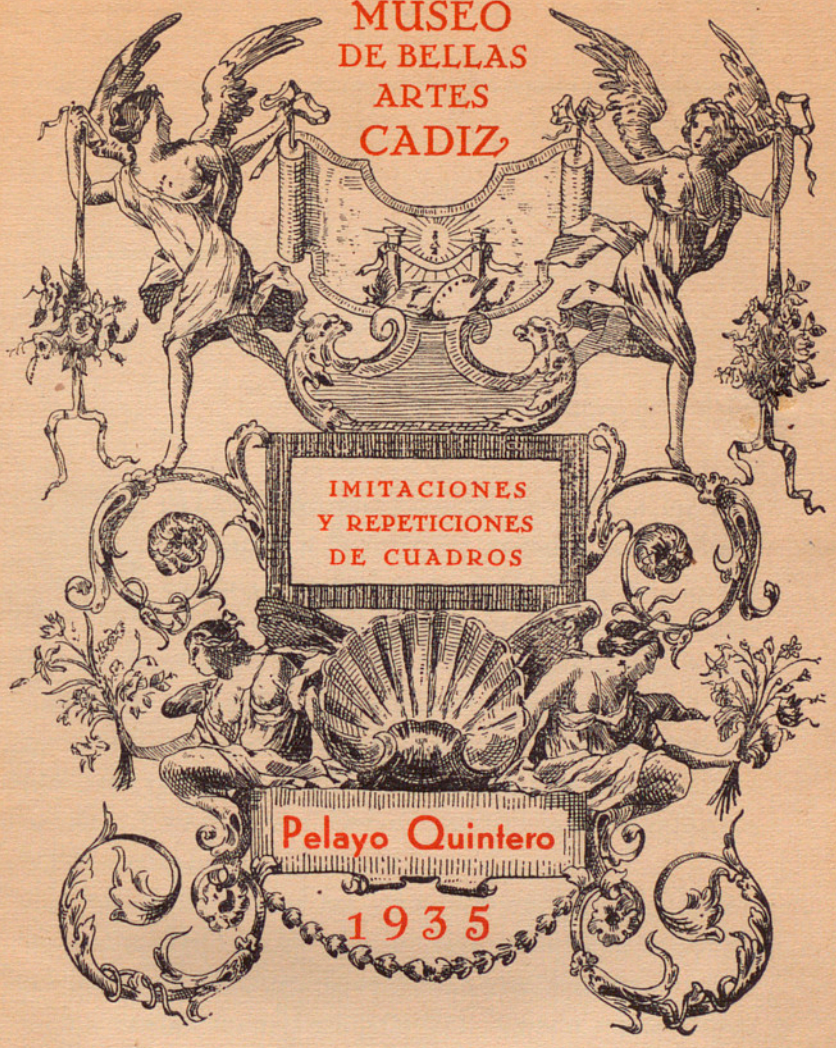
QUINTERO

MUSEO
DE BELLAS
ARTES
CADIZ

MUSEO
DE BELLAS ARTES
CADIZ



IMITACIONES
Y REPETICIONES
DE CUADROS

Pelayo Quintero

1935

MVSEO PROVINCIAL
DE BELLAS ARTES
DE CÁDIZ

PRÓLOGO

CAUSA muchas veces extrañeza en aficionados a la pintura antigua, sobre todo extranjeros, el que en Cádiz y su región se encuentren tantos cuadros de arte flamenco: bien sean auténticos, bien imitados; y ello es debido indudablemente a dos principales causas: a la exportación para América y a los grandes capitales que en Cádiz se acumularon en los finales del XVIII, que dieron motivo a la existencia de coleccionistas.

Al convertirse los cuadros en un objeto de comercio, trajo como consecuencia la repetición de asuntos y las imitaciones, tema que hemos comenzado a tratar en el BOLETÍN *del Museo y que parece ha despertado interés entre los aficionados, agotándose los ejemplares, y por ello reproducimos hoy los artículos publicados, llamando la*

atención sobre el curioso libro del Dr. J. Denucé «Sources pour l'Histoire de l'Art flamant.» Tom 1.° Amberes, 1930-31, *que está dedicado a la reproducción de documentos referentes a la sociedad flamenca de exportación de obras de arte, fundada por la familia Forchoudt en los comienzos del siglo XVII, y de la cual fueron los primeros representantes Melchor, de oficio ebanista y su hijo Guillermo, pintor.*

En 1671, llegan a Cádiz los hermanos Justo y Andrés Forchoudt, para vender cuadros para las Indias y en menos de dos años envían unos doscientos, quedando establecida la casa comercial que vivió prósperamente hasta mediados del siglo XVIII, haciendo pasar por Cádiz infinidad de obras más o menos artísticas, de las cuales, muchas quedaron entre los aficionados de aquí o sirvieron para crear pintores imitadores que hoy son el rompe cabezas de los críticos.





LA VIRGEN DE LOS ANGELES DEL MUSEO DE CADIZ: : : :

Hace veinte años al publicarse el Catálogo de las tablas primitivas españolas propiedad de la Excma. Sra. D.ª Trinidad Scholz-Hermendsdorff, viuda de Iturbe, decía D. Elías Tormo, que era muy dificil y siempre aventurado el pretender su catalogación y el pretenderlo, era exponerse a críticas justificadas. Así era en efecto entonces y así continúa siéndolo, pues muy poco se ha adelantado en esta materia, por ser contados los críticos que de ello se han ocupado a causa de las muchas dificultades que hay que vencer, por encontrarse casi todo el material existente, esparcido por los pueblos y en colecciones particulares, sobre todo en cuanto a Andalucía se refiere.

Creo de gran interés para ir conociendo la historia de esta época de la pintura española, el enriquecimiento de los Museos Provinciales con tablas procedentes de retablos perdidos, de los siglos XV y XVI y por ello he procurado la adquisición por

el Estado, de la Tabla española del siglo XV al XVI completamente inédita y de la cual, únicamente hemos dado referencia en el núm. 16 del BOLETÍN y que hoy figura entre los fondos artísticos de la Colección, con el título de *Virgen de los Angeles*, tan popular en Andalucía.

No pretendo pues, de acuerdo con el parecer del Sr. Tormo dar paternidad a tal pintura, limitándome a exponer cuantos datos pueda aportar y así llegar con deducciones más o menos aproximadas a la verdad, rogando a los que esto leyeren, que de poseer algún dato más, háganlo presente para contribuir al esclarecimiento de tan incierto período del arte.

Está pintado el cuadrito en una tabla de roble de dos piezas, que miden en conjunto 30 centímetros por 41. Procede de Sanlúcar de Barrameda y probablemente fué el centro de algún retablo de la Iglesia de Santa María de la O. (1)

Aparece la Virgen sentada en un trono con dosel sostenido por columnas, dejando a los lados dos claros a modo de ventanales por los que se ve un fondo de paisaje, según el gusto flamenco, en el lado izquierdo en el que se destaca una muralla

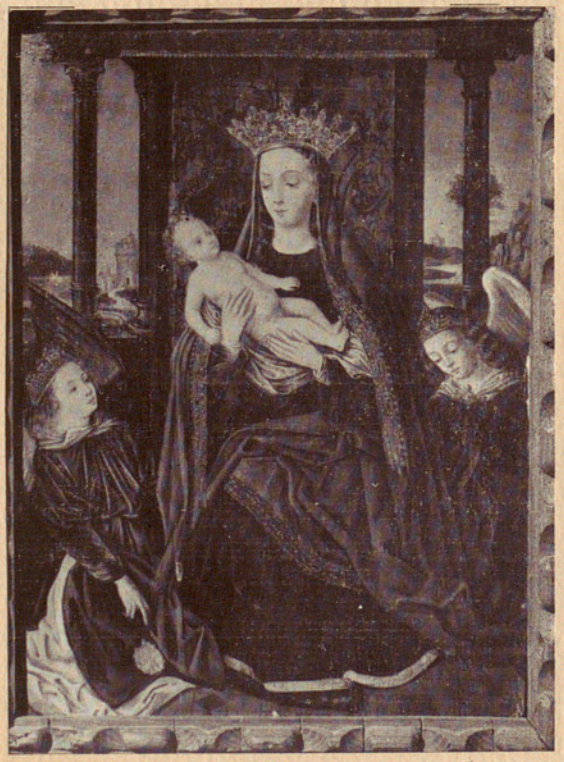
---

(1) La Iglesia Mayor de Sanlúcar bajo la advocación de Santa María de la O, se construyó en la época ojival, con una portada mudéjar del XIII al XIV.

En su decorado se ve un escudo heráldico de los Guzmanes anterior al siglo XIV.

Tiene un buen retablo del XVI. En la nave de la Epístola hay una capilla ojival del XV con un cuadro de Vasco Pereyra representando a San Sebastián y firmado: TVNC DISCEBAM. VASC' PEREA LUSITAN' DE URBE LIXBONENSIS. G. ANNO 1562.

En otra capilla hay otro cuadro del mismo, representando el Descendimiento.



La Virgen de los Angeles, del Museo de Cádiz, Tabla española del siglo XV al XVI



La Virgen de los Angeles de la Capilla Real de Granada, atribuida a Dierick Bouts

con torres cilíndricas ante las cuales galopa un caballero a campo traviesa; y en el otro, las márgenes de un río con un edificio y un acantilado. Viste una túnica de terciopelo azul obscuro con galón blanco y manto carmesí galoneado de bordados en oro, pintado con gran detalle y sobre el manto ciñe corona. El Niño completamente desnudo lo sostiene, como sinó pesara, con las dos manos, y está tendido sobre un paño blanco. La actitud es de presentarlo a los dos ángeles que en actitud orante, están de rodillas a los lados. Estos ángeles tienen como la Virgen, los cabellos largos y rizados y están coronados con grandes diademas.

Las túnicas son también de terciopelo carmesí y mantos blancos sujetos al cuello con broche.

El pavimento es de losetas blancas y negras haciendo dibujo geométrico.

Nada podemos afirmar respecto a quien fuera el autor de este interesante cuadrito, pero desde luego la impresión que da, es la de un pintor meridional, inspirado en un maestro flamenco e influido por las corrientes italianas. El Sr. Mayer dice que es: «copia libre española de un cuadro del maestro de la leyenda de Santa Ursula muy influido por Memling.»

Entre las obras flamencas, recordamos una tabla en Granada (Capilla Real) atribuída a Dierick Bouts que pudo muy bien servir de modelo (1)

(1) En los contratos con los pintores de esta época, era frecuente poner como modelo alguna otra pintura de maestros de reconocido mérito. Así por ejemplo, en el que hacen los frailes de San Agustín de Zaragoza con los pintores Martín Bernat y Rincón, dice: que debían ir con un fraile a Barcelona y tomar por modelo las pinturas del retablo del Convento de San Agustín de dicha ciudad, copiando las mejores para emplearlas después en su propio trabajo.

cuya reproducción acompañamos y por la cual puede verse ciertas semejanzas que no creemos sean meras casualidades, pero que no son lo suficiente para que deje de apreciarse bien clara la personalidad de los dos autores.

El trono y los dibujos de la tela del fondo, recuerda alguno de los cuadros de Jacomart, (1) los plegados son análogos a los que vemos en la *Virgen de los Concelleres* (Barcelona) de Juan Dalmau, así como las caras de la Virgen y el Divino Niño, indican igual tendencia o influjo.

También se ve el mismo sistema de plegado rígido y casi tubular, en algunas pinturas de la escuela de Fernando Gallego, recordando mucho la pintura de un retablo pintado por encargo de los Reyes Católicos (Las Bodas de Canaan) cuyas tablas esparcidas hoy entre comerciantes y aficionados y atribúyense al llamado *Pintor de las armaduras.*

Estudiando estos cuadros, se ve claramente que a pesar de la semejanza de composición entre la Virgen de los Angeles de Granada y la de Cádiz, la paternidad artística de la nuestra está más cerca de cualquiera de los citados, que de un maestro flamenco, y hubo una familia de artistas en Sevilla a principio del siglo XVI, los Mayorga, amigos de Alejo Fernández, (fallecido en Sevilla en 1543) entre los cuales hay alguno cuyas obras se asemejan a la de nuestra Virgen (Parroquia de S. Andrés, Sevilla).

---

(1) Jacomart (Jaime Baco), nació en Valencia por el año de 1410.

Pintáralo quien fuere; creemos que el cuadrito objeto de estas líneas, ha sido una buena adquisición, realizada económicamente por el Estado y es muy de estimar la buena acogida que por el Sr. Orueta, Director General de Bellas Artes, halló la propuesta de la Junta de Patronato, porque desde ahora cuenta el Museo con una obra que puede ser de útil estudio para la historia de la pintura andaluza.

Y para que sirva de recordatorio, citaremos como complemento los nombres de los pintores primitivos principales (aparte de los nombrados en este artículo) que trabajaron en Andalucía o para Andalucía.

Nuño Gonsalves, pintor de Alfonso V de Portugal; Pedro de Aponte, pintor de Juan II de Aragón y del Rey Católico; Alejo Fernández Alemán, Juan Hispalense, García Fernández, Juan Sánchez de Castro, Juan S. San Román, Diego López, Antonio y Diego Sánchez, Pedro Sánchez, Pedro de Córdoba, Bartolomé Bermejo, Juan Núñez, los Fernández y los Mayorgas, Gonzalo Díaz y Nicolás Alemán, de algunos de los cuales bien pudiera ser esta pintura.

Y terminamos este artículo haciendo referencia a otra tabla española del mismo carácter y composición semejante, publicada por el Sr. Mayer en el núm. 6 de la *Revista Española de Arte* (Junio 1933) representando a la Virgen con el Niño en un trono en la misma forma que en el cuadro de Cádiz, pero con las figuras de dos santos en vez de los ángeles.

Esta tabla se guarda en el Museo Metropolitano de Nueva York, y el Sr. Mayer la relaciona a nuestro modo de ver, muy acertadamente con el arte de los Sánchez de Castro.



La Adoración de los Pastores, del Museo de Cádiz.—Taller de Rubens

LA ADORACIÓN DE LOS PASTORES, DE RUBENS Y SUS IMITACIONES : :

Refiriéndonos a este interesante cuadro que destaca en el Museo de Cádiz, publicamos en el número 2 del BOLETÍN, año 1919, la siguiente nota en la página 47:

«Este bello cuadro, completamente inédito hasta hoy, procede del antiguo *Museo de la Trinidad* de Madrid y fué cedido a la Academia de Bellas Artes de Cádiz en febrero de 1879, en virtud de una Real Orden, siendo ministro D. José de Cárdenas. Tenía en el inventario de aquel Museo el número 698 y figuraba como de autor desconocido; siendo sus dimensiones 1,95 de altura por 2,53 de ancho.

Como puede juzgarse por el simple exámen de la fotografía, pertenece a la escuela flamenca del siglo XVII, y dentro de ella a la de Rubens, siendo muy de notar la semejanza entre algunas figuras de este cuadro y otras que vemos en auténticas obras del maestro. Así por ejemplo: *La Madona con el Niño,* del Museo de San Petersburgo, y la Virgen del cuadro de Cádiz, tienen las mismas facciones y actitud muy parecidas; así como la

mujer orante, la que tiene la vasija metálica en la cabeza y el Niño Dios, parecen inspirados o sirvieron los mismos modelos que empleó el pintor Rubens en su cuadro de la *Adoración* que se guarda en la pinacoteca de Munich; pareciéndonos el colorido, composición y técnica mas propios de Jacob Jordaens que de cualquier otro pintor de la misma escuela.

Los tonos rojos de la túnica que viste la Virgen y los del ropaje del pastor que está en primer término del cuadro, los ocres y los verdes, así como el modo de plegar los paños, los vemos en otros cuadros de Jordaens, por todo lo cual creemos que este lienzo pertenece al pincel del principal imitador del gran pintor flamenco, paisano y contemporáneo suyo, al par que amigo y discípulo».

La publicación de esta nota en el BOLETÍN, dió motivo a dos artículos, publicados en los números 4 y 7, firmados por D. Luis Wiesenthal y D. César Pemán, en los que daban cuenta de otros dos cuadros semejantes que existían en el Museo de Bilbao y en el de Marsella, de los cuales, con otros varios que después hemos podido conocer, vamos a ocuparnos y que demuestran la paternidad de la primera composición y el éxito que tuvo entre los imitadores de Pablo Rubens.

CUADRO DE MARSELLA

En el Museo de Longchamps se guarda un cuadro que mide un metro por 0,67, cuya composición es exactamense igual a la del de Cádiz y hace pareja con otro, represetando *La Resurrección* procedentes los dos de la Iglesia de San Juan de Malinas, cedidos por el Estado al Museo de Mar-



La Adoración de los Pastores, de Rubens, en el Museo de Longchamps.—Marsella

sellà en 1802 como auténticos de Rubens. Este cuadro según el Sr. Pemán, no cabe duda de que es un boceto «*enteramente de la mano de Rubens*» de fino colorido y ejecución desenvuelta; y no obstante la ligereza de la pincelada, parece como que está más detallado.

La Virgen tiene la cabeza con aureola, túnica carmesí y manto azul, San José viste túnica de color castaño, la mujer arrodillada colores castaño claro y rosáceo, la que tiene sobre la cabeza el jarro de metal, corpiño azul grisáseo y falda verde sobre otra azul, y el hombre que está en primer término ciñe únicamente una especie de saco de color bermellón.

Este cuadro y el de Cádiz son iguales de composición y color de los ropages, y, salvo ligeras correcciones que tal vez fueron impuestas por el mismo maestro, como son el mejor dibujo de la mujer del cántaro, la colocación de San José en primer término, la más acertada expresión y finura de la Virgen, así como alguna pequeña variación en los colores de los paños, nos hace suponer que el cuadro de Cádiz, fué pintado en el taller de Rubens, para satisfacer alguno de los muchos encargos que recibiera y que las muchas ocupaciones agenas al arte no le permitían satisfacer personalmente, pero que dada la falta de competencia artística de quien hacía el encargo, fué satisfecha de tal manera, como hoy está demostrado viendo los documentos de pedidos de cuadros. (1)

(1) Como muestra de uno de estos pedidos de cuadros, copiamos uno de la casa Forchoudt de Amberes establecida en Cádiz hasta mediados del siglo

Es muy probable que el cuadro de Marsella, mejor dicho, de San Juan de Malinas, sea un poco más que boceto, aún cuando desde luego se ve que las figuras fueron pintadas de memoria y únicamente los animales, sobre todo el perro, están más concluidos.

XVII, la cual se quedó con la Almoneda de la casa de Rubens a su fallecimiento.

«Memoria para los cuadros que a de mandar venir de Flandes o Senor Juan María Pola.

Cuadros de siete palmos i medio en largo i en alto una vara. Cuadros de diez palmos en anchi i en complido siete paro ocho palmos. Cuadros maiores alguna cosa finalmente no importa el tamaño mas o menos, los mas de ellos a lo devino con los santos siguientes:

Santana nuesta Senora	San Yuaquin
de San Antonio	San Luis Rei de Francia
de San Francisco	San Tomás de Aquino
de San Agustin	Santa Rosa María
de San Seuastian	Santa Madalena de Pais
de San Lorenco	Santa Ursula
de San Vicente	Santa Teresia
La vida de nuestra Senora	Santa Margarita

Nuestra Senora del Rosario con San Domingo.

Santa Catalina de Sena

de nuestra Señora de la Concepción con sus resplandores i los tributos en redondo.

de Santa María Madalena (en redondo): San Domingo, San Tomás de Vellanova, San Amaro con flores.

de San Juan Bautista	La resurición
de San Josep	La transfiguración de Cristo en el Tabor
La adoración de los Reies	El Nacimiento

San Pedro en el desierto

Finalmente unos paisajes i otros en flores i otros en figuras grandes advertiendo que en estos retablos vengan con algunas mas figuras lo apacible que pudiere ser i mas varato.

Algunos cuadros de frutos. Algunas vatallas.

Finalmente a descrición de quien mandare esta reseta.

Seis docenas de láminas de cobre a saver de mas de palmo, de palmo i medio asta dos palmos.»

Termina la relación pidiendo, almohadillas para hacer randas, idem para coser, escritorios pequeños, crucifijos de marfil y otros objetos, en un idioma mezcla de francés, castellano y flamenco.



La Adoración de los Pastores, del Museo de Bilbao.—Escuela Sevillana Valdés Leal (?)

La entonación, como es natural, supera en mucho en este cuadro, así como la sencillez y movimiento de los paños, que en el de Cádiz pecan de rigidez y acartonamiento.

Es curiosa la forma del pesebre, que todos los imitadores han conservado, (por más que no sea española) y hasta Murillo en su *Adoración de los Pastores* del Museo del Prado, copia exactamente, aún cuando las gallinas y resto del cuadro son diferentes y solamente de manera muy ligera recuerda la composición de Rubens, sustituyendo el perro por una oveja. Este cuadro de Murillo, no puede considerarse como una imitación, aunque es bien patente la influencia sobre todo por el detalle del pesebre y disposición general.

Cuadro del Museo de Bilbao

Procede de Sevilla y desde luego es de escuela sevillana de la época de Murillo, pero visto el del Museo del Prado a que antes hacemos referencia, no cabe atribuírselo como alguien había hecho, pareciéndonos más acertado aceptar la atribución de Valdés Leal que otros la dan.

El colorido de los ropages difiere un poco de los anteriores; en la Virgen es semejante, granate y azul, pero la mujer arrodillada lleva vestido rojo y toca blanca; la del cántaro, refajo vinoso y saya remangada verde tostado. El pastor que en este cuadro se apoya en un cayado viste túnica corta de color azul con reflejos dorados y gola blanca. Los modelos de los personajes acusan tipos españoles y

el plegado de los ropages es muy diferente, con más ligereza y menos dureza de claro obscuro, pero en la colocación de las figuras se parece más al de Cádiz que al de Marsella.

El Sr. Romero de Torres, Director del Museo de Córdoba, según el artículo publicado por el señor Wiesenthal, creía que el cuadro de Bilbao era el original, pero no conocía el de Marsella, y por ello suponemos habrá cambiado de opinión.

Cuadro de Inglaterra

En Inglaterra, en poder del Sr. D. Elliott, existe otro cuadro de dimensiones aproximadamente iguales al de Marsella, pues tiene un metro nueve centímetros por 0,76, exactamente igual de composición, pero completamente invertida como si hubiera sido copiado de un grabado tirado al revés.

El lienzo en que está pintado tiene imprimación rojiza que contribuye a darle una entonación caliente, con aspecto de pintura andaluza a pesar de que los personajes del cuadro han conservado el carácter flamenco del original, creyendo debido esto a que el pintor no empleó modelo vivo como sucede en los anteriores, sino que copió directamente del grabado, poniendo el color de los ropages a capricho sin conocer el cuadro original, así la mujer del cántaro lleva corpiño de color morado sucio, la falda recogida amarillo tostado y la saya de debajo blanca y la que está arrodillada, cuerpo verde y la tela que tiene sobre las piernas que pare-



La Adoración de los Pastores.—Autor desconocido, propiedad de M. D. Elliott, Inglaterra



Tapiz de Rubens, representando
La Adoración de los Pastores
(Isla de Malta)

ce un refajo vuelto es de color vinoso. El pastor de primer término y San José, de color pardo tostado.

Los plieges y distribución del ropage parecen igual al cuadro de orígen, pero más duros y amanerados. Todo indica uno de tantos pintores que en el siglo XVII había en Sevilla dedicados a pintar imitaciones de los maestros más en boga.

El que el pastor que avanza en actitud de arrodillarse esté apoyado en un palo, cosa que no sucede en el pintado por Rubens, ni el de su taller, pero sí en el de Bilbao de factura sevillana, hace pensar que tal vez el pintor conociera el hoy atribuído a Valdés Leal y al pintar esta imitación, quisiera poner en evidencia la originalidad de la pintura de Valdés, que tan pocas simpatías tenía por su carácter pretencioso.

Otros cuadros influidos por los anteriores

Hemos podido conocer otros lienzos más o menos bien conservados, para pintar los cuales, sus autores tuvieron presente la composición de Rubens, pero que realmente no pueden considerarse imitaciones ni repeticiones, y entre ellos citaremos solamente un tapiz flamenco tejido por encargo de un Maestre de la Orden de Malta para la Iglesia Mayor de Malta y con el cual se afirma la personalidad de Rubens como autor del cuadro de Marsella. Como puede verse por la reproducción, el espíritu artístico, modalidad de la composición y detalles son idénticos en ambas obras de arte.

Y como muestra de lo que hacía un pintor

mediocre, falto de inspiración, reproducimos un cuadro que se guarda en la Iglesia de Santo Domingo de Jerez de la Frontera, en que el pintor se valió de figuras del cuadro objeto de este artículo y de otras del que nos presenta Murillo en la *Adoración de los Pastores* del Museo del Prado.

Véanse a la derecha, la figura de la mujer del cántaro y la del pastor que apoya en el palo en la misma forma que las de Rubens, solamente que muy mal pintadas y delante en vez de estar arrodillada la mujer que trae unas gallinas y una cesta, aquí es un pastor como en el de Murillo, con las gallinas y un cesto con huevos. Las figuras de la Virgen y la de San José están tomadas también de este último, constituyendo un conjunto forzado y sin inspiración ninguna, que demuestran las escasas dotes artísticas del autor, probablemente algún fraile aficionado, siendo curioso, el que a pesar de ser todo de la misma mano, tenga cada figura su sello de origen en virtud de la poca personalidad del autor.

Se ve por lo expuesto, cuan dificil es juzgar acertadamente al examinar una pintura y lo que suele confundirse el crítico cuando contempla un cuadro (por vez primera) con buena composición y mala o mediana pintura. Por lo cual sería conveniente el intercambio fotográfico de unos Museos con otros; esto aparte de que pintores muy aceptables, como los Echaves en México, se dedicaron casi exclusivamente a imitar a los grandes maestros.



La Adoración de los Pastores.—Escuela Sevillana.—
Convento de Santo Domingo, Jerez de la Frontera

EL TRÍPTICO DE LUCAS DE HOLANDA Y SUS IMITACIONES : : : : :

En el núm. 11 del BOLETÍN DEL MUSEO DE BELLAS ARTES, correspondiente al año 1927 nos ocupamos de la interesante obra, que representa *El Descendimiento del Señor* y que debió tener gran aceptación, puesto que fué imitada por diferentes pintores de la época; alguno de ellos de grandes condiciones como puede juzgarse por las fotografías que acompañamos.

El tríptico del *Museo de Cádiz*, procede del legado que hizo el inteligente coleccionista gaditano, general de Marina D. José A. Lozano; mide en conjunto 1 metro de alto por 1'35 de ancho.

Represéntase en el tablero central a Jesús con la cabeza caída sobre el lado derecho, suspendido por debajo de los brazos por José de Arimathea que sostiene el sudario (1) y cuya cabeza asoma por

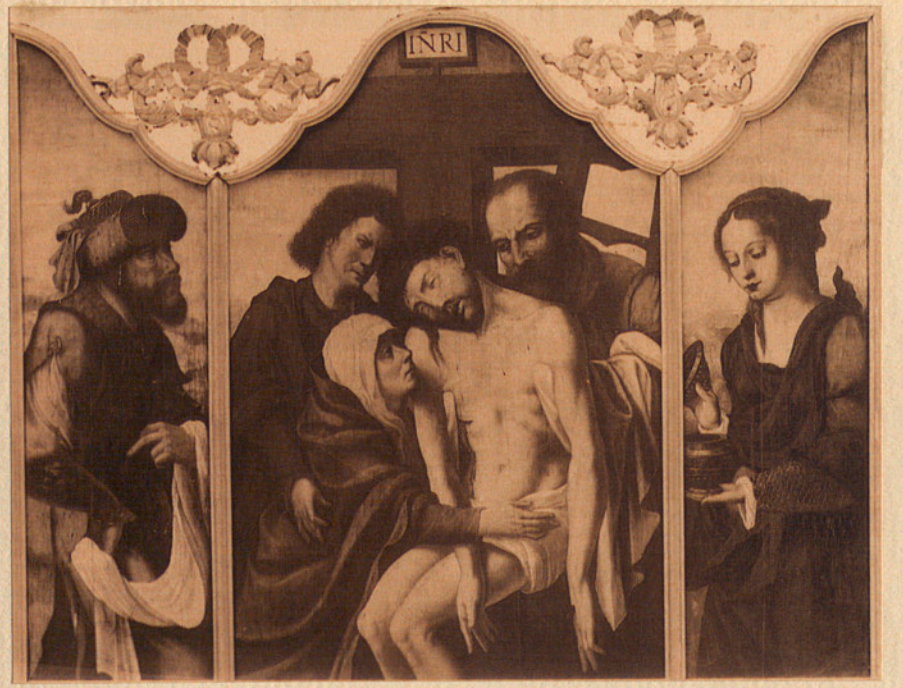
(1) San Mateo, cap. XXVII, vers. 57 al 60. «Y tomando Joseph el cuerpo, lo envolvió en una sábana limpia. Y lo puso en un sepulcro suyo nuevo, que había hecho abrir en una peña. Y revolvió una gran losa a la entrada del sepulcro y se fué.»

detrás del cuerpo del Crucificado, mientras que por delante y de perfil está su santa Madre que lo abraza y cubre con el sudario. Detrás, está la figura de San Juan con el brazo derecho sobre la Virgen como queriendo ayudarle a sostener el cuerpo del Maestro. En la puerta de la derecha conforme se mira al cuadro, la figura de María Magdalena destapando una caja de esencias, y en la otra, la de Nicodemus con el sudario en las manos y tocado con estraño gorro de caracter oriental.

La tonalidad general, de calientes gamas, los tipos que sirvieron de modelo, tanto como la indumentaria y plegado de paños, nos muestran una de las muchas obras de arte que a Cádiz llegaban en el siglo XVI y XVII desde los Países Bajos, en busca del intenso intercambio comercial que en esta capital había, por el tráfico con América y que originó el que algunos artistas regionales se dedicaran a imitarlas.

Aún cuando en el antiguo Catálogo del Museo se dice que este tríptico es de Escuela Española posterior al siglo XVI, nosotros creemos que es original de *Lucas van Leyden*, nacido en Leyden en el año 1494 y fallecido en 1533, y que todas las demás pinturas que damos a conocer, son imitaciones más o menos felices, de la tabla central de este tríptico y cuyas principales diferencias vamos a puntualizar.

Son cuatro, las imitaciones que conocemos; una la que nos parece mejor, está en Sanlúcar de Barrameda, otra en Barcelona y las otras dos en



Tríptico de Lucas Van Leyden (Huygensz) Museo Provincial de Cádiz



Tabla central del Tríptico del Museo de Cádiz



Tabla que se guarda en la Iglesia de Santa María de la O, en Sanlúcar de Barrameda





Trozo de la Tabla de Sanlúcar, donde puede apreciarse un galón bordado, análogo a los del cuadro de la Virgen

Valencia y en León, teniendo cada una su factura y manera especial.

La tabla de Sanlúcar (Cádiz), está en la iglesia de Santa María de la O, no parece haber formado parte de ningún tríptico y termina por arriba en los brazos de la cruz, teniendo como fondo una especie de retícula de entonación obscura que no se vé en la del Museo y hace destacar las cabezas, sobre obscuro, en vez de claro como sucede en ésta.

Los tipos raciales que toma para modelo el pintor, en la tabla de Sanlúcar, son marcadamente portugueses, así como en la de Cádiz son holandeses. La cabeza de San Juan, en ésta tiene el pelo rojizo y enmarañado y no puede ser español, mientras que en la de Sanlúcar, las de Joseph y San Juan con pelo rizado y rasgos típicos, nos presentan un joven y un viejo de la parte de Huelva y Portugal.

La composición, si bien es la misma en conjunto, tiene detalles que unidos a la diferente técnica, acusan un pintor de muy distinta escuela y más detallista. Las diferencias más salientes son: la distinta posición de las manos de Jesús, San Juan no tiene el brazo derecho sobre la Virgen, las manos de Joseph se ven sobre el torso de Jesús, el desnudo de éste es muy acusado de líneas. Todos los paños pliegan de modo distinto. El claro obscuro, entonación y técnica son tan diferentes que parece un cuadro original y más bien indica el deseo de hacer una obra terminada sujetándose a un dibujo impuesto por el comprador. En cuanto a quien pudiera ser su autor, por las analogías que

guarda con otra tabla que actualmente está en depósito en el Museo y de igual procedencia, creemos sea de algunos de los primitivos pintores que florecieron en el sur de la Península y que ahora comienzan a estudiarse y para demostrarlo reproducimos dicha tabla influida por las corrientes de Flandes pero típicamente andaluza y que como se nota, hasta en una simple fotografía, es hermana por completo, con los mismos plegados, ondulado de cabellos, entonación, bordados—véase el manto de la Virgen con la franja de oro bordado—en los dos cuadros.

En el cuadro de la Virgen con el niño, vemos también la misma tendencia de tomar elementos de los maestros flamencos pero sin perder la originalidad y gusto local.

De propiedad particular, y procedente de la colección de Rojo y Sojo de Cádiz, existe en Barcelona otro cuadro que formó parte de un Retablo y que puede asegurarse está tomado del de Sanlúcar, pues participa de los detalles diferenciales, que advertimos entre este cuadro y el del Museo, sin más variaciones notables que la distinta técnica, muy indecisa, y el diferente plegado de paños, huyendo los detalles, como el bordado del cuello en el manto de la Virgen y el rizado del pelo en las cabezas de San Juan y Joseph. El fondo sobre que destaca la Cruz es claro, aun cuando con retícula. La escalera, apoya en la Cruz en igual forma que en el de Sanlúcar, y por todos sus detalles se vé que el pintor lo tuvo presente sobre todo para el dibujo



Tabla procedente de la colección de Rojo y Sojo de Cádiz, en Barcelona

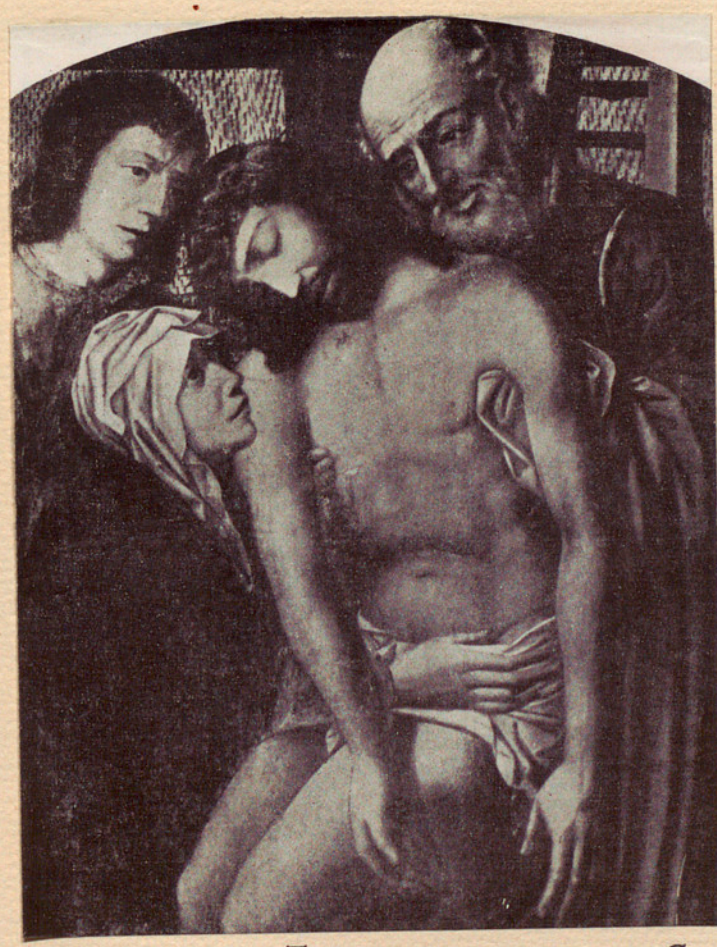


Tabla que se conserva en el Colegio del Corpus Christi, de Valencia

de conjunto y claro-obscuro. Denota un pintor de época más moderna y amanerado.

Muy semejante a éste, es el cuadro que se guarda en el Colegio del Corpus Christi de Valencia, atribuido a Lucas de Leyden, con muy buen deseo, y solamente por su composición, pues la técnica y colorido son bien diferentes. Aun cuando es casi igual al de Barcelona, no lo creemos del mismo pintor, ni puede tomársele por copia, puesto que es distinta la expresión de los rostros, diferente el plegado de paños, y se ve deseo especial del artista en que no se tenga como copia, al introducir reformas: como la diferente colocación de la escalera y el sacar el brazo derecho de Jesús por encima del de su Madre; por cierto con notable perjuicio para la naturalidad de actitud en ésta, que resulta sumamente forzada. El fondo aun cuando parece copiar la retícula del anterior, está mal interpretado y traza únicamente una serie de líneas cortadas en sentido vertical.

La cuarta imitación es más interesante que las de Barcelona y Valencia, pues indica mas independencia en el pintor y parece conocer las tablas de Sanlúcar y de Cádiz: se guarda en el Museo Arqueológico en San Marcos de León y Gómez Moreno en el *Catálogo monumental* (1) dice respecto a ella: «Tabla flamenca,-1 m. alto por 0'84, del primer tercio del siglo XVI, algo influida por lo italiano, muy correcta y estimable, aun cuando parece copia.»

(1) Pág. 315, lám. 479. Provincia de León.

Indica también que parece estilo de *Joon van Cleve* (1) a lo cual le habrá inducido más la composición que la técnica, pues ya indica que parece copia.

Las dimensiones de esta tabla, son aproximadamente las mismas que las del Tríptico de Cádiz y parece por la forma de la parte superior, haber pertenecido a un retablo o tríptico.

La diferencia principal de la composición, está en la figura de San Juan, de dibujo y carácter completamente distinto a las de los otros cuadros. Está la cabeza completamente separada de la de Jesús y casi a la misma altura. La mano derecha apoya sobre el manto de la Virgen, pero en forma distinta, mientras que los otros imitadores han suprimido la mano. El color de la túnica es irisado de amarillo a rojo, mientras en el Tríptico de Cádiz es rojo más carminoso. La figura de Joseph, el plegado y todos los demás aspectos recuerdan los del Tríptico, incluso la forma de sostener el cuerpo de Jesús con el sudario sin verse las manos, y el único parecido a la tabla de Sanlúcar, es el brazo izquierdo dibujado en igual posición que en éste y que el manto de la Virgen tiene galón bordado, cosa que no sucede en el del Museo.

El fondo sobre que destaca la Cruz, es claro como en el de Cádiz, donde se representa un cielo gris, que uniendo con el del las puertas del tríptico forma un lejos de paisaje montuoso, sobre el que

---

(1) Joon van der Beke o de Cleve, nació en Amberes o en Cleve hacia 1485 y falleció en 10 de Noviembre de 1540.

Es pintor poco conocido y no sabemos exista en España ningún cuadro atribuido a él, fuera de un retrato que está en el museo del Prado.



Tablero de un Retablo que se guarda en el Museo de San Marcos, de León

destacan todas las cabezas menos la de la Virgen que lo hace sobre la túnica de San Juan y la de Jesús sobre el Santo leño, cosa esta última que no sucede en las imitaciones.

Por todo lo expuesto, queda bien demostrado lo difícil que es deducir el autor de un cuadro solamente por el exámen de éste, y concretándonos al nuestro, no creemos quepa la menor duda, de que el original, es el del Museo de Cádiz y su autor fué un maestro, bien sea Luca de Leyden, bien otro semejante de aquellos que en virtud de las famosas casas de Contratación de Sevilla y de Cádiz y negociantes flamencos de esta ciudad, enviaban aquí sus obras en busca de mejores precios. (1)

Aparte de la maestría que se nota tanto en el conjunto como en los detalles y la soltura de su técnica hay un detalle que hemos dejado de hacerlo notar para el final, y que sin duda pasó desapercibido para los imitadores y es la sombra que la cabeza de la Virgen destaca sobre el brazo derecho de su Hijo y que hace que el torso adquiera su verdadera posición y no como sucede en las imitaciones, que por haber suprimido dicha sombra, parece que se retuerce y sale al mismo plano.

En cuanto a las cuatro imitaciones, las consideramos hechas en la Península y cada una con su característica e influencias regionales que denotan pintores amanerados, siendo de notar, en la de León mucho más la influencia italiana, que en las de

---

(1) (Véase artículo del Sr. Pemán.—«Un comercio de arte flamenco en Cádiz en el siglo XVII»).

Barcelona y Valencia y de la cual está completamente exenta la de Sanlúcar, que sinó fuera por los tipos de los modelos, màrcadamente portugueses, pasaría bien por una obra flamenca anterior, a lo que realmente es. Para saber su autor tal vez pudiera rastrearse algo en los archivos de la Casa Medina Sidonia señores de Sanlúcar o entre los papeles de la Casa de Contratación de Indias, donde constarán los nombres de algunos pintores como Baltasar Echave el Viejo, hábil imitador de maestros flamencos y españoles que partió para Méjico a fines del siglo XVI después de haber trabajado en Sevilla por algún tiempo.



ECCE-HOMO, DE MURILLO Y SU IMITACIÓN EN SANLUCAR : :

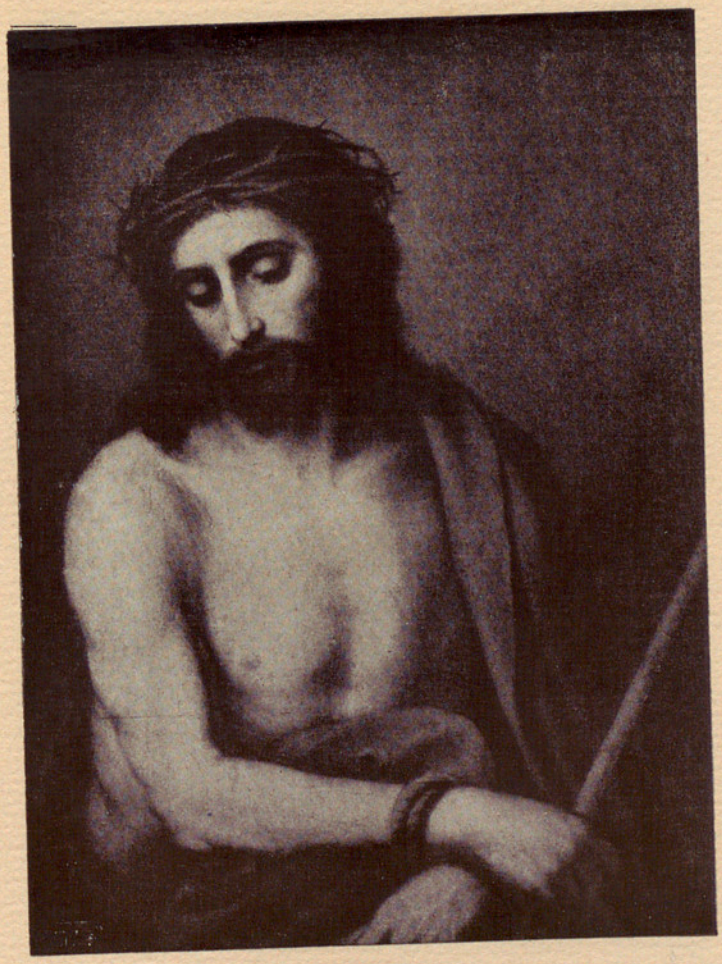
El lienzo de Murillo que hoy figura en el Museo de Cádiz, representando el Ecce-Homo, es el mismo que citan Ponz, Palomino y Conde de Maule como existente en el Convento de Capuchinos, entre otros debidos al pincel del Maestro Sevillano.

Al ocurrir la exclaustración de frailes capuchinos de Cádiz, este cuadro fué depositado, (según consta en el archivo de la Academia) en poder de una familia respetable de Cádiz; la cual al hacerse la instalación del Museo, lo entregó a la Comisión encargada de organizarlo, por medio de su Vice Presidente D. Javier de Urrutia, dándose cuenta de ello en Junta de 20 de Octubre de 1852.

Diez años después, en Junta de 11 de Junio, D. Adolfo de Castro, presenta un escrito, diciendo que al examinar algunos papeles en el archivo de Bienes Nacionales, ha encontrado un documento

procedente de los Capuchinos, en el que una doña Catalina Rodríguez viuda de Ambrosio de los Santos, hace donación de «*una cabeza de la imagen de Nuestro Redentor Jesucristo, de pincel, Ecce-Homo*», que su difunto marido había ejecutado de *su propia mano*. Este documento está fechado en 7 de Enero de 1736 y es por lo tanto muy posterior al fallecimiento de Murillo. D. Adolfo de Castro, en su escrito, apunta la idea de que este Ambrosio de los Santos pudiera ser hijo del pintor gaditano Juan de los Santos, que por el año 1662 pintaba «con manejo extraordinario, gusto y corrección las banderas para los buques reales y particulares».

Tenemos pues, que al efectuarse la incautación por el Estado de los bienes de la Iglesia, a principios del siglo XIX, había en Capuchinos dos cuadros representando el *Ecce-Homo*, uno estimado como de Murillo, que temiendo su desaparición, es retenido por persona amante de las Artes y pasa al Museo al fundarse éste, y otro que procedente de una donación, solamente estimábanlo los frailes como cuadro de devoción, y por tanto no consta, sinó en el inventario de los cuadros que luego fueron puestos a la venta, como obras de arte de segunda categoría: éste, creemos sea el que hoy damos como una imitación, y se guarda en el Palacio de la Casa de Orleans de Sanlúcar de Barrameda, y que por su técnica acusa más que un fiel copista, siguiendo la factura del cuadro original, el modo de ejecutar de un pintor de aguazos, como lo era Juan de los Santos, a quien el Sr. Castro supone padre de Ambrosio de los Santos, autor del lienzo donado a



Ecce Homo del Museo de Cádiz,
pintado por Murillo



Ecce Homo imitación del de Murillo, probablemente de Ambrosio de los Santos

los Capuchinos y que la donante, su viuda, dice ejecutó Ambrosio *de su propia mano*, pero no lo cita como original ni como copia, aun cuando sí que fué de su devoción.

Visto el cuadro de Sanlúcar aisladamente, da desde luego la sensación de un cuadro salido del taller del Maestro Sevillano; pero comparado con el del Museo, se ve claramente, no solo una escuela distinta, sino que el pintor no pretendió ajustarse al original sobre todo en ciertos detalles, interesándole más el misticismo de la obra de Murillo, que todo lo demás, como cuadro que hacía para su «devoción» según dice la escritura de donación.

Aparte de la diferencia del colorido, (más frío en la pintura de Sanlúcar), a poco que se fija la vista se nota la variación del claro obscuro, así como el dibujo de los pliegues del manto, la corona de espinas, las manos, la cuerda (que no anuda en igual forma), la caña más vertical, y otros pequeños detalles, que no se le hubieran escapado a un copista, y por todo lo cual, puede suponerse con gran fundamento que el Ecce-Homo de Sanlúcar [1] es el pintado por Ambrosio de los Santos, para su devoción y donado por su mujer al Convento de Capuchinos. Quedando resuelta así la duda que don Adolfo de Castro exponía a la Academia de Cádiz el año 1862.

---

(1) No creemos que este «Ecce-Homo» sea el que según Matute estuvo en la capilla del Pilar de la Catedral de Sevilla y que luego pasó a la Colección de Luis Felipe, aun cuando si fuera comprado con otros muchos de los adquiridos de bienes nacionales para esta colección.

LA VIRGEN DE LA SERRANA, DE MURILLO Y LA DEL PALACIO CORSSINI: : : :

Con el título de *Virgen de la Serrana*, ingresó en el Museo de Cádiz en el año 1874, un lienzo atribuído a Murillo, que mide setenta y ocho por sesenta centímetros. Llegó acompañado de otros varios recogidos por D. Adolfo de Castro, en nombre del Ayuntamiento de Cádiz.

Es indudablemente debido al pincel del fecundo maestro sevillano, pero el haber permanecido en el almacén del Museo en espera de una prudente restauración, hizo que no figurara en el Catálogo y que nadie hasta hoy se haya preocupado de darlo a conocer.

Simboliza Murillo con su pintura, el alma andaluza, uniendo en sus obras, lo divino a lo humano, sin necesidad de esos símbolos convencionales, que otros pintores suelen emplear. Su fácil originalidad para la composición unida a su extraordinaria fecundidad, le llevaron a repetir muchos temas, cuyas composiciones, aun cuando coincidan en el fondo, tienen variantes, lo suficientemente distintas, para considerarlos, como otros tantos cuadros.

Es tal la expresión que pone algunas veces en la cara de sus modelos, que basta eso para convertir en dos cuadros diferentes un solo asunto.



Virgen de la Serrana, de Murillo,
del Museo de Cádiz



Virgen Gitana, de Murillo, del Palacio Corssini, Roma

Tal sucede, con el cuadro que hoy damos a conocer, del Museo de Cádiz y el muy conocido que se guarda en la *Galería Real* (Palacio Corssini) de Roma, conocido por la *Virgen Gitana*. El primero es un cuadro más humano que divino, representando una madre andaluza con su hijo sobre las rodillas, pintado con soltura y sin preocupación, y sin terminar en algunas partes; da la idea de un estudio ante el modelo. El segundo, con la misma composición, salvo ligeras variantes, es cuadro terminado y de la mejor época del pintor, y en el cual la expresión que ha dado a la mirada tanto de la *Virgen* Madre como del Divino niño, hacen que sin el menor atributo religioso, nadie pueda dudar del significado divino de la composición.

Compárense los dos lienzos, y se verá con qué maestría va poco a poco dando vida y gracia a los semblantes de la Madre y del Niño, blandura a los pliegues de las ropas, que caen sin hacer peso, completando la composición de memoria, dibujando entera la figura sentada de la Virgen, pero en tal forma, y dando una importancia especial a la entonación y a la factura, que apartándose de lo real, consigue atraer la atención sobre el centro del cuadro.

Los colores de las ropas son los mismos en los dos cuadros, pero la gama sobre todo en los oscuros, es mucho más caliente en el cuadro de Roma.

Estimamos nosotros que muy bien pudiera ser el lienzo de Cádiz un estudio del natural, que andando el tiempo, le sirvió para pintar el cuadro de la Galería Real, y quizás para alguna otra de las

Vírgenes que más adelante pintó, como la tan popular *Virgen de la Servilleta* del Museo de Sevilla, en la cual se nota los mismos modelos, haciendo suponer al crítico Paul Lafond, que de modelo para la Virgen, tal vez le sirviera alguna gitana de Triana.

La *Virgen del Rosario* del Museo del Prado, y la del Mauritshim de La Haya, pueden ser variantes de esta composición que revela el genio e inspiración de Murillo, pero la que no puede comprenderse como de la misma mano, a no ser por un propósito deliberado, es la que en el Museo de Sevilla figura con el número 90 del Catálogo, en la cual, ni los modelos ni el dibujo ni los paños, están de acuerdo con lo que vemos en todas las demás, que podemos decir *Vírgenes* sentadas de Murillo, de especial gracia y andalucismo.

Murillo que en su primera época tenía una paleta un tanto obscura, evoluciona después, adquiriendo más luminosidad y aun cuando algún crítico extranjero lo haya acusado de insenciero, a nosotros nos parece que este colorismo es lo que más le caracteriza. Y esta precisamente, es la diferencia principal entre el cuadro de Cádiz (estudio del natural de su primera época) y el de Roma, cuadro terminado muchos años después).

NOTA BIOGRÁFICA

Bartolomé Estéban Murillo, nació en Sevilla, bautizándose en la Iglesia de la Magdalena el lunes 1.° de Enero de 1618, siendo sus padres, Gaspar Estéban y María Pérez. El apellido Murillo es probable que fuera el segundo, tanto del padre como de la madre, pues en varios documentos lo emplean y tal vez por eso lo usaron sus hijos con preferencia.

Su primer maestro fué Juan del Castillo, que también lo fué de Alonso Cano. Vivió Murillo casi siempre en Sevilla y aun cuando los críticos hablan de una corta estancia en Madrid protegido por Velázquez, nada se ha podido demostrar documentalmente.

En el año 1645, contrajo matrimonio con D.ª Beatriz de Cabrera y Villalobos, natural de la villa de Pilas. Tuvieron varios hijos: Isabel Francisca, María, José Felipe, José Estéban, (clérigo) Francisco Miguel, (del que fué padrino D. Miguel de Mañara). Francisco Gaspar, Francisca María, Gabriel y Gaspar Estéban, que fué canónigo de la Catedral de Sevilla y pintor, así como Francisca María, fué monja en el Convento de Madre de Dios, con el nombre de Sor Francisca de Santa Rosa.

José siguió también la carrera eclesiástica, pero murió en 1679 sin haber pasado de subdiácono.

Cuando Murillo murió, solo tenía tres hijos: Gabriel, Francisca y Gaspar; D. Gabriel, el hijo mayor, obtuvo hacia el 1680 un beneficio eclesiástico en América, ordenándose y marchando allá poco antes de morir su padre, y donde según parece murió, siendo regular pintor.

Respecto al tiempo que Murillo permaneció en Cádiz, el P. Valencina en su obra "Murillo" y "Los Capuchinos", calcula que pudo estar de un año a año y medio, mientras que Santiago Montoto en su libro "Bartolomé Esteban Murillo", cree que no pudo estar tanto tiempo; de todos modos, en su testamento consta que cuando murió pintaba un lienzo grande y cuatro pequeños para los Capuchinos.

Según Fray Ambrosio de Valencina, Murillo marchó enfermo a Sevilla, donde se agrabó su dolencia, falleciendo en su casa de la colación de Santa Cruz en la tarde del 3 de Abril de 1682, sin haber podido terminar su testamento.

Uno de los anhelos mayores de su vida, fué la fundación de la Academia de Pintura sin auxilio oficial y sostenida por él y otros compañeros, entre los que está Cornelio Schut "el Menor" que vivió en Sevilla con su padre, ingeniero de Felipe IV y que fué un imitador de Murillo, confundiéndose algunos de sus cuadros, entre ellos, dos en la Catedral de Cádiz, firmados en 1663 y 1669.

VIRGEN DE LA FAJA
(Repetición) : : : : :

Este cuadro es uno de los más típicos de Murillo y conocemos tres lienzos semejantes, pintados indudablemente en su taller, pero sin poder determinar cual es el original. Uno de ellos perteneció a la casa de Orleans, procedente de la colección que for-

mó Luis Felipe y creemos está en Inglaterra: otro fué a parar a Francia y es el tercero el de Cádiz, que se guarda en el *Museo* desde su fundación y fué catalogado como de Alonso Miguel Tobar, desconociendo los fundamentos que para ello tuvieron los autores del primer catálogo.

No conocemos los dos primeros lienzos sinó por fotografía, que comparadas con el cuadro de Cádiz, resultan con ligeras variantes en algunos pliegues y aprécianse en ellos menos detalles.

El de Cádiz está desde luego pintado en lienzo sevillano imprimado de rojo y tanto por su entonación como por ciertos detalles y veladuras, nos parece ver en él la mano del Maestro. Mide en conjunto 1'37 por 1'02 y se encuentra en perfecto estado de conservación.

Como puede verse por la fotografía, la cabeza de la Virgen recuerda mucho la de la *Virgen del Rosario* del Museo del Prado y la del cuadro de *San Agustín* del Museo Provincial de Sevilla, e indudablemente sirvió para los tres el mismo modelo y son de igual época.

Estimamos que es uno de los cuadros mejor divinizados.

El amor maternal y divino están perfectamente expresados sin necesidad de atributo alguno; los instrumentos que tocan los ángeles, parece que suenan armónicamente, y sus miradas tranquilas llenas de gracia y dulzura, caen sobre la plácida cara del Divino Niño iluminada por el reflejo de la gloria celestial que parte de lo alto del cuadro.

Lo acertado de la composición, así como su



Virgen de la Faja, de Murillo,
del Museo de Cadiz



Fragmento del Cuadro de la Virgen de la Faja, de Murillo, del Museo de Cádiz

perfecta iluminación, debió causar tal agrado entre los contemporáneos de Murillo, que no tiene nada de estraño el que se viera obligado a repetir el cuadro, para lo cual alguno de sus discípulos predilectos copiaría el primer lienzo pintado, retocándolo el Maestro, y esta es la causa de que los tres lienzos a que hoy nos referimos tengan la misma importancia.

El modo de ser especial de Murillo, bondadoso con todos y complaciente con los que le hacían pedidos de cuadros, hace que su personalidad artística no esté bien definida en todas sus obras, sobre todo, en lo referente al modo de desarrollar los asuntos, y por ello muchos cuadros suyos se confunden con los de sus discípulos y viceversa.

La influencia de los grandes maestros más en boga en su tiempo, es también muy determinada, sobre todo en cuadros no religiosos, llegando en algunos el parecido a notarse hasta en los tipos y detalles.

En las diferentes interpretaciones de la Virgen María y en los niños, es donde se ve más la personalidad y este cuadro de la *Virgen de la Faja*, lo estimamos como uno de los más suyos, por lo cual nada tiene de particular que lo repitiese.



EL TRÍPTICO DE LUCAS DE HOLANDA

MÁS IMITACIONES

Como consecuencia de otro artículo sobre este asunto, llega a nuestro conocimiento la existencia de varias pinturas que desarrollan el mismo tema pictórico del *Descendimiento del Señor*, con una composición análoga a la del tríptico del *Museo*, atribuido a Lucas Huygenz o Lucas van Leyden (siglo XVI), cuyo número (pasan de la docena) hace pensar en un cuadro original de alguno de los grandes maestros flamencos del siglo XV, y que un escritor alemán, Max J. Freidlander, (1)

(1) MAX J. FREIDLANDER.
DIE ALTNIEDERLANDISCHE.
MALEREI (la pintura antigua de los Países Bajos).
Rogier van der Weyden=1924 Berlín.

Las láminas LXX y LXXI reproducen los cuadros de Viena y Sigmaringen como copias de Van der Weyden.

En las páginas 122 y siguientes, cita varios cuadros de análoga composición existentes en varios Museos y Colecciones en Brujas, Walrraf-Richarz Stramburgo, Venecia, París, Bruselas y Londres. No citando de España nada más que el de la «Colección Lázaro» en Madrid.

cree pudiera ser Rogier van der Weyden o algún discípulo suyo. No somos contrarios a tal suposición, pero esto nada demuestra en contrario de la atribución del tríptico de Cádiz a Lucas van Leyden. Cita en su publicación varios cuadros análogos, reproduciendo dos, que están: en el Museo de Viena uno de ellos y es casi igual al que hemos publicado como existente en Valencia con ligeras variantes, y el otro en el Museo de Sigmaringen, de composición más simplificada pero del que no puede dudarse la hermandad de origen y gran semejanza con el que forma parte de la *Colección Lázaro* en Madrid.

Estos dos cuadros se diferencian de todos los demás que conocemos en que en su composición solamente hay tres figuras, Jesús, la Virgen y José de Arimathea. Los tipos raciales de los modelos y la factura denotan ya la influencia italiana y se apartan notablemente de los que vemos en el tríptico de Cádiz. No lo creemos el uno copia del otro, y desde luego es de muy superior dibujo y factura el del Sr. Lázaro, que, debido, tal vez, a un buen pintor español del siglo XVI influído ya por el renacimiento italiano y buen dibujante, altera y simplifica la antigua composición pintándola ante el natural, y así vemos que José estrecha con cariñosa unción el cuerpo del Señor colocando su mano derecha sobre el brazo de éste, en vez de pasarla por debajo, mientras que la Virgen parece arrodillada y se abraza con dolor al cuerpo de su Hijo. Parece como si un pintor más realista hubiera querido corregir defectos artísticos de un antecesor.



Cuadro del Museo de Viena, Semejante al que se guarda en el Colegio del Corpus Christi, de Valencia

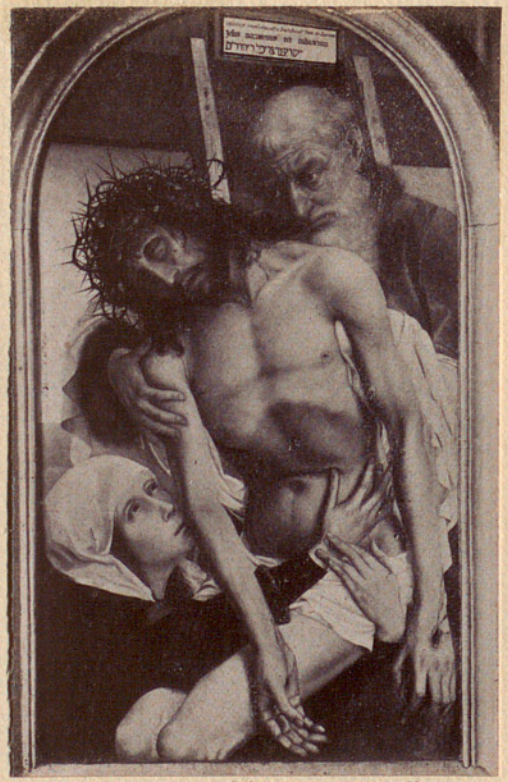


Tabla de la Colección Lázaro, Madrid



Cuadro del Museo de Sigmaringen

El exámen del cuadro de la *Colección Lázaro*, nos dá la impresión de un cuadro pintado poniendo los modelos, mientras que el de Sigmaringen es la obra de un pintor imitador, que a intento diferencia algunos detalles para que su obra no resulte una copia o bien que está tomada la composición de algún grabado ya poco fiel en la copia.

El cuadro de Lázaro, nos parece original de uno de los maestros del mediodía de España, como los Fernández, Yanez, Llanos, Núñez y Mayorgas, que inspirándose en composiciones flamencas del siglo XV, estaban grandemente influídos por las nuevas corrientes del Norte de Italia, y sobre todo venecianas, y que dan un carácter especial a la pintura andaluza y valenciana en la primera mitad del siglo XVI, mientras que el cuadro del Museo de Sigmaringen, aun cuando lo creemos también español, tiene más tendencia a la pintura de Pedro Díaz o Gallego, y parece copiada de una estampa, lo que le dá una dureza en el modelado que no tiene el otro.

El cuadro que está en el Museo de Viena, como antes decimos, es muy semejante al que publicamos en el anterior artículo, que se conserva en el Colegio del Corpus Christi, de Valencia, y que era tenido como de Lucas de Holanda. Produce igualmente la impresión de estar copiado de una estampa, sumamente duro de claro oscuro, sin más diferencia notable en la composición que la de pasar el brazo derecho de la Virgen por encima del respectivo del Crucificado. No son del mismo pincel ni escuela, pareciéndose más a la tabla de Sanlú-

car de Barrameda, pero sin la técnica y finura de ésta.

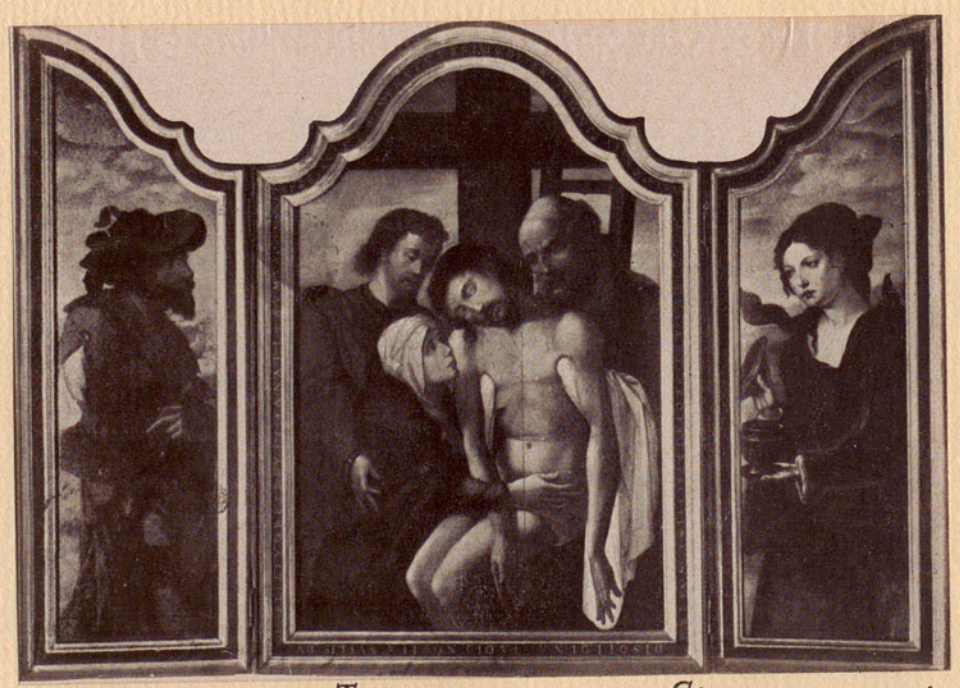
Todas estas pinturas, aparte del cuadro de la *Colección Lázaro*, que es un buen ejemplar de arte renacentista español, son de importancia secundaria para nuestro estudio sobre el *tríptico del Museo*, pues no demuestran otra cosa sino la existencia de una composición estilo de Roger, muy en boga entre los compradores de cuadros del siglo XVI.

La obra de verdadera importancia para comparar con el tríptico de Cádiz, es otro tríptico que en Sevilla posee el inteligente aficionado D. Miguel Sánchez Dalp.

Es poco mayor de proporciones, pues el tablero central mide 68 centímetros de anchura por 1,6 centímetros de alto. La moldura creemos sea la suya y acusa el estilo de final del siglo XVI.

La primera impresión que se tiene al contemplarlo, es la de que vemos una de aquellas obras, mezcla de escuela de Venecia y Brujas características de Alejo Fernández y que tanto influyó sobre los pintores sevillanos de mediados del siglo XVI y llegó a formar la Escuela sevillana.

En el tríptico de Cádiz no se aprecia esta tendencia, y si, vemos la idea de Roger a través del estilo holandés, por lo cual no creemos sea disparate el clasificarlo como de mano de Huygensz, así como el de Sevilla muy bien pudiera ser de Pedro Fernández que pintó para Sevilla y pueblos de la región, o tal vez de Juan Núñez que pintó *La Piedad* de la Catedral inspirada en una composición flamenca del siglo anterior.



Tríptico semejante al de Cádiz de la colección de Don Miguel Sánchez Dalp, de Sevilla

El tríptico de Sevilla, sin apartarse apenas de la composición y traza del de Cádiz, está pintado colocando los modelos en igual forma y luz, corrigiendo lo que el artista veía ante el natural. Es el único en que está la cara de la Virgen proyectando sombra sobre el brazo del Crucificado como en el de Cádiz, aunque no con el mismo batiente, se ve que todas las sombras son más sentidas y se ha preocupado más el artista del modelado y de la verdad, por todo lo cual es más acentuado el influjo del renacimiento italiano. Respecto a los modelos, procuró conservar los rasgos principales y la indumentaria, y únicamente transforma por completo el tipo de *San Juan*, sin duda por parecerle antipático y poco místico el que vemos en el de Cádiz y pintó uno italianizado que recuerda mucho a los pintados por Murillo para San José.

Las figuras de las puertas son también muy semejantes: a *María Magdalena* le pone un traje de terciopelo oscuro, con la cabeza más movida, los ojos no están bajos sino mirando al Señor y el pañuelo con que se toca tiene volando sus extremidades como agitadas por el viento. *Nicodemus* está más en sombra, lo mismo la cara que el cuerpo, y aun cuando sin apartarse del patrón primitivo, los detalles están estudiados con independencia y el tipo es más andaluz con barba puntiaguda.

El fondo, tanto de la tabla central como de las laterales, es claro, con cielo nublado y un pequeño trozo de paisaje flamenquizante.

Esta pintura, por su correcto dibujo, buen

colorido y acertada expresión, la consideramos de especial interés para el estudio de la pintura sevillana y una más que añadir al catálogo de las que por fortuna aún se guardan en Sevilla. Procede de la antigua colección *Urzaiz* y probablemente adquirida en Sevilla.

LA ADORACIÓN DE LOS PASTORES, DE RUBENS

CUADRO DE MADRID

Con este título publicamos otro artículo (1) en el cual ya manifestábamos la probabilidad de que apareciera algún cuadro más o menos semejante que diera alguna luz para nuestro estudio.

Hasta hoy, nosotros creíamos que el cuadro a que dió origen el *Boceto de Rubens* que se guarda en el Museo de Longchamps (Marsella), era el del *Museo de Cádiz,* pintado en el taller del maestro por alguno de sus discípulos, tal vez Jordaens, pero al conocer—como consecuencia de nuestro artículo citado—el que en su casa de Madrid guarda nuestro buen amigo el Conde de Polentinos; la duda nos asalta y aun cuando sigamos creyendo que el cuadro de Cádiz salió del taller de Rubens no nos atrevemos a afirmar que fuera el cuadro consecuen-

(1) Boletín núm, 17, año 1933, pág. 23.

cia o hijo único (digámoslo así) del boceto citado.

Los documentos que van apareciendo, referentes a compras y encargos de cuadros, y la gran demanda de éstos, que había en los siglos XVI y XVII, nos demuestran que un taller de pintor en aquellos tiempos era cosa muy diferente de lo que hoy entendemos por un estudio o taller de *pintor de historia.*

El espíritu mercantil del pueblo flamenco, llegó a establecer comercio especial de pinturas y objetos de arte, y una casa exportadora: la *Casa Fourchoudt,* de Amberes (que ya hemos mencionado en otro artículo) estableció en Cádiz una sucursal hasta fines del siglo XVI y desde aquí remitía al resto de España y América.

Por estas causas son muchas las dudas que se originan sobre la paternidad de ciertos cuadros, que suele estar compartida entre maestro y discípulo por ser mucho el trabajo.

Tal sucede a nuestro parecer, con el boceto del cuadro *La Adoración de los Pastores* (Marsella) obra exclusivamente personal de Rubens, desarrollada después en el taller, para satisfacer diferentes encargos, y bajo la dirección del maestro. Creemos por tanto que obras de esta clase son obras de cooperación y al pretender darles autor, hay que adjudicarle el nombre del maestro, no el de su cooperador.

Sinceramente creemos que el cuadro, propiedad del Conde de Polentinos que damos a conocer, puede considerarse como obra de Pablo Rubens, sin que sea obstáculo para ello el que esté pintado en



La Adoración de los Pastores, de Rubens, Colección-Ponlentinos

una lámina de cobre, pues sabemos que pintó otros en esta materia (1).

El asunto, como puede verse comparando las fotografías, está desarrollado en forma más semejante a la composición del cuadro de Cádiz que al boceto de Marsella, pero sin que pueda decirse que está copiado uno de otro, pues los pliegues y hasta el movimiento de alguna figura, cambian ligeramente debiendo llamar la atención especialmente, sobre un pequeño detalle, que al repetirse en las imitaciones posteriores, da mayor carácter de original al cuadrito de que estamos tratando, y es: que la figura del pastor que adelanta sobre la pierna derecha, como dispuesto a arrodillarse, se apoya en un palo, mientras que en los cuadros de Marsella y Cádiz no hay tal.

Las grandes dimensiones del cuadro de Cádiz, parecen indicar fué pintado para un fondo de altar (2'53 de ancho por 1'95 de alto) y que le falta la parte alta, suposición que vemos confirmada por el cuadro del Conde de Polentinos y otros, en el cual, una *Gloria* de ángeles sosteniendo la inscripción *Gloria in Excelsis Deo*, completa la composición religiosa propia de un altar.

Está pintado este cuadro, en una plancha de cobre de un metro cuatro centímetros de altura, por ochenta y siete de ancho y cree su actual propietario que procede de las compras de cuadros que hiciera en el final del siglo XVIII D. Domingo de Col-

(1) El cuadrito «Frutos del amor», joya del Museo de Cádiz, está pintado en cobre y procede de la compra de cuadros a la muerte de Rubens por la casa «Forchoudt».

menares y Contreras, Conde de Polentinos y gran aficionado.

Es esta pintura indudablemente la mejor de todas las que conocemos con la misma composición; y en ella la técnica de Rubens, así como el colorido, está fielmente representada; de tal manera, que de no estar pintada por él tendría que serlo por un discípulo e imitador al mismo tiempo, cosa que no sucede en el cuadro de Cádiz, donde el color y la técnica son muy diferentes, aun cuando siempre dentro de la escuela de Rubens; ajustándose en aquel mucho más, los plegados y todos los detalles al boceto de Marsella.

En el cuadro de Cádiz se ve a un lado por encima de la figura de *San José*, unas cabecitas de ángeles que inician el principio de un *rompimiento de Gloria*, más en el estilo (en que está en el *tapiz de la isla de Malta)*, que lo que vemos en la *Gloria*, del cuadro de Madrid, en el cual el *rompimiento* está en el centro de la parte superior en forma análoga al cuadro de *Las dos Princesas del Museo del Louvre*.

Es interesante comparar este cuadro con el que se guarda en el *Louvre* representando la *Virgen con el divino Niño*, rodeada por un numeroso grupo de ángeles, porque siendo estas agrupaciones uno de los detalles más personales de un pintor, nos puede llevar a conclusiones de gran importancia. Desde luego nos parece que el cuadro de Madrid está pintado antes que el de París, tanto por los ángeles como por los modelos (1) y factura artística y pro-

(1) En el cuadro del Louvre, se está viendo que los modelos de la Virgen y el niño son los mismos que en el de la «Sagrada Familia del Museo» de

blemente corresponde al período que media entre los años de 1603 a 1629.

Hemos de llamar la atención, para fundamentar nuestras conclusiones: sobre el parecido que existe entre los cuadros de Cádiz y Madrid y el del mismo asunto, de la *Pinacoteca de Munich.* Representa éste, un grupo de figuras en la parte inferior y el *Rompimiento de Gloria* en la superior, siendo sumamente curioso que aun cuando el número de las figuras es el mismo, tres pastores y dos pastoras—una arrodillada y otra con el cántaro en la cabeza—la técnica de composición es completamente diferente. Los modelos son los mismos pero cambian de actitud, incluso las figuras de la *Virgen y de San José,* existiendo detalles completamente iguales, como la mula, el perro y hasta la mantilla del niño que acusan, o una misma costumbre o un mismo menege de taller.

La diferencia principal que existe, es que la composición en el cuadro de Munich es muy movida y expresa más *curiosidad* que *reverencia* y el tumulto de abajo se une con el grupo de ángeles que va ascendiendo en complicadas actitudes. Da la idea de que el pintor se ha preocupado más de hacer una composición movida, que del misticismo del asunto; mucho mejor representado en los cuadros de Madrid y Cádiz.

En éste último, (que indudablemente fué cor-

Wallraf, esto es, Elena Fourment y su hijo. En los cuadros de la «Adoración de los Pastores» que venimos ocupándonos el modelo de la Virgen es más semejante a su primera mujer Isabel Brandt y es el que emplea antes de su segundo matrimonio.

tado por donde comenzaba el rompimiento de *Gloria)* se ve que (aun cuando por el lado contrario), arrancaba la agrupación de ángeles en forma análoga al de Munich, detalle éste por el cual puede deducirse que el cuadro de Cádiz no fué copiado sinó del *boceto* y no fueron pintadas las dos cabezas de angel en el de Madrid, por haberse desarrollado la composición de la *Gloria* en otra forma.

Otro dato digno de tenerse en cuenta, es que la cabeza de la Virgen en el de Cádiz es exactamente igual a la de la *Virgen con el Niño* del Museo del Hermitaje y por todo ello creemos que tanto el cuadro del Sr. Polentinos como el del Museo de Cádiz salieron del taller de Rubens pintados para España, el primero probablemente con destino a algún regalo, pintado todo o parte por Rubens y el otro con destino a un altar de algún convento y pintado tal vez por Jordaens y del cual salieron luego las varias imitaciones españolas.

Y desde luego, tanto uno como otro, son anteriores a la *Adoración de los Pastores* de Munich y al segundo matrimonio de Rubens, que marca ya una nueva etapa en sus producciones.

EL RETRATO DE MARGARITA VAN EYCK, DE LA COLECCIÓN H. HAASS Y SU IMITACIÓN DEL MUSEO DE CÁDIZ : : : :

En el año 1909, el Profesor Augusto L. Mayer publicó un artículo en el Boletín de la Comisión de Monumentos de Cádiz, dando cuenta de un pequeño lienzo de 0'53 por 0'42 que se guarda en nuestro Museo y que representa una media figura de mujer, de tamaño natural, con traje de primera mitad del siglo XV y que supone es copia de un cuadro perdido pintado por *Jan van Eyck* muy semejante a otro del Museo de Berlín que tiene la siguiente inscripción: *Dame bonne D'Artois la Duchesse de Borgoune.*

Ese original, que supone perdido, dice lo llevaría el maestro Juan, en su viaje a Portugal el año 1428-1429, como muestra de su arte; pero a nosotros nos parece un poco forzada tal suposición y comparando el retrato de Cádiz con el de Marga-

rita van Eyck que figuró en la Exposición de Arte flamenco celebrada en Nueva York el año 1929, perteneciente a la Colección de Mr. Julio H. Haass y publicado por Mr. C. K. Jenkins, en un erúdito trabajo en la Revista de Londres *Apollo* (Julio 1934): (1) creemos mucho más posible, que el retrato de Cádiz sea una imitación hecha por algún pintor flamenquizante de escuela sevillana del siglo XVI, que indudablemente conocía el retrato de Margarita, probablemente por alguno de los muchos grabados flamencos que por aquella época llegaban a la metrópoli andaluza.

El retrato de Cádiz como puede verse por los grabados que acompañamos, no puede ser una copia del de Margarita, ni tal fué la pretensión del pintor, pero sí es indudable, que quiso presentar a su modelo como una dama del siglo anterior, sin tratar de imitar las pinturas flamencas en cuanto a factura y color. La toca blanca que cubre la cabeza, es indudablemente la misma, pero su interpretación pictórica es diferente, más dentro de la modalidad italiana y con cierta libertad propia, la túnica de color violaceo, modela más el pecho y acorta el talle, ceñido por un cinturón metálico o bordado, en vez de tener las manos cruzadas como el de van Eyck.

El tipo racial es hispano (andaluz o portugués) y la actitud más rígida, y así como el retrato de Margarita tiene una expresión de resignación y bondad, el de Cádiz parece querer expresar la alti-

(1) Véase la traducción que se publica en el Boletín núm. 18 del Museo de Cádiz.



Margarita Van Eyck, de la Colección H. Hass



Duquesa Bone de Artois, del Museo de Bellas Artes, de Cádiz

vez de una dama principal. El rostro, aun cuando está iluminado en forma análoga, parece visto del natural y nos dá la impresión de estar tomado de un apunte ligero, hecho del natural.

La suposición de que van Eyck hiciera dos retratos similares uno de su mujer y otro de la segunda esposa del Duque Felipe de Borgoña y que el retrato de Cádiz sea copia de este último, (hoy desconocido) nos parecería aceptable siempre que se demostrara que el lienzo de nuestro Museo tenía carácter de copia, pero examinado detenidamente, como nosotros hemos podido hacerlo al efectuar su limpieza, casi podríamos afirmar que no se trata de una copia, pues no se observa en toda la pintura el menor detalle que acuse la pretensión que todo copista debe tener de ajustarse al original, tanto en el dibujo como en el colorido: el pintor que con mano firme trazó los pliegues del ropaje y los menores detalles del encañonado de la toca, bordados del cinturón y las cocas: no podía dejar de ver las grandes diferencias que hay entre el dibujo de uno y otro retrato; así como la gama de color, grisácea la toca, y carminosa con tonos violeta la túnica, unida a una pincelada segura, dan un conjunto de pintura, que el que la vé por vez primera, se acuerda más de Antonio Moro el gran retratista de damas y caballeros, que del Maestro Juan.

En resumen; y mientras no aparezca un retrato auténtico de la Duquesa *Bonne de Artois*, pintado por van Eyck, creemos que el cuadro de Cádiz, está tan lejos, de la copia de Berlín, supuesto retrato de ella, como del retrato de Margarita de van

Eyck, de la Colección Haass; y como decimos al principio nos parece clasificable dentro de la pintura sevillana de muy avanzado el siglo XVI en la cual el pintor vistió a su modelo con un traje del siglo anterior.

EL RUBENS DE LA COLECCIÓN «LOZANO» EN EL MUSEO DE CÁDIZ : :

Es el cuadro de Rubens que se guarda en este Museo de Cádiz, la pintura de mayor mérito de toda la Colección. Figura en el Catálogo antiguo con el título de *La Sacra Familia* y vamos a demostrar que este título corresponde únicamente al cuadro que figura en el Museo de Wallraf, adquirido el año 1862 de la famosa colección del arquitecto Weyer, pintado en un lienzo de 1'18 por 0'98.

Como puede verse en la tricomía que acompañamos, tanto la composición como el colorido son muy semejantes y no puede dudarse que las dos pinturas son del gran maestro, pero en el de Wallraf el asunto sacro del cuadro, auncuando con gran sencillez está claramente expresado con la figura de San Juan niño con el martillo en la mano derecha

mientras que con la izquierda parece tirar del hilo, con que el Niño Jesús tiene sugeta la avecilla que vuela. Las tres figuras de la Virgen, Santa Ana y San José completan el asunto y auncuando carecen de símbolo alguno religioso, no puede dudarse del asunto sagrado que el artista quiso significar.

En cuanto al cuadro de Cádiz, no se nos alcanza como a los señores académicos que confeccionaron el Catálogo no les llamó la atención las alas que le habían nacido al niño, que debía ser San Juan, ni se explica el verde y frondoso Parque que sirve de fondo al grupo, tan poco adecuado para presentar en él, a la *Sagrada Familia*.

Nosotros entendemos el Cuadrito de Cádiz, de la siguiente manera: En el centro figura retrato de Elena Fourment, segunda mujer del pintor amamantando a su hijo, sentado en un cojín sobre su regazo, mirando ambos con cariño, a un amorcillo que les presenta una bandeja con frutas (esto es frutos que da el amor). Detrás un hombre de edad madura, que es el mismo Rubens, contempla el grupo que forman su mujer y su hijo. De fondo sirve el jardín de la espléndida mansión que en Amberes poseía Rubens y en la cual murió el banquero Justo Forchoudt, jefe de la casa comercial de este nombre, establecida en Cádiz. Creemos por ello que este asunto participa del doble carácter de *alegórico* y *retrato*, y pudiera titularse «Fruto del amor» siendo indudable que lo pintó, no para su venta, sinó para figurar en su domicilio, donde per-



Sagrada Famila del Museo de Wallraf.—Rubens



Cuadro de Rubens, en el Museo de Cádiz

maneció hasta que a su muerte (1) en que según parece la casa Forchoudt aquirió la mayoría de los cuadros y muebles y lo remitió con otros muchos a su casa de Cádiz.

El cariño con que está pintado el asunto, la semejanza de Rubens, como era ya de edad madura, cuando Elena tuvo el hijo retratado en el cuadro, la edad que representa la madre, todo en fin, está de acuerdo, lo cual unido al magnífico estado de conservación del cobre en que está pintado deja suponer, que de la casa de Rubens, solamente salió para guardarse en la de un coleccionista gaditano y como se sabe que los Zuazos compraron varios cuadros en el siglo XVIII a los Forchoudt, es lo más probable que este fuera uno de ellos y mucho más conociéndose que el gran aficionado gaditano y general de marina D. José A. Lozano, lo adquirió de la familia de los Zuazos, para luego donarlo a la Academia de Bellas Artes. Tenemos pues, el corto recorrido que hizo este cuadrito pintado por Rubens para su recreo y llegado a Cádiz gracias a los comerciantes flamencos establecidos en este puerto.

Indudablemente el cuadro de Colonia, Museo Wallraf se pintó lo menos dos años después que el de Cádiz y sin duda, en virtud de alguno de los muchos encargos que el maestro recibía, lo cual explica la diferencia de edad, tanto de la esposa de

(1) Rubens falleció en Amberes, el 30 de Mayo de 1640. Había nacido en Siegen, Condado de Nasau el 28 de Junio de 1577. En España estuvo por los años 1603 y 1629.

Rubens como la de su hijo que le sirvieron de modelo para la figura de la Virgen y de su divino hijo.

La pintura de Cádiz está sobre un cobre de 23 centímetros por 32, auncuando suele decirse que no pintaba sobre cobre, esta vez y por ser para él quiso hacer un ensayo que fué coronado por el éxito, resultando uno de sus mejores cuadros.



ÍNDICE

PÁGINAS

Prólogo 3
La Virgen de los Angeles del Museo de Cádiz. . 5
La Adoración de los Pastores de Rubens y sus imitaciones 11
El Tríptico de Lucas de Holanda y sus imitaciones 19
Ecce-Homo, de Murillo y su imitación en Sanlúcar 27
La Virgen de la Serrana, de Murillo y la del Palacio Corssini 30
Virgen de la Faja.—(Repetición) 33
El Tríptico de Lucas de Holanda.—Más imitaciones 37
La Adoración de los Pastores de Rubens.—Cuadro de Madrid 43
El retrato de Margarita Van Eyck y su imitación del Museo de Cádiz 49
El Rubens de la Colección «Lozano» 53





SE PUBLICARON ESTOS ARTÍCULOS EN LOS NÚMEROS 13-16-17 Y 18 DEL BOLETÍN DEL MUSEO DE CÁDIZ, HACIÉNDOSE UNA TIRADA APARTE DE 200 EJEMPLARES, EN DICIEMBRE DE 1935, EN LA IMPRENTA DE SALVADOR REPETO, MARQUÉS DE CÁDIZ, NÚM. 5
TELÉFONO
29-95

R 546
Cat Mus Esp
[Cádiz] Mus. B.A.

QUINTERO
MUSEO
DE BELLAS
ARTES
CADIZ