear. Sostiene además con la izquierda mano el bastón de mando que tantas veces empuñara por mar y por tierra en las campañas de Italia, en las que emuló á Gonzalo de Córdoba. La urna ó sepulcro propiamente tal es un encanto. Sin duda el autor se inspiraría en alguno de los sepulcros romanos que de tal modo despertaron el ingenio de Juan y Nicolás de Pisa y de los más insignes escultores florentinos del Renacimiento. Las aficiones paganas de la época aparecen en aquella urna que representa á Neptuno, con su cortejo de tritones, sirenas y de otros seres mitológicos. El juego de líneas que producen todas estas figuras, de unos veinte centímetros á lo más, es encantador; el modelado de cada una poco menos que un prodigio. En este bajo relieve se dan la mano la antigüedad romana con su magnificencia y el renacimiento italiano y español con sus delicadezas. La urna va sostenida por una suerte de sirenas, cuyo cabal significado no sería fácil explicar y que tal vez sean exclusivamente un capricho debido á la fantasía del artista. Cuatro estatuas á modo de cariátides, menos afortunadas que las del frente, aguantan los capiteles en lo interior del arco, cuyo fondo se halla formado por un alto relieve con la Virgen, Nuestro Señor Jesucristo en su regazo, la Magdalena y algunos ángeles. El lindísimo friso con aves y jarrones, de que hemos hablado anteriormente, corre por dentro del arco, sacando nuevas bellezas de la penumbra más marcada que reina allí en comparación de la luz que ilumina el frente, á pesar de las condiciones nada favorables en que se halla actualmente colocado el panteón que describimos. En el basamento, en la línea que corresponde al cuerpo central, construído dentro del arco, hay un bajo relieve que es asimismo una verdadera maravilla escultórica. Figura este relieve un desembarco en tierra de moros, tal vez la empresa de Mazalquivir, que con tanta gloria llevó á cabo D. Ramón de Cardona, según lo entiende el insigne D. Pablo Piferrer. El mar, en el centro, encuéntrase lleno de galeras en formación de batalla, con las flámulas que ondean al viento y guarnecidas de hombres de armas que van entrando en los botes de desembarco. Los botes encamínanse hacia la playa, que se ve cuajada de caballeros cristianos que han trabado recio combate con los sarracenos. Esto pasa á la izquierda, mientras á la derecha los cristianos se ocupan en atar á los prisioneros de ambos sexos que habrán hecho en la jornada. Todo esto aparece perfectamente explicado, con claridad que sorprende, atendido el relieve escasísimo de la escultura. La nave que sobresale en primer término es copia fidelísima de una galera capitana de fines del siglo xv ó comienzos del xvi, viéndose en lontananza otros bajeles que apenas se divisan. No ha realizado trabajo más primoroso que éste la escultura florentina en los tiempos en que se labraron las famosas puertas del Ghiberti. Todas estas bellezas reunidas forman, como comprenderán muy bien nuestros lectores, un conjunto en el que van de par el arte y la suntuosidad, los primores artísticos con la riqueza en todos los detalles. «El gusto purísimo que respiran todos sus adornos — dice Piferrer, — su pastosidad, su flexibilidad, su atrevimiento y valentía, lo constituyen una de las excelentes obras que nos han legado los primeros y más sabios artífices de la restauración. Desde los peces y mariscos apenas tocados del cincel, que aparecen en la parte inferior del basamento, de las pilastras, de las bellas cariátides y de la urna, hasta los arabescos del interior del nicho, ¡cuánta gracia!, ¡cuánta magnificencia y variedad!» Este panteón, sea cual fuere la procedencia de su autor, ha de tenerse por obra española y considerarse por lo tanto como gloria nacional. Lo inspiró un insigne prócer y general de Cataluña, y en sus primordiales rasgos artísticos se descubre la inventiva prodigiosa, la galanura y la elegancia que caracterizan nuestro estilo del Renacimiento. Por esto y porque es en absoluto una obra grandiosa del arte escultórico, le hemos concedido en estas páginas la importancia que merece.

En los tiempos más esplendentes de la pintura en nuestra patria, tuvo también la escultura un adalid famoso en la persona de Alonso Cano, en el que se juntaron las dotes de arquitecto, escultor y pintor. Con ser en el último concepto maestro muy aventajado, todavía se adelantan á sus méritos en la pintura los que reunió en la escultura, de donde el que su nombre haya pasado á ser en España como sinónimo de escultor insigne. Cuando empezó á trabajar Alonso Cano, ya aparecía manifiesta la tendencia del arte español en general hacia el realismo, muy particularmente en la escultura. Los maestros españoles que hacían entonces imágenes de bulto, iban á buscar la correspondencia más exacta del mundo real con lo tallado ó esculpido por ellos. Tratándose de santos anacoretas no escaseaban las rugosidades de la piel, ni aun las llagas y costras de quien acude á las disciplinas para mortificar más su cuerpo; si representaban á alguno de los santos que habían ido peregrinando por la tierra, ponían en sus vestidos y aun en su rostro y manos todas las inmundicias que recogieron por caminos y posadas; si tallaban y encarnaban la sacrosanta imagen del Salvador en la columna ó en la cruz, acumulaban sobre su cuerpo las llagas, los cardenales y la sangre, de donde el conocido refrán «á mal Cristo mucha sangre,» tantas veces repetido en nuestra patria. Hay que advertir, empero, que los escultores – del mismo modo que lo hicieron los pintores, conforme queda dicho – supieron transfigurar y sublimar las miserias y hasta las asquerosidades terrenas por medio del sentimiento religioso que imprimieron en sus imágenes, grupos y efigies, por la ardiente expresión de amor divino que pusieron en sus bultos más inspirados, merecedores por esto, aunque no fuese por otras excelencias, del aplauso y de la admiración de los hombres doctos y de los hombres piadosos.

Alonso Cano vivió en esta atmósfera; y respirando en ella, mucho de lo que estaba en el aire debía alcanzarle también en el ejercicio de su arte. Así, pues, Alonso Cano fué realista y naturalista, si bien con cualidades de forma que se acercan más al estilo del Renacimiento de las que se encuentran en los restantes escultores españoles. No se entienda por esto que el célebre racionero de Granada no fuese original ni muy español. Sus esculturas son propiamente castizas y en ninguna se ve el menor rastro de imitación, así se trate del *San Francisco de Asís* (fig. 1156), que es una de sus obras mayores, como del

San Antonio que se venera en Murcia, imagen de unas tres cuartas de alto, y de la cual dice el pueblo que «sólo le falta hablar:» ¡tan verdadera la encuentra y ajustada á la realidad misma! La imagen de San Francisco, de traza muy semejante á la que talló Pedro de Mena, su discípulo, de quien hablaremos luego, la hemos colocado en el número de sus mejores creaciones, por el profundo ascetismo que respira el rostro del santo, por la gravedad de sus líneas, que inspiran veneración en quienes contemplan la talla, y por los innúmeros primores de ejecución que se descubren en el modelado de la cara y de las manos y en la reproducción fidelísima del burdo sayal que lleva el santo penitente. En esta obra empleó Cano materiales de color distinto para las extremidades y para el hábito, consiguiendo así una policromía natural que le permitió prescindir del colorido, empleado en aquella época en todas las imágenes destinadas al culto. Hizo Alonso Cano otras para diversas iglesias, tales como una Concepción para la iglesia de Santa Lucía en Sevilla y distintos crucifijos. Cuéntase que era idólatra de la forma y que no podía sufrir que le pusiesen ante la vista escultura alguna defectuosa ó chapucera, y que de estas inclinaciones suyas había dado elocuente prueba en la hora de la muerte.

Exhortábale á bien morir un sacerdote mostrándole un Cristo de mala mano, y como reparase en él el moribundo escultor, lo desvió, volviéndole la cara, y á la reconvención que le dirigió el sacerdote porque hacía aquello, respondió: *Déme, padre, una cruz sola, que yo allí con la fe venero á Jesucristo y le reve-*



Fig. 1156. – San Francisco de Asís, por Alonso Cano (de fotografía)



LA ORACIÓN DEL SEÑOR EN EL HUERTO

ESCULTURA DE FRANCISCO SANCILLO DE ALCARAZ, PASO LABRADO PARA LA CAPILLA DE JESÚS EN MURCIA (DE FOTOGRAFÍA)

rencia como es en sí y como le contemplo en mi idea. Esto dice la leyenda, que por verídica han admitido discretos historiadores y críticos, aun cuando existan fundamentos para oponerle fuertes reparos.

Fué Alonso Cano hombre de genio áspero y que armó contienda con todo el mundo. Dicese que por su orgullo, allá por el año 1636, tuvo un desafío en Sevilla con el pintor D. Sebastián de Llano y Valdés, y añade algún escritor que mató á la mujer de Felipe Lázaro de Goyti y que por esta causa sufrió el tormento sin haber confesado la culpa. El diligente Ceán escribe que no pudo comprobar este hecho y entiende que se imputa falsamente á Alonso Cano. Desde que se le dió la colación de racionero de la catedral de Granada en 1652, tuvo continuos altercados con los demás capitulares y prebendados. En Granada nació y fué bautizado este escultor el día 19 de marzo de 1601; mas á pesar de tal circunstancia, puede afirmarse que como artista es hijo de la escuela sevillana, siendo discípulo de Juan Martínez Montañés por el arte que especialmente le ha dado fama.

Hemos citado antes á Pedro de Mena y Medrano que talló su *San Francisco de Asís* con traza idéntica á la del mismo santo hecho por Alonso Cano, y ya hemos dicho también que Mena fué discípulo de Cano. El San Francisco de éste lo posee el coleccionista francés M. Odier, el de Mena es propiedad de la catedral de Toledo. Contienen los críticos acerca de á cuál de ellos ha de concederse la palma de la victoria sobre el otro, y después de larga discusión y de pesar bien las bellezas de uno y otro, se queda quien se entera menudamente del pleito sin poder fallar en definitiva. Ambos reúnen excelencias superiores y los pequeños detalles que los separan no perjudican al subido valor artístico del conjunto. Más interesante sería saber cuál de los dos escultores se anticipó al otro en tallar la imagen, porque entonces la cuestión de la superioridad quedaría resuelta. Esto se ignora, si bien por nuestra parte nos inclinamos á creer que fuese Alonso Cano y que de él imitase la imagen su discípulo Mena. Este, que desde 1663 era escultor del cabildo toledano, fué llamado á Madrid por D. Juan de Austria para que ejecutase una Virgen del Pilar con Santiago á los pies, que regaló á S. M. la reina madre.

Casi hubiéramos debido hablar antes de Juan Martínez Montañés, sevillano, que fué maestro del racionero granadino Alonso Cano, pero la preeminencia reconocida de éste nos hizo alterar el orden cronológico. Pertenece Martínez Montañés al grupo de escultores realistas y cristianos de nuestro país. En las efigies que talló puso la verdad naturalista de que hemos hablado en otros párrafos, mas á la vez la idealidad cristiana de que dan elocuente prueba sus mejores tallas. Entre ellas es famosa la del *Jesús Nazareno del Gran Poder* que en Sevilla se saca en procesión los días de Semana Santa, literalmente cubierta la imagen de joyas de subido precio y siendo objeto de acendrada devoción por parte de los vecinos de aquella hermosa ciudad. Martínez Montañés cuando la hubo concluído quedó él mismo maravillado de su obra, y según se cuenta, de tal manera se encantaba viéndola, que en los días de procesión acudía á todas las bocacalles de la carrera para verla pasar de nuevo y contemplarla. Esta imagen la talló para el convento de mercenarios calzados. Otras varias esculturas hizo Martínez Montañés, cuidando mucho en todas ellas del encarnado y estofado, que dirigía por sí propio, con grande encono de Francisco Pacheco, autor de un papel picante contra el citado escultor porque de aquel modo privaba de sus gajes á los pintores.

Otros varios escultores de mérito tuvo el siglo XVII, mereciendo ser citados el valenciano Raymundo Capuz, de aficiones tan realistas, que hizo unas figuras de á cuarta, con cabeza y manos de marfil, imitando al natural los portadores que más se veían por las calles de Madrid; fray Francisco Capuz,



Fig. 1157. — La Santísima Virgen, por Francisco Salcillo (de fotografía)

muy diestro en labrar figuritas de marfil; Roldán, de Sevilla, que modelaba gallardamente en barro, y su hija Luisa, también diestra escultora, y de la que se ponderó en sumo grado un *Nacimiento* que ejecutó en Madrid para el real palacio.

Con el siglo XVIII imperó en España como en todas partes el más decidido barroquismo. En los altares, en las imágenes que en ellos se ponían abundaban las exageraciones de toda especie, notándose en los bultos humanos las actitudes violentas, la expresión forzada, el amaneramiento, en una palabra, á que hicimos referencia al tratar de la escultura barroca en Italia. En medio de este desenfreno, el ingenio, en las obras de los artistas que lo tenían, se abría paso, ya en las líneas expresivas de las estatuas ó imágenes, ya en la vida de los rostros y en los detalles afortunados de vestiduras y accesorios. Además como se sostenía la fe en la nación española, ésta se transparentaba en las imágenes de algunos maestros. Varios de ellos gozaron de gran fama, pero entre todos es digno, á nuestro entender, de mención especialísima D. Francisco Salcillo y Alcaraz, que nació en Murcia en 1707 y en quien con las líneas del barroquismo se une la firmeza y el sentimiento de los maestros del siglo XVII (fig. 1157). Los *pasos* que labró para la capilla de Jesús son objeto de estudio por su carácter religioso, por la expresión intensa y profundamente cristiana de las principales figuras y por las excelencias de modelado que contienen. Sobresalen en estos pasos *La Cena* y *La oración del Señor en el huerto* (véase la lámina aparte). Salcillo fué varón piadosísimo, y como Juan de Juanes se preparaba para labrar sus esculturas recibiendo al Señor en el Sacramento de la Eucaristía. No hay que decir que fué igualmente naturalista, lo cual comprueba el difunto Sr. Marqués de Molins en un notable elogio que escribió de Salcillo, al poner que «aún designan en Murcia á un judío de cierto paso con el nombre de *Berrugo*, porque es fama que lo copió de un alguacil afeado con semejante deformidad; y es fama también que su propia bellísima esposa, en ocasión de haber perdido un hijo, le sirvió de modelo para la Virgen de las Angustias que se venera en la iglesia de San Bartolomé; así como una principal señora, cuyos ojos eran el encanto de los murcianos, fué original para modelar la estatua de Santa Lucía.» Escultores barrocos naturalistas por el estilo de Salcillo, aunque no de su potencia, los hubo en todos los reinos de España. En Valencia D. Francisco Vergara traspasó los límites de su patria con el *San Pedro de Alcántara* que hizo para el Vaticano, y en Cataluña, Amadeu, de Vich al parecer, siguió el mismo camino del insigne escultor murciano, y también al decir de la tradición copió el rostro de su esposa para hacer el del interesantísimo busto de *La Virgen leyendo* que posee un coleccionista barcelonés. El barroquismo acabó á los golpes de la escuela neo-clásica de David y Canova. El aire nacional desapareció de la escultura española: la fría corrección de aquellas doctrinas mató la espontaneidad y la vida que tuvieron las estatuas é imágenes y todas las obras escultóricas en los siglos XVII y XVIII. Aquel cambio nos conduce ya por la mano á la época contemporánea y nos fuerza por lo mismo, según el criterio que nos hemos trazado, á poner punto en la historia de la escultura en España.

ÍNDICE

	Páginas
PUEBLOS ORIENTALES. — El Egipto antiguo. País, pueblo y épocas de arte..	1
Apuntes históricos de la escultura imaginera del Egipto. (De 5000 antes de J. C. á 381 de nuestra era.).	6
Ojeada de conjunto á la escultura, en especial del nuevo imperio. El natural, la vida y el hieratismo.	16
Dibujo, composición y coloración.	18
Artes decorativas dependientes de la escultura y pintura.	23
GALDEOS Y ASIRIOS. — (De 5000 (?) á 538 antes de J. C.).	25
Apuntes de la escultura caldea..	30
Los cilindros ó sellos de príncipes y soberanos.	35
Ojeada á la escultura asiria.	41
Pintura y artes decorativas.	63
PUEBLOS ASIÁTICOS CON OBRAS DE INFLUENCIA EXTRANJERA. — Media y Persia. (De 715 á 331 antes de J. C.).	67
Fenicia y Chipre.	87
PUEBLOS DEL ASIA MENOR Y OTROS.	119
La obra plástica de los hebreos.	134
PUEBLOS DEL EXTREMO ORIENTE. — India y Ceilán.	163
Observaciones de detalle acerca de la escultura y pintura indias.	180
PUEBLOS DE INFLUENCIA INDIA. — Birmania y Siam, Tibet y Nepal, Cachemira y Cambodja.	197
CHINA Y JAPÓN.	215
Caracteres del arte chino-japonés. La escultura, la pintura y las industrias artísticas.	233
<i>Conclusión.</i> — Los pueblos antiguos de Oriente y su legado histórico.	259
PUEBLOS CLÁSICOS. — Grecia. Naturaleza, raza é historia.	281
El arte griego en los tiempos antehistóricos. (Hasta el siglo VIII anterior á la era común.).	314
Desarrollo de la plástica griega en el período histórico. (Á contar del siglo VIII antes de J. C.).	327
Cuadro histórico de la escultura griega. Primer período. (Del siglo VII hasta fines del siglo VI.).	361
Escuelas, maestros y obras del arcaísmo en el siglo de los Pisistrátidas. (De últimos del siglo VI á últimos del siglo V.)	381
De la escultura griega en el segundo período. (Del año 470 al 400 antes de J. C.). — Mirón, Fidias y Policleto.	404
Contemporáneos y discípulos de Mirón, Fidias y Policleto y sus obras en Atenas y el Peloponeso.	420
Tercer período de la escultura griega. (Del año 400 al 323 antes de J. C.). — La escuela de Atenas y del Peloponeso hasta la muerte de Alejandro.	446
Cuarto período de la escultura griega. (Del año 323 en adelante.). Desde la muerte de Alejandro á la toma de Corinto y durante la dominación romana.	472
El arte decorativo griego por obra de la escultura y la pintura helénicas.	492
Breves indicaciones acerca de la pintura griega	522
EL ARTE ANTIGUO EN ITALIA.	539
La plástica, las artes decorativas y la pintura etruscas.	542
EL ARTE PLÁSTICO DE LA ANTIGUA ROMA. — Indicaciones generales é históricas.	559
Períodos del arte plástico de Roma..	569
Cuños y medallas, piedras grabadas y objetos varios. — La pintura romana.	593
La pintura decorativa de Roma.	607
<i>Conclusión al arte clásico.</i>	617
EL ARTE DE LA EDAD MEDIA. — Los diez primeros siglos de la era cristiana. Ojeada general histórica y estética.	619
La pintura y escultura en los cementerios de los primeros cristianos. (Siglos I á IV del bajo imperio.).	633
La pintura y escultura cristianas después del siglo IV hasta el siglo X.	650
El arte en el segundo período de la Edad media. (Desde el siglo X al XV.). — Conceptos históricos y artísticos referentes á este período..	679
De los conceptos, asuntos y figuras artísticas en los siglos X á XV.	699
Compendioso cuadro histórico de las artes decorativas en la segunda mitad de la Edad media.	713

ESCULTURA Y PINTURA DEL RENACIMIENTO. — Su concepto general histórico-estético.	763
Los maestros precursores del Renacimiento italiano. De Nicolás Pisano y Giotto á Guiberti y Masaccio. (Siglos xiii al xv.)	785
Los maestros iniciadores del Renacimiento. La escultura italiana del siglo xv. De Guiberti á Miguel Ángel.	805
De la pintura italiana en el siglo xv. De Masaccio á Leonardo de Vinci.	823
Leonardo de Vinci, Miguel Ángel y Rafael Santi (Sanzio), los tres principales maestros italianos del siglo xvi.	839
Otros maestros escultores y pintores italianos del siglo xvi.	862
LA PINTURA Y ESCULTURA GERMÁNICAS. — (De los siglos xiv á xvi.).	879
LA PINTURA FLAMENCA Y HOLANDESA. — (De los siglos xvii y xviii.).	895
LA PINTURA EN LA ESCUELA ECLÉCTICA ITALIANA. — La pintura en Inglaterra y en Francia. — La escultura en Italia, Alemania y Francia en los tiempos modernos.	903
LA PINTURA EN ESPAÑA. — Orígenes. — Introducción del Renacimiento en Aragón, Castilla y Audalucía.	915
El siglo de oro de la pintura española. — Murillo, Velázquez, Ribera, Zurbarán.	922
Fin de la pintura española. — Carreño, Valdés Leal, Espinosa, Claudio Coello, Viladomat, D. Francisco Goya y Lucientes.	934
LA ESCULTURA EN ESPAÑA. — Los primitivos imagineros. — Alonso Cano, Martínez Montañés. — La escultura barroca: Salcillo y Alcaraz.	939

PAUTA

PARA LA COLOCACIÓN DE LAS LÁMINAS

	Páginas
<i>Retrato del faraón Mienptah-Hotepthimat.</i>	(Portada)
<i>Mandolinista egipcia</i> (Necrópolis de Tebas).	4
<i>Retrato de la reina Nebto, hija de Ramsés-Meiamún.</i>	10
<i>Llegada á Tebas de una princesa etíope en el reinado de Amentuonkh.</i>	18
<i>Ofrenda á Osiris</i> , estela pintada en un sarcófago de momia (Necrópolis de Tebas).	20
<i>Ofrenda de flores y de frutos</i> (Necrópolis de Tebas).	22
<i>Arte japonés. — Pintura sobre seda.</i>	250
<i>Arte japonés. — Pintura sobre porcelana.</i>	252
<i>Apolo Choiseul-Gouffier</i> , mármol del Museo Británico.	400
<i>Venus de Milo</i> , supuesta copia de otra afrodita de Alcamene.	422
<i>El discóbolo</i> , obra del escultor griego Naucides.. . . .	440
<i>Eros de Praxiteles</i> , hallado en Castello di Guido en Roma.	456
<i>Arria y Pætus</i> , escultura romana, en la Galería de la villa Ludovisi.	482
<i>Oxibafón griego de estilo pomposo</i> representando el padre de Hipodamia (Museo de Nápoles).	520
<i>Sepulcro etrusco ó itálico</i> de la colección Castellani (Museo Británico).	548
<i>Galos en lucha</i> , relieve de escultores de Pérgamo, atribuido á inspiraciones rodias.	570
<i>Agripina sentada</i> , estatua romana en mármol del Museo Capitolino.	574
<i>Pintura decorativa mural de Pompeya.</i>	610
<i>El juicio final</i> , tímpano románico de la iglesia catedral de Autún.	682
<i>Iglesia de San Vicente de Avila</i> , detalle románico de la portada principal.	722
<i>Puerta de la catedral de Reims</i> , según el gusto artístico iconográfico y simbolista de los siglos XIII y XIV.	728
<i>Iglesia de San Pablo de Valladolid</i> , parte izquierda de la fachada, de estilo gótico renaciente.	746
<i>Estilo románico en Alemania</i> , pintura de un techo de la iglesia de San Miguel en Hildesheim.	754
<i>Trabajo gótico alemán. Ventanal de la catedral de Colonia.</i>	758
<i>La iglesia militante y triunfante</i> , pintura mural de la capilla de los Españoles en Santa María Novella, atribuida á Simón Memmi y á Andrea de Florencia.	780
<i>Bartolomé Coleoni</i> , estatua ecuestre en Venecia, por Andrea Verocchio, terminada por Alejandro Leopardi.	812
<i>Coronación de la Virgen en el Cielo</i> , por Fra Angélico, cuadro de la Real Galería de Florencia.	828
<i>El Paraíso con coro de ángeles</i> , fresco pintado por Renozzo Gozzoli. Florencia, capilla del palacio Ricardi.	830
<i>La Cena del Señor</i> , fresco de Leonardo de Vinci, existente en el que fué refectorio de Santa María de las Gracias, Milán.	840
<i>Sibila delfica</i> , pintada por Miguel Ángel Buonarroti en el techo de la capilla Sixtina.	846
<i>El incendio del Burgo (Borgo)</i> , pintura mural de Rafael, conservada en un sala (<i>stanza</i>) del Vaticano.	852
<i>El pasmo de Sicilia</i> , cuadro de Rafael Sanzio de Urbino, existente en el Museo del Prado, Madrid.	858
<i>La Transfiguración</i> , cuadro de Rafael Sanzio de Urbino, Museo del Vaticano.	862
<i>El Nacimiento ó «La Sagrada noche»</i> , por Antonio Allegri (el Correggio), en la Galería de Dresde	870
<i>La Virgen y Alfonso de Ferrara</i> , de Ticiano Vecellio, en la Galería de Dresde.	874
<i>El festín en casa de Leví</i> , cuadro de Pablo Cagliari (el Veronés), existente en la Academia de Venecia.	876
<i>Madona del canceller Rollin</i> , llamada también <i>del Donateur</i> , pintada por Juan van Eyck, existente en el Museo del Louvre.. . . .	884
<i>Descendimiento de la cruz</i> , tabla pintada por Rogier van der Veyden, existente en la sala capitular del Escorial.	886
<i>La Santísima Trinidad</i> , por Alberto Durero, existente en la Real Galería de Pinturas de Viena.. . . .	890
<i>Juana Seymour</i> , tercera mujer de Enrique VIII de Inglaterra, retrato pintado por Hans Holbein el joven, existente en Viena.	892

<i>Descendimiento de la cruz</i> , cuadro pintado para la catedral de Amberes por Pedro Pablo Rubens.	894
<i>Carlos I de Inglaterra</i> , cuadro de van Dyck, que se conserva en la Real Galería de pinturas de Dresde.	896
<i>Rembrandt y su esposa Saskia</i> , cuadro de Rembrandt, que se conserva en la Real Galería de pinturas de Dresde.	898
<i>San Antonio de Padua y el Niño Jesús</i> , cuadro pintado por Bartolomé Esteban Murillo, existente en el Museo de Sevilla.	922
<i>La Virgen y el Niño Jesús</i> , cuadro de Bartolomé Esteban Murillo. Florencia, Palacio Pitti.	924
<i>Las fraguas de Vulcano</i> , cuadro pintado por Velázquez. Madrid, Museo del Prado.	926
<i>La Rendición de Breda</i> , cuadro llamado <i>de las lanzas</i> , por Velázquez. Madrid, Museo del Prado.	928
<i>Panteón de D. Ramón de Cardona</i> , construido por Juan Nolano. Bellpuig, provincia de Lérida.	944
<i>La oración del Señor en el huerto</i> , escultura de Francisco Salcillo de Alcaraz, paso labrado para la capilla de Jesús en Murcia.	946

UAB

Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats

EXCLÒS DEL PRÉSTEC



Universitat Autònoma de Barcelona

Servei de Biblioteques

Biblioteca d'Humanitats

RES/1338

