

ARS
HISPANIAE

XV

PINTURA
DEL
SIGLO XVII

ANGULO IÑIGUEZ



ARS HISPANIAE

HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE HISPÁNICO

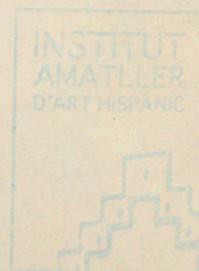
EDITORIAL
PLUS · ULTRA

de Saldana J

Madrid, Agosto 1985

Donació Barbis
Duglrat

ARS HISPANIAE
HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE HISPÁNICO



ARS HISPANIAE

HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE HISPÁNICO

VOLUMEN DÉCIMOQUINTO

PINTURA DEL SIGLO XVII

por

DIEGO ANGULO IÑIGUEZ

EDITORIAL



PLUS-ULTRA

SÁNCHEZ PACHECO, 51 - MADRID - 2

© EDITORIAL PLUS-ULTRA, S. A., MADRID, 1971.

Depósito Legal, M. 7.610-1958

ES PROPIEDAD. RESERVADOS TODOS LOS DERECHOS

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN

Los que nacen en el siglo XVI.....	11
La gran generación que nace con el siglo.....	13
Los pintores de tiempos de Carlos II.....	15

PRIMER TERCIO DEL SIGLO

CASTILLA.....	19
Toledo: Tristán.....	19
Sánchez Cotán.....	23
Toledo-Madrid.—El bodegón: Loarte. Van der Hamen.....	24
Mayno.....	30
Madrid.—El retrato: Bartolomé González. Villandrando. Vidal.....	36
Bartolomé Carducho.....	38
Vicente Carducho. Cajés.....	38
Discípulos de Carducho: F. Castello. B. Román. F. Fernández. F. López.....	46
Discípulos de Cajés: Lanchares. L. Fernández.....	48
Diricksen.....	53
Carrión. Pedro Núñez.....	53
VALENCIA, ARAGÓN, CATALUÑA.....	59
Valencia: Francisco Ribalta.....	59
Pedro Orrente.....	66
Aragón.....	71
Cataluña.....	72
ANDALUCÍA.....	76
Sevilla.....	76
Roelas.....	76
Herrera el Viejo.....	82
Mohedano. Castillo. Uceda.....	86
Córdoba. Granada.....	91

SEGUNDO TERCIO DEL SIGLO

LA GRAN GENERACIÓN DE MEDIADOS DE SIGLO.....	95
Ribera: Su vida.....	95
Su arte.....	97
Su obra.....	103
Zurbarán: Su vida.....	115
Su arte.....	117
Su obra.....	120
Discípulos de Zurbarán.....	140
Alonso Cano: Su vida. Su arte.....	145
Su obra.....	146
Velázquez: Su vida.....	160
Su arte.....	166
Su obra hasta la Fragua.....	169
El Salón de Reinos.....	181
Retratos.....	186
Bufones.....	191
Vuelta a la fábula antigua.....	192
Retratos. Paisajes.....	200
 MADRID.....	 202
Los Velazqueños: Mazo. Agüero. Puga. Pareja. J. Leonardo.....	202
Los contemporáneos de Velázquez: Collantes. Fr. Juan Rizi. Pereda.....	213
El nuevo estilo: Francisco Rizi. Herrera Barnuevo. Camilo. Vargas.....	226
 VALENCIA, MURCIA, ARAGÓN, CATALUÑA.....	 240
Valencia: Jerónimo Jacinto de Espinosa.....	240
Esteban y Miguel March.....	244
Murcia: Gilarte. Villacis.....	250
Aragón: García Ferrer. Jusepe Martínez. Galván.....	255
Cataluña: Cuquet, Arnáu. Baleares: Los Blanquer, Los Cotto.....	258
 ANDALUCÍA.....	 258
Sevilla: Llanos Valdés. Bodegones.....	258
Córdoba: Antonio del Castillo. Sarabia. Fray Juan del Ssmo. Sacramento.....	264
Jaén: Sebastián Martínez.....	266
Granada: Pedro de Moya.....	271
Málaga: Miguel Manrique.....	271

ÚLTIMO TERCIO DEL SIGLO

MADRID.....	273
Carreño. Herrera el Mozo.....	273
Antolínez. Cerezo. Escalante.....	285
Ruiz González. Cabezalero. Solís. Moreno. A. del Arco. Ruiz de la Iglesia.....	294
Otros pintores. García Hidalgo. Ardemans.....	302
Claudio Coello. Jiménez Donoso. Sebastián Muñoz. Arredondo.....	307
Bodegones y «Vanitates». Flores: Arellano. B. Pérez.....	319
Los extranjeros de fin de siglo: Van Kessel. Lucas Jordán.....	320

VALENCIA. MURCIA. ARAGÓN. CATALUÑA.....	325
Valencia: Pontóns. Conchillos. V. Giner. S. Gómez.....	325
Murcia: Senén Vila.....	332
Aragón: Verdusán. B. Vicente. Aybar.....	332
Cataluña: Los Juncosa, Savall, Arnáu. Baleares.....	334
ANDALUCÍA, CANARIAS.....	339
Murillo: Su vida. Su arte.....	339
Su obra.....	344
Escuela de Murillo.....	364
Juan de Valdés Leal. Lucas Valdés.....	366
F. Antolínez. Arteaga. Iriarte.....	384
Córdoba. Granada: Bocanegra, J. de Sevilla. Málaga: Niño de Guevara. Canarias.....	386
BIBLIOGRAFÍA.....	393
ÍNDICE ONOMÁSTICO.....	414
ÍNDICE GEOGRÁFICO.....	417
ÍNDICE DE TEMAS.....	420

INTRODUCCIÓN

En estas consideraciones preliminares se pretende ofrecer al lector una visión panorámica de lo que al por menor será analizado en los capítulos siguientes, insistiendo en los valores estéticos que más han preocupado en cada época, y en las novedades que cada período aporta a nuestro panorama artístico. La generación que nace aproximadamente con el siglo, tiene una personalidad tan extraordinaria —Ribera, Zurbarán, Velázquez, Alonso Cano, Espinosa— que aconseja agrupar y considerar a la mayor parte de los artistas que no son sus contemporáneos, como estilísticamente anteriores o posteriores, correspondiendo, por tanto, cronológicamente al primero y último tercio del siglo. A quien guste o, siguiendo normas, sobre todo de la historiografía del arte francesa, desee poner nombres de reyes a las diversas etapas estilísticas, podría, sin gran violencia, denominar los estilos de esos tres períodos estilos Felipe III (1598-1621), Felipe IV (1621-1665) y Carlos II (1665-1700).

LOS QUE NACEN EN EL SIGLO XVI

Una de las novedades más importantes del primer tercio del siglo, tanto en nuestra pintura como en la de todo Occidente, es el claroscuro. Entre nosotros, el interés por el claroscuro comienza ya en el último cuarto del siglo XVI, en El Escorial, primero por sugestión veneciana muy concreta, la bassanesca en Navarrete el Mudo (†1579), y poco después gracias a la actividad en el mismo monasterio de Zuccaro y, sobre todo, del genovés Luca Cambiasso.

El claroscuro de tipo caravaggiesco, llega algo más tarde. Recientes investigaciones han probado que personajes tan distinguidos como el Duque de Benavente, virrey de Nápoles, trae ya en vida de Caravaggio obras de su mano, y como consta que al ser hospitalizado Caravaggio en la Consolazione de Roma, regala varios cuadros a su prior, que era sevillano, se ha supuesto que algunos de ellos pudieron ser enviados a la ciudad andaluza.

La mención de originales suyos en colecciones españolas de la primera mitad del siglo XVII no falta, y las copias antiguas de originales suyos conservados todavía en templos españoles, son testimonio del amplio interés que se sintió por las novedades caravaggiescas.

El caravaggismo llega también a España, aunque es de suponer que en fecha más tardía, a través de los discípulos e imitadores del maestro, entre ellos del propio Ribera.

Esta etapa claroscurista anterior a la aparición de un caravaggismo decidido deja un sedimento en no pocos de nuestros tenebristas, que influye poderosamente en el aspecto del claroscuro español, pero precisa observar que los que libres de esa tradición de origen veneciano o escorialense de otro origen cultivan el claroscuro caravaggiesco en fecha más temprana,

con excepción de Mayno (1613), son artistas de la generación siguiente: Velázquez en Sevilla hacia 1615, y Ribera en Roma, seguramente antes de 1620.

El claroscuro termina dominando en los más de los estudios de nuestros pintores de la generación siguiente, unas veces en forma transitoria, y otras como en Zurbarán y Espinosa, en forma perdurable.

Al par que el gusto por el claroscuro, se va imponiendo el naturalismo como reacción frente al idealismo, a la grandilocuencia renacentista y a la tensión y convencionalismos manieristas de fines de siglo. También en este proceso hay que tener presente a los últimos venecianos por su amor a los temas humildes. Recuérdense las censuras del P. Sigüenza a los perros y gatos pintados por Navarrete en las historias sagradas, y no se olvide, de una parte, cómo el estilo de los Bassanos encuentra en Orrente un decidido seguidor, y de otra, que el estilo de los llamados manieristas florentinos que emplean algunos de nuestros pintores más importantes del primer tercio del siglo, es especialmente sensible no sólo al colorido veneciano, sino a su naturalismo. Este sesgo decidido con rumbo al natural, además de ir transformando el tono general de las historias, da vida a un nuevo género, el bodegón, iniciado en sus manifestaciones conocidas en Castilla por Sánchez Cotán (1602), fundamentalmente por inspiración italiana, y en Sevilla por Velázquez (h. 1615), en cuanto al tema y a la composición por inspiración flamenca manierista, y en su claroscuro por inspiración caravaggiesca.

Este amor por el natural no pudo por menos de provocar también en nuestro país la lógica reacción de protesta en los artistas formados en los dechados del siglo XVI. Leamos lo que nos dice un artista tan cualificado como Vicente Carducho, refiriéndose a Caravaggio:

“Oí decir a un celoso de nuestra profesión, que la venida de este hombre sería presagio de ruina y fin de la pintura... el Antecristo con falsos y ostentosos milagros y prodigiosas acciones, se llevará tras sí a la perdición tan gran número de gentes movidas de ver sus obras, al parecer tan admiradas aunque ellas en sí tan engañosas...” Y en otro lugar no se dirige sólo al Caravaggio, sino a todos los entregados al naturalismo: “A los que hacen tales pinturas de simple imitación, los venero como médicos empíricos, que sin saber la causa hacen cosas milagrosas, y es cierto que en el tribunal de los sentidos tendrán aplauso grande, si bien en el de la razón y entendimiento no osarán aparecer... Deste abuso no tienen poca culpa los artífices, que poco han sabido o poco se han estimado, abatiendo el generoso arte a conceptos humildes; como se ven hoy, de tantos cuadros en bodegones con bajos y villísimos pensamientos, y otros borrachos, otros de fulleros, tahúres y cosas semejantes, sin más asunto que habérsele antojado al pintor retratar cuatro pícaros descompuestos y dos mujercillas desaliñadas, en mengua del mismo arte y poca reputación del artífice.”

Independientemente de estas novedades, o haciéndose parcialmente eco de ellas, el manierismo de 1600 persiste, sin embargo, vigoroso e incluso perdurará en cuanto a la composición en algunos artistas de la generación siguiente.

Un caso un tanto excepcional es el de Roelas († 1625) en Sevilla, que pinta durante el primer cuarto del siglo al estilo veneciano aprendido probablemente en las colecciones reales, es decir, un estilo naturalista a lo veneciano, de gran riqueza cromática y con rompimientos de gloria de gran amplitud.

El retrato, salvo la influencia que en su aspecto tiene la transformación de la indumentaria

y el mayor interés por el claroscuro, sigue la tradición de Sánchez Coello. En los palacios reales se cultiva, sobre todo en la pintura mural, el tema mitológico, pero por desgracia después de la destrucción del Alcázar, no es posible formar juicio de su verdadero valor.

LA GRAN GENERACIÓN QUE NACE CON EL SIGLO

El claroscuro, casi siempre tan importante en la pintura moderna, poco después de terminar el primer tercio del siglo XVII, dejará de ser una obsesión para los artistas de vanguardia. El deseo de sugerirnos la sensación táctil del valor plástico de las cosas, irá perdiendo fuerza. Habrá artistas y aun escuelas, que más o menos relajado continuarán cultivándolo, pero los artistas progresivos lo transformarán radicalmente.

Estos artistas de vanguardia de la segunda generación del siglo, que en su juventud, al menos sus representantes más distinguidos, cultivan con entusiasmo el tenebrismo, por los años treinta renuncian a él, considerándolo una etapa superada. En 1630 Velázquez pinta la Fragua, y Alonso Cano en los últimos años treinta, después de su traslado a la Corte, transforma su paleta y abandona el claroscuro.

En el tercio del siglo que va desde este momento hasta la muerte de los grandes artistas que nacen hacia 1600, la transformación de la pintura española es profunda. Las ilusiones estéticas más netamente pictóricas se canalizan principalmente por dos caminos. El primero es el más importante, porque es el que conduce a una de las metas a que aspira la pintura, y es el que recorre solitario, pero con paso firme y majestuoso, Velázquez: el de la conquista de la perspectiva aérea. El claroscuro valorador de la realidad táctil de las cosas, al ceder paso al estudio de la luz interpuesta entre las ellas y sus consecuencias en la definición de sus superficies y en la intensidad de los colores, termina ofreciéndonos no su sensación táctil sino su apariencia visual.

El segundo camino, que es el que recorren los más de los pintores de vanguardia, es el del color y el de la técnica suelta y pastosa de origen veneciano. En realidad el origen de esta tendencia aparece ya manifiesto en Vicente Carducho (1626), pintor cuya importancia en la transformación de nuestra pintura del siglo XVII no ha sido debidamente valorada.

En ese cambio de rumbo en la Corte influye poderosamente la valiosísima colección de pintura veneciana existente en Palacio, a la que, sin embargo, había sido insensible la generación anterior. La transformación del Alonso Cano sevillano, en el Alonso Cano madrileño, es el mejor testimonio de este nuevo camino que emprende la pintura española.

No obstante la superior calidad del arte de Velázquez y la transformación de su estilo e incluso la huella que deja en algún artista madrileño inmediatamente posterior, los artistas jóvenes se dejan arrastrar por lo que representa Francisco Rizi, sólo pocos años más joven que aquél. Como siempre, la novedad y los extremismos pesaron más en los jóvenes que la calidad que, sin duda, es lo esencial en el arte. La mayoría de la juventud permanece tan ciega ante la obra de Velázquez, como la de principios del siglo XIX ante la de Goya. La factura pictórica de Francisco Rizi, que tiene su punto de partida en Vicente Carducho, llega a extremos probablemente no superados por los artistas españoles de fines de siglo. A ello contribuyen también obras importadas italianas. No se olvide, sin embargo, en cuanto a su valoración en este aspecto colorista, que Rizi no siempre emplea una paleta limpia y brillante.

Pero lo que tal vez coadyuva de manera más decisiva a que desempeñe papel tan destacado en la evolución de la pintura de mediados de siglo, es el ser uno de los más antiguos y extremados propugnadores de una de las principales aspiraciones del estilo barroco: la de dotar de movimiento las composiciones. El dinamismo del barroco que continuará intensificándose en lo que resta de siglo, encuentra en él un decisivo cultivador, con una despreocupación igualmente manifiesta por la corrección de las formas y escorzos.

El tercer camino es el que podría denominarse el de los arcaizantes, sin dar a esta denominación valor peyorativo alguno, ya que por él marchan artistas tan importantes como Zurbarán y J. J. Espinosa. Cada uno lo recorre a su manera, pero ambos manteniéndose dentro de las normas del tenebrismo y ajenos tanto a la factura suelta veneciana, como al dinamismo barroco que pudiera haberles alcanzado al final de su carrera. El caso de Ribera, nacido unos diez años antes, viviendo en un ambiente artístico como el italiano y muerto al mediar el siglo, es distinto, pero su tenebrismo es no menos persistente.

Con excepción del retrato, la pintura española es fundamentalmente de carácter religioso y, como es natural, continúa siéndolo durante este período. Ya se ha visto que durante el siglo XVI la de tema mitológico o de la historia antigua, se confía casi exclusivamente a pinceles extranjeros. En el siglo XVII, destruido el antiguo Alcázar de Madrid a principios del siglo XVIII y desaparecidas buena parte de las pinturas murales del Palacio de El Pardo, no es fácil apreciar en su conjunto lo que los pintores españoles hicieron en este género. Un hecho, sin embargo, es bien conocido: que gracias, sin duda, a la voluntad de Felipe IV, el gran mecenas de las fábulas paganas de Rubens, en mayor grado que lo fuera su abuelo de las de Tiziano, Velázquez pinta unas cuantas obras capitales de este género. No por la voluntad de un monarca, sino por el medio artístico y cultural diferente en que vive, la fábula pagana constituye también un capítulo importante en la obra de Ribera. Tanto el pintor sevillano como el valenciano, traducen la fábula antigua al tono de la vida de su tiempo.

Sabemos además que pintores de la generación anterior, como Carducho, hicieron para decorar las estancias palatinas pinturas murales de esta índole, y, ya dentro de la segunda generación del siglo, Camilo pinta en las bóvedas del Alcázar una historia de Júpiter y Juno que provoca en Felipe IV el comentario que se verá al tratar de ese artista. Gran cultivador de temas de este género en lienzo es Juan de la Corte, artista al servicio del monarca.

La gran empresa del Conde Duque de Olivares de la decoración del Salón de Reinos del Buen Retiro, para halagar la vanidad de Felipe IV, además de hacer cultivar la fábula pagana a un pintor tan ajeno a ella como Zurbarán —Trabajos de Hércules—, es motivo de que se pinte toda una serie de triunfos guerreros, es decir, de temas profanos de carácter histórico.

Las novedades en el retrato son más debidas a la evolución de la pintura, que propiamente a la del tipo del retrato. En este aspecto ha de recordarse, sin embargo, la novedad del retrato cortesano velazqueño de los miembros de la familia real en atuendo de cazador, y como consecuencia de ello con fondo de paisaje, y la importante serie de retratos ecuestres. Aunque apenas cultivado, el retrato de grupo cuenta con un ejemplo tan insigne como el de las Meninas, al que puede agregarse el de la Familia de Mazo. Los retratos de bufones y de hombres de placer, que durante el siglo XVI, salvo excepciones como el de Pejerón de Antonio Moro, se limitan a ocupar un lugar secundario en el de sus señores, se convierten gracias a Velázquez en retratos independientes.

El grupo de obras atribuidas a Puga, constituye el principal testimonio del modesto interés que despiertan los temas de género.

El cuadro de bodegón no presenta novedades importantes respecto del tipo creado en el primer tercio del siglo, salvo en cuanto pueda considerársele relacionado con el de las "Vanitates" del tipo de Pereda, que en realidad son verdaderos bodegones no con cocineros y vendedores de medio cuerpo, sino con santos o figuras alegóricas que sirven de comentario a lo divino de una mesa cubierta por atributos de riqueza, poder, gloria o sabiduría.

Novedad es, en cambio, el cuadro de flores que, teniendo como punto de arranque los modelos italianos y flamencos, llegan gracias a las enseñanzas de Juan de Arellano a ocupar todo un grupo de cultivadores de este género pictórico, que conservará su vitalidad hasta fines de siglo para continuar floreciente en el siglo XVIII.

El cuadro de batalla encuentra ahora dos importantes cultivadores: Juan de Toledo, más celebrado que conocido, y el valenciano Esteban March.

El paisaje como género independiente cobra vida en el círculo velazqueño de Mazo y Agüero, dentro de un tipo clásico con arquitecturas a la italiana, pero también con importantes sugerencias flamencas.

LOS PINTORES DE TIEMPOS DE CARLOS II

La muerte de la gran generación que nace con el siglo, puede considerarse que abre una última etapa en la evolución de nuestra pintura seiscentista. Aunque algunas de las metas a que aspiran los nuevos artistas continúen siendo muy semejantes, las diferencias son notables.

El interés naturalista en general, decrece pese a que un Valdés Leal nos ofrezca notas del más agudo realismo en sus cuadros de las Postrimerías. Más que al placer en una interpretación de desgarrado realismo en sí, se deben al deseo de provocar nuestra repugnancia por lo perecedero de la vanidad del cuerpo humano.

El dinamismo barroco, en cambio, no sólo persiste sino que se intensifica. Aunque el gran iniciador de esta tendencia artística, Francisco Rizi, da ya fe de ese afán en los años cincuenta, no debe olvidarse que su vida se prolonga casi hasta la última década del siglo, y que buena parte de su obra es posterior a 1660. De Rizi arranca el dinamismo de no pocas composiciones de Claudio Coello, el mejor pintor de la escuela madrileña de este nuevo período. De los primeros años sesenta datan las primeras Concepciones que con su intenso movimiento triunfal rompen con el estatismo de origen renacentista del primer tercio del siglo, tan vigoroso aún a mediados del mismo. Piénsese en las Inmaculadas de Antolínez, Escalante y Solís en la escuela madrileña, y en las de Murillo y Valdés en la sevillana, o en la Ascensión de la Magdalena de Antolínez. En suma, es patente que la mayor parte de los pintores de este período son amigos de composiciones intensamente movidas y considérese que a poco de morir artistas tan representativos de esta tendencia como Herrera el Mozo o Valdés Leal... viene a reforzar este dinamismo barroco y a confirmar su triunfo con sus geniales creaciones aún más extremadas, el napolitano Lucas Jordán.

Paralelamente a este progresivo dinamismo barroco e íntimamente ligado con él, cobra vida cada vez más intensa el cuadro de gran composición escenográfica, no sólo aparatosa

en sus encuadramientos arquitectónicos, sino en su preocupación por la profundidad. También en este aspecto es Francisco Rizi quien da uno de los primeros pasos decisivos, y Claudio Coello quien le sigue en la Anunciación del convento de San Plácido de Madrid. Uno de los grandes cuadros de Carreño dado a conocer últimamente, el de la Fundación de la Orden Trinitaria, del Museo del Louvre, lo muestra incorporado a esta misma gran aspiración del barroquismo de fin de siglo. El gran cuadro de la Sagrada Forma, de Claudio Coello, vivificado por su magistral dominio de la perspectiva aérea, entra netamente dentro de esta tendencia.

La transformación de la factura pictórica comentada en la etapa anterior, también se intensifica. De nuevo aparece en lugar preeminente de este proceso Francisco Rizi, siendo no poco significativo que algunos de sus cuadros hayan sido atribuidos a Valdés Leal, uno de los pintores más representativos en este aspecto. Aparte de la natural evolución en el proceso iniciado en el período anterior, también contribuyen en alguna medida a favorecerlo las relaciones artísticas con la pintura genovesa.

En íntima conexión con este proceso, ha de recordarse por la influencia que ejerce en la transformación del estilo de un pintor tan importante de este período como Murillo, el gusto por los deslumbrantes contrastes de luz de la escuela veneciana seiscentista, que Herrera el Mozo trae de Italia hacia 1660. Desde el punto de vista más puramente cromático, la influencia de las colecciones de venecianos del siglo XVI y de los flamencos rubenianos en los pintores madrileños, es también muy importante. Es ahora cuando los intensos azules y las entonaciones doradas del Tiziano, triunfan en Antolínez, en Cerezo y en tantos otros.

Aunque ahora se creen grandes composiciones barrocas, ha de llamarse la atención sobre el cambio de rumbo, que al pronto pudiera considerarse contradictorio, que se advierte en algunos pintores de vanguardia. Frente a la escala grande en que trazan sus personajes pintores de la gran generación de mediados del siglo —recuérdense las historias de Zurbarán o de Espinosa—, no faltan ahora quienes prefieren una escala más menuda y graciosa. En este aspecto, uno de los predecesores es probablemente Alonso Cano, aspecto que llegará a ser fundamental en su discípulo Atanasio, pintor de graciosas muñecas. Este cambio es particularmente sensible en Murillo, cuando se comparan sus obras tempranas que todavía participan del sentir de la generación anterior, como su historia de San Gil ante el Papa, anterior a 1650 que se creería de Zurbarán, y su Inmaculada grande (1652), del Museo de Sevilla, con la Piscina y la Liberación de San Pedro pintadas para el Hospital de la Caridad un cuarto de siglo más tarde, y con las Concepciones de Aranjuez o de los Venerables. Quienes encarnan este cambio de rumbo, presienten lo que será el estilo dieciochesco.

Si consideramos representativos del sentir religioso de mediados de siglo reflejado en nuestros artistas, a Zurbarán, Ribera o Espinosa, parece indudable que las obras de un Murillo y un Valdés se nos ofrecen llenas de novedad, aunque, como es natural, no todos los pintores de su tiempo puedan considerárseles a este respecto en la misma línea de vanguardia, no obstante figurar en ella desde otros puntos de vista. La expresión de profunda y viril entrega espiritual de los santos de Zurbarán, o bien se intensifica ahora llegando a un expresionismo a lo Valdés Leal, o se relaja en pro de una expresión tal vez más humana y desde luego más graciosa y femenina, como adivinando el sentir que inspirara las interpretaciones dieciochescas. Aun que sólo continúe el proceso general del sentir religioso del barroco, lo cierto es que Murillo en sus interpretaciones de los temas infantiles de Jesús y del Bautista —recuérdense los Niños de la Concha y el San Juanito del Museo del Prado—, no sólo crea los ejemplos más bellos

y representativos de este nuevo sentir religioso seiscentista de todo el barroco europeo, sino que presiente en ellos el del siglo XVIII.

Dentro de la pintura profana, el tono triste de la Corte de la Reina viuda deja su huella en los retratos oficiales, que ya a fines del período anterior ven sus fondos animados por interiores palaciegos, novedad que deja su huella en Carreño. Éste en alguna ocasión, como gusta de hacer Van Dyck, saca al retratado del angosto escenario de una habitación, y retrata al Duque de Pastrana sobre un fondo de paisaje, y otro tanto hará Murillo en el retrato de Salcedo, de propiedad particular de Vitoria, en este caso en atuendo de cazador acompañado por sus perros. Pero estos casos son excepcionales, como lo es el retrato de grupo del Embajador danés Lerche, del Museo de Copenhague, por Antolínez, de ocasional inspiración holandesa, o el de la Familia en un jardín, del Museo del Prado, pintado por el flamenco Van Kessel durante su permanencia en la Corte.

Con la muerte de Felipe IV, aunque Lucas Jordán a fin de siglo pinta no pocas fábulas mitológicas, y también las representan en los palacios reales Carreño y Claudio Coello, parece que el interés por esta suerte de temas decrece.

El paisaje en Iriarte pierde el tono clásico del madrileño del Mazo, pero donde se cultiva con más frecuencia es en la misma escuela sevillana, como fondo de escenas bíblicas o evangélicas de escala menuda. La fantasía y el capricho de las proporciones, desgraciadamente en una calidad sólo mediana, le presta un cierto tono romántico.

Paralelamente a estos paisajes se cultiva en Sevilla un tipo de cuadro de arquitectura palaciega con amplios patios y efectos de perspectiva en los que las historias son de valor muy secundario. El elemento fantástico no es, sin embargo, de la naturaleza del de un Monsu Desiderio. No falta alguna ocasión en la que la inestabilidad de las figuras, y su misma factura, descubre un acusado manierismo.

La transformación de la pintura decorativa, en especial de techos y bóvedas, se inicia en los últimos años del período anterior, y en ella desempeñan papel de primer orden los italianos Colona y Mitelli, llegados a la Corte por recomendación de Velázquez. Aunque su permanencia en Madrid (1658-1662) fue muy breve, ellos imponen un nuevo estilo de perspectiva de techos de aparatosos encuadramientos de fingida arquitectura vista de abajo arriba, o "di sotto in su" según la terminología italiana, en torno a grandes celajes. Es el estilo que sirve de pauta a los pintores madrileños hasta la llegada de Lucas Jordán, quien en los últimos años del siglo renuncia a esos encuadramientos de perspectivas arquitectónicas vistas desde abajo, para ofrecer la visión exclusiva de un puro celaje bajo el que el espectador se pueda creer ante una bóveda celeste sólo encuadrada por los muros reales del ámbito decorado.

El gusto por lo popular, que tan frecuentemente aflora en nuestra pintura, inspira a Murillo una de las más importantes aportaciones de la escuela española a la pintura barroca seiscentista. Aunque no falte algún precedente en la pintura italiana, los cuadros de niños de Murillo constituyen un género nuevo. En un principio el naturalismo, el claroscuro y hasta una gota de pesimismo, definen este tipo de cuadros suyos, pero pronto es el tema intrascendente del juego, la sonrisa o la pequeña picardía del niño callejero, lo que constituye el verdadero resorte del cuadro, adelantándose así al arte dieciochesco del rococó.

PRIMER TERCIO DEL SIGLO

C A S T I L L A

TOLEDO: TRISTÁN.—Al comenzar el siglo XVII, los dos centros pictóricos más importantes de Castilla la Nueva, son el toledano y el de los pintores formados en El Escorial, que ya en los tiempos de Felipe II en parte habían establecido su residencia en Madrid. Esta escuela cortesana tiene una breve, parcial y transitoria actividad en Valladolid, como consecuencia del traslado de la capital de la monarquía a la ciudad del Pisuerga. Como es natural, el peso de la Corte, mayor aún por el gran interés de los monarcas por las Bellas Artes y la consiguiente necesidad de decorar los palacios reales, la concentración de la nobleza, algunos de cuyos miembros forman importantes colecciones, y las nuevas fundaciones religiosas en una ciudad en constante crecimiento, en suma, la mayor riqueza, termina convirtiendo a la escuela madrileña en la de mayor vitalidad artística de toda la monarquía, vitalidad que conservará durante todo el siglo. La de Toledo, en cambio, se consumirá al concluir el primer tercio del mismo, y no deja de ser significativo de la creciente pujanza de la escuela cortesana que, a los pocos meses de muerto el Greco, se encargue la decoración del Sagrario de la catedral de Toledo a los pintores de Madrid Vicente Carducho y Eugenio Cajés.

Toledo cuenta a principios de siglo con tres pintores importantes: Sánchez Cotán, Mayno y Tristán. Pero la diáspora se inicia pronto. Cuando el Greco muere en 1614, ya había abandonado Toledo Sánchez Cotán, que morirá en Granada en 1627, y poco después, desde luego antes de 1621, Mayno se había trasladado a Madrid. Artistas los tres de estilo dispar, el más genuino representante de la escuela, y que, a su modo, aunque muy pobre conserva un reflejo del arte del Greco, es Tristán, que muere en 1624. Orrente, que durante algún tiempo pinta en Toledo en estilo semejante al de Tristán, termina estableciéndose en Valencia.

Luis Tristán y Escamilla († 1624) que debe de nacer hacia 1580, figura ya al comenzar el siglo entre las amistades del Greco. Palomino nos lo cita como su discípulo, y en calidad de tal recuerda alguna anécdota. Aunque lo erróneo de otros datos de su breve biografía obliga a desconfiar de las afirmaciones del escritor cordobés, parece confirmarlo el hecho de que el propio Tristán declare en 1618 que vio pintar el cuadro que aquél hizo para su capilla sepulcral, su estrecha amistad con Jorge Manuel, el hijo del cretense, y su propio estilo.

Tristán es, como se ha dicho, el más genuino representante de la escuela toledana del primer tercio del siglo. Formado en el manierismo de fines de la centuria anterior -piénsese en sus composiciones y en sus figuras de medio cuerpo en primer término-, se entrega al naturalismo

del nuevo siglo y al claroscurismo aún no caravaggiesco. En algunas actitudes, en las proporciones de no pocas figuras e incluso en algunas composiciones, como la de la Trinidad, de la catedral de Sevilla (1624), la huella del Greco es indiscutible, pero lo que no aprende de él es su paleta y la luminosidad de su colorido. Sus colores son densos, y la entonación general un tanto rojiza.

Tristán es pintor de retablos y de algún tema religioso que interpreta tan al gusto de la devoción toledana, que lo repite con frecuencia. El más importante de sus retablos conservados, es sin duda el de la iglesia de Yepes (1616), bárbaramente hecho girones en 1936, pero reconstituido posteriormente.

La Adoración de los pastores (fig. 1) sorprende por el número de los que pueblan la escena. Pero pese a ello y al perrillo que duerme en primer plano, el tema de género, que será esencial en su compañero Orrente, carece en él de importancia. Si el pastor de expresión pensativa que al fondo dialoga con la pastora, parece tener su origen en el Greco, el movido y numeroso grupo de ángeles niños, nos dice cómo Tristán aporta a su arte novedades de otro origen, aprendidas en estampas, en este caso de una composición de L. Cambiaso.

En la Adoración de los Reyes (fig. 2), el personaje de medio cuerpo en primer plano nos dice la fuerza que el manierismo conserva en el pintor, que no en vano el Greco los había pintado reiteradamente en esa forma. Tristán los repetirá en sus Adoraciones de los Pastores y de los Reyes, del Museo de Cambridge, y de la Colección Stirling de Glasgow. En alguna figura, como la de Baltasar, se hace eco, en cambio, de modelos de Mayno. En la Resurrección, Tristán olvida el ascender del cuerpo ingrávido del Salvador, del Greco, y prefiere el esfuerzo físico renacentista interpretado con el ímpetu barroco de grandes bullones ondulantes. La Ascensión, más grandiosamente compuesta, está interpretada con intensidad expresiva rara vez alcanzada por el pintor.

En el retablo de Santa Clara de Toledo (1623), la calidad desciende levemente. En la Adoración de los Pastores, Tristán nos ofrece un nuevo esquema de composición en la que la arquitectura, en Yepes inexistente, desempeña importante papel con merma de los personajes que son menos numerosos. El pastor viejo que flanquea de perfil la escena es con su extremado alargamiento, manifiesto homenaje al Greco. La Adoración de los Reyes, en cambio, coincide con la de Glasgow, salvo en el personaje de medio cuerpo del primer plano, que es semejante al del mismo tema de Yepes. En el Bautismo, la sombra del Greco es de nuevo patente, aunque toda la espiritualidad del fondo de gloria del modelo de éste, se ve reemplazada por un Padre Eterno en escorzo.

De algún retablo análogo a los anteriores, debió de formar parte la Venida del Espíritu Santo, del Museo de Bucarest.

Tristán es también el pintor del Calvario. El de Lafora, de Madrid, del que existe una réplica o copia de la época en la Academia de San Fernando, es del Cristo muerto acompañado por las hermosas figuras transidas de dolor de la Virgen y de San Juan. Más frecuentes son los lienzos suyos o de su taller o discípulos, del Crucificado solo, a veces con el nimbo romboidal aprendido del Greco. El de Gómez Moreno es semejante al arriba citado, pero el modelo más repetido es el Cristo de la Expiración de Santo Tomé de Toledo.

Muy bella y elegante de proporciones es su Concepción del Museo de Sevilla, de la que existe réplica en propiedad particular barcelonesa.

Entre sus pinturas de santos, alguno de acentuado patetismo e incluso no poco lúgubre co-



Fig. 1.—L. TRISTÁN: ADORACIÓN DE LOS PASTORES (IGLESIA DE YEPES, TOLEDO).

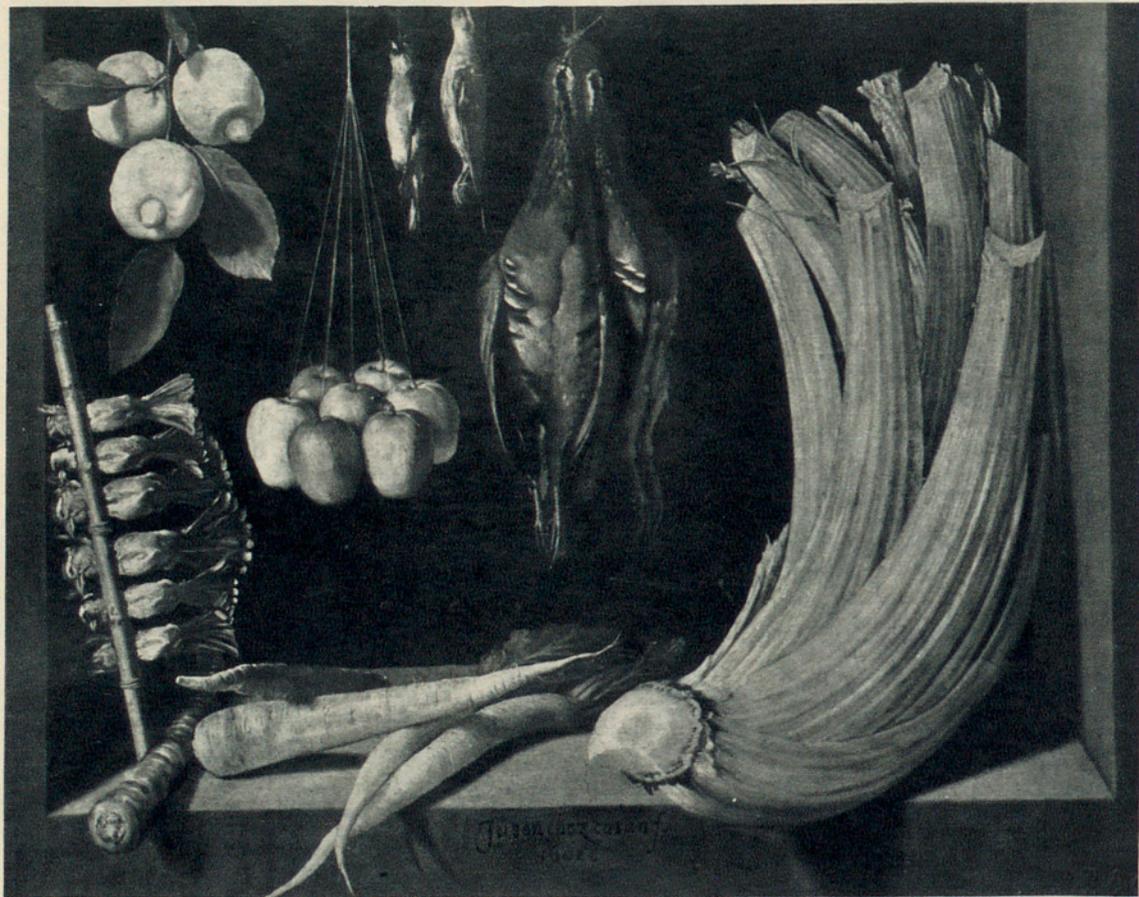


Fig. 2.—L. TRISTÁN: ADORACIÓN DE LOS REYES (IGLESIA DE YEPES, TOLEDO). Figs. 3 y 4.—J. SÁNCHEZ COTÁN: LA VIRGEN DESPERTANDO AL NIÑO (MUSEO DE GRANADA), Y BODEGÓN (DUQUE DE HERNANI, MADRID).

mo el San Francisco del Museo del Prado, destaca el hermoso lienzo de San Luis, del Museo del Louvre, donde el pintor sacia en los pobres que le rodean ese naturalismo tan propio de la primera etapa barroca.

SÁNCHEZ COTÁN.—Fray Juan Sánchez Cotán (1561 † 1627), manchego de nacimiento, se forma en Toledo con Blas de Prado, y es de suponer que bajo la influencia de escorialenses como Cambiaso. Siendo ya pintor, profesa en 1604 en la Cartuja del Paular, de donde es trasladado antes de 1612 a la de Granada, donde concluye sus días. De carácter bondadoso y sencillo, su vida es ejemplo de religiosos. Según Palomino, sus compañeros le llamaban el Santo Fray Juan. Como Fra Angélico, el tiempo que no le consumen las obligaciones del claustro, lo dedica a la pintura hasta dejar decorados con sus lienzos el claustro, la Sala Capitular, varias capillas y las principales dependencias. Esta labor corresponde, sobre todo, a los años 1615 a 1617.

La serie más numerosa es la de las historias cartujanas del claustro. En ellas nos cuenta en un tono reposado y en composiciones claras, no pocas escenas de martirio de hermanos de su orden, aunque sin extremar la nota sangrienta. Pero son las escenas de cierto lirismo contemplativo, las que van mejor con su carácter, como la de la Visión de San Hugo, de un ingenio primitivismo casi medieval, donde tanto Jesús como la Virgen y el Bautista, labran materialmente los muros auxiliados por ángeles niños, la Virgen del Rosario y San Hugo, en la que según la tradición se retrata en uno de los religiosos de último término, y la Imposición de la casulla a San Ildefonso, las tres en el Museo de Granada. La Virgen despertando al Niño con una vela en la mano (fig. 3), del mismo museo, muestra a Sánchez Cotán interesándose por uno de los problemas artísticos de mayor actualidad al filo del 1600, el del claroscuro, en este caso probablemente sugerido por Cambiaso. Muy bella, aunque sin ese interés tenebrista, es la Virgen con el Niño, de propiedad particular barcelonesa, con un delicado estudio de flores al fondo.

Aparte de este estudio de luz artificial típicamente tenebrista, de la Virgen, del Museo de Granada, Sánchez Cotán concede en otras ocasiones cierto interés al claroscuro. El de la Oración del Huerto es en buena parte consecuencia del tema mismo. Aunque menos sensible, también lo es el del cuadro de la Cena, lo mismo que el anterior del Museo de Granada. La nota anecdótica del perro y el gato peleando en el primer plano, parece hablar igualmente de su contacto con la escuela escorialense.

Como pintor mariano no pueden olvidarse sus lienzos de la Concepción, tema que concibe con una inmovilidad y recogimiento renacentistas. Más atractiva que la flanqueada por ángeles ordenados al gusto manierista, es la mucho más sencilla, toda simplicidad, también del Museo de Granada. Imaginada como dentro de un capullo de nubes que se abre en la parte superior para dar paso al Espíritu Santo, salvo el Sol y la Luna dispuestos con rigurosa simetría, sólo se dibuja levemente en esas nubes planas de perfiles suavemente iluminados, algún símbolo lauretano. Y con ese mismo primitivismo dispone simétricamente a sus pies, en tierra y en primer plano, unos admirables lirios cárdenos, unas azucenas blancas y unas rosas.

Pero el tema que ha difundido su nombre en estos últimos tiempos, es el de los bodegones, es decir, el fruto del naturalismo, que con el tenebrismo son los dos principales motores del barroco incipiente. El del Duque de Hernani de 1601 (fig. 4) de admirable simplicidad de composición y de intenso valor plástico servido por un decidido tenebrismo, nos dice que es

él quien crea el tipo de bodegón español del siglo XVII. Aunque el bodegón sencillo y de clara ordenación se cultiva ya por esos años en Italia, el de Sánchez Cotán es de una indiscutible personalidad y al menos equiparable, si no superior, a los bodegones italianos anteriores. Visto desde fuera, sobre el fondo de sombra del vano de una ventana, será fórmula frecuente de los bodegonistas españoles posteriores. Muy bellos son también el bodegón del Cardo, del Museo de Granada, y el del Repollo y la cidra (fig. 5), del Museo de San Diego, ambos de la más admirable sencillez. Pendientes en el espacio a desigual altura de un fino cordón, la manzana y el repollo describen con los otros elementos del bodegón una línea parabólica que deja libre buena parte del fondo negro. Este sencillo bodegón sirve de base a otros, alguno de los cuales pudiera ser de su mano, en los que el espacio libre es ocupado por aves pendientes. Algún imitador incluso llega a introducir un gato.

Como es sabido, el bodegón español de Sánchez Cotán cuenta con el precedente de Blas de Prado.

Aparte de la influencia de Sánchez Cotán en el bodegón castellano, sus historias han dejado también alguna huella tanto en Castilla como en Granada. Piénsese, por ejemplo, en algunos modelos de Orrente y de Juan de Sevilla.

A excepción de Felipe Ramírez en el bodegón del Cardo y los lirios (1628), del Museo del Prado (fig. 6), que pudiera firmar el propio Cotán, ninguno de sus continuadores poseerá su elegante simplicidad, ni hará pensar en una actitud tan franciscana ante los frutos y las flores como el pintor cartujo. Un Cristo después de la Flagelación, firmado por F. Ramírez en 1631, se conserva en propiedad particular belga.

Posible consecuencia de la etapa granadina de Sánchez Cotán son los bodegones de Blas de Ledesma, a quien se le ha considerado pintor del siglo XVI. La Canastilla con frutas, de propiedad particular sevillana, hace pensar más bien en el siglo XVII. Está firmado en Granada, y en la ciudad andaluza elogia sus fruteros el poeta Soto de Rojas en libro publicado en 1652. Un bodegón firmado posee el Museo de Atlanta y dos más existen en propiedad privada barcelonesa.

TOLEDO-MADRID.—EL BODEGÓN: LOARTE. VAN DER HAMEN.—Después de abandonada la ciudad por Sánchez Cotán, el principal pintor de bodegones que permanece en Toledo es Alejandro Loarte († 1626). De composición menos diáfana, de perfiles menos definidos y de sentido plástico menos intenso, los suyos son de factura pictórica más avanzada, más seiscentista. A juzgar por las imitaciones existentes, debieron encontrar bastante aceptación. El de Caza y frutas (1623) del Asilo de Santamarca, con un cesto en el centro y perdices y liebres pendientes de la parte superior, es un ejemplo típico de su arte. El Puesto de aves y caza (1626), del Duque de Valencia (fig. 7), una de las obras maestras del género, presenta además dos personajes de medio cuerpo como los bodegones flamencos de fines del siglo XVI. No obstante las grandes semejanzas con su estilo, no puede admitirse sin reservas la atribución del hermoso bodegón del Museo de Amsterdam. Como es natural, Loarte cultiva también la pintura religiosa. Recuérdese la Nave de la Iglesia (1624) en Yébenes, San Francisco muerto (1626), de las Capuchinas de Toledo, etc.

Juan van der Hamen y León (1596 † 1631), madrileño de nacimiento, no pertenece propiamente a la escuela toledana de los anteriores pintores de bodegones, pero por ser uno de los principales cultivadores de este género pictórico del primer tercio del siglo en Castilla, conviene

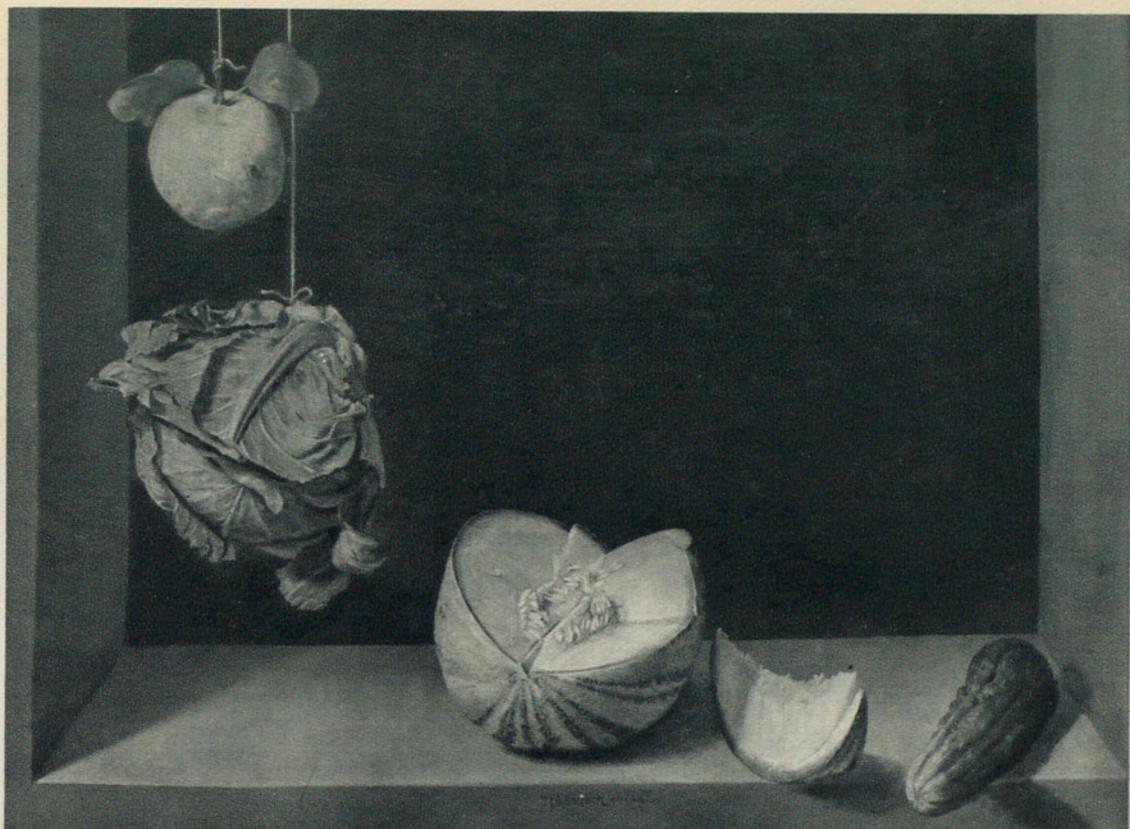
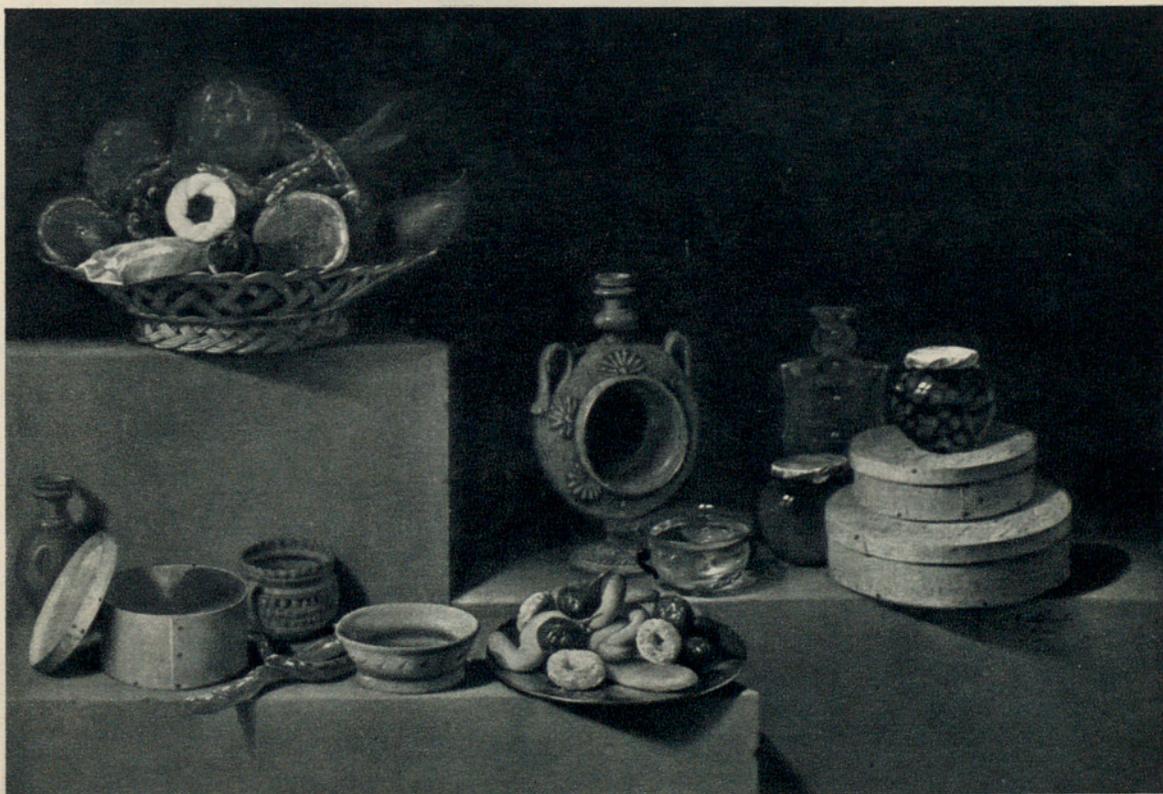


Fig. 5.—J. SÁNCHEZ COTÁN: BODEGÓN DEL REPOLLO Y LA CIDRA (MUSEO DE SAN DIEGO, U. S. A.). Fig. 6.—F. RAMÍREZ: BODEGÓN DEL CARDO Y LOS LIRIOS (MUSEO DEL PRADO).



Fig. 7.—A. LOARTE: PUESTO DE AVES Y CAZA (DUQUE DE VALENCIA, MADRID).



Figs. 8 y 9.—J. VAN DER HAMEN: BODEGONES (MUSEO DE HOUSTON Y GALERIA NACIONAL DE WASHINGTON).



Fig. 10.—J. VAN DER HAMEN: D. GASTÓN DE PERALTA (PROPIEDAD PARTICULAR, MADRID).

comentarlo a continuación de ellos. Hijo de un arquero flamenco del mismo nombre al servicio del rey, y de madre no española sino probablemente también flamenca, muere muy mozo como ya comenta Díaz del Valle. Su fama en este género de pintura fue, sin embargo, grande entre sus contemporáneos. Así, Pacheco, al tratar de las pinturas de flores, escribe que "entre los que lo han hecho con fuerza y arte se puede contar a Juan Vanderramen (sic) archero del rey Filipo IV", y Lope: "Sepa la envidia castellano Apeles, que en una tabla, de tus flores llena / cantó una vez, burlada Filomena / y libaron abejas tus claveles".

Pacheco, por su parte, al tratar de las pinturas de frutas y de flores insiste en que "Juan Vanderramen las hizo extremadamente, y mejor los dulces, aventajándose en esta parte a las figuras y retratos que hacía y, así, esto le dio, a su despecho, mayor nombre".

Las fechas extremas de sus bodegones conocidos, comprenden desde 1620 hasta 1627. Su estilo se ha comparado con el de Osias Beert, aunque probablemente se ha insistido excesivamente en sus semejanzas.

Van der Hamen, además de ordenar bodegones como el del Museo del Prado (1623), de simplicidad y simetría zurbaranescas, emplea en otros la típica composición de Sánchez Cotán, continuada por Loarte, del vano con el fondo en sombra y los elementos principales sobre el alfeizar y pendientes de la parte superior, como sucede en los dos del comercio madrileño. Pero probablemente su deseo de valorar más que el vano de la supuesta ventana el volumen del grueso alfeizar, le lleva a no contentarse con representar el grosor de éste, sino a transformarlo en un muro no sólo escalonado sino adicionado con un poyo del mismo material en primer plano.

Este interés por el volumen, tan representativo del tenebrismo, crea en los bodegones de Van der Hamen unos valores que le son esenciales. Con sus limpias aristas y sus planos lisos, al mismo tiempo que les presta una notable monumentalidad, hermana de la que producen los sillares de las composiciones de Ribera, producen una serie de planos, que enriquecen la clara composición, no sólo al crear estos varios planos cortados en ángulo recto, sino gracias a una variada yuxtaposición de tres bodegones, cada uno de ellos de la típica simplicidad de las naturalezas muertas españolas de esta época.

Excelente ejemplo de este tipo de bodegón es el del Museo de Houston (1626) (fig. 8), que presenta en el plano más alto del muro del fondo un cesto con granadas y en el más bajo una composición más rica con un plato con racimos de uvas flanqueado por dos jarros de cristal, a la que un ramo de ciruelas atravesado y un vaso de cristal más pequeño y menos iluminado al fondo, ponen la nota de profundidad. Una cucurbitácea y dos frutas menores, ocupan el poyo del primer plano, todo ello delatando el más fino sentido de la proporción.

Valores artísticos análogos, si bien poniendo el acento principal de la composición en el grupo del centro, y delatando con ello su fecundidad compositiva dentro de su típica simplicidad, distingue a otros bodegones. En el de la Galería Nacional de Washington (1627) (fig. 9), el poyo del primer plano se alarga hasta ocupar más de la mitad de la anchura. Con cajas cilíndricas, cerradas y finas, vasijas de barro y cristal, la cesta y el plato de confituras no puede por menos de recordar las palabras de Pacheco al decir que aún pintaba "mejor los dulces", que las frutas y flores. Aunque en él desempeña importante papel la vajilla de cristal y la cerámica, también son los dulces elemento importante en el Bodegón de 1622, del Museo del Prado, uno de los más antiguos conocido de su mano.

En La Flora (1627), del Museo del Prado, Van der Hamen entra en el campo de la

alegoría. En realidad es un cuadro de flores con figuras humanas, sobre un fondo de jardín, donde el pintor patentiza su interés por el claroscuro. Del mismo tipo es la Ceres (1620) de la colección Zabala, de Madrid.

Del Van der Hamen, pintor de temas religiosos, se conserva una serie de lienzos (1625) en el Convento de la Encarnación, de Madrid, de tono tenebrista y colorido un tanto pobre: La Visión del Apocalipsis, San Juan Bautista, Santa Elena y San Sebastián. De sus dotes como pintor de retratos es buen testimonio el muy estimable de D. Gastón de Peralta (1626) de propiedad particular madrileña (fig. 10). En la Academia de San Fernando se conserva el de Don Francisco de la Cueva (1625).

MAYNO.—Hijo de un caballero milanés y de la Marquesa de Figueredo, Juan Bautista Mayno nace en Pastrana (1578 † 1647). El estilo de su obra obliga a pensar en una formación italiana hacia 1600, no sólo en tierras del Norte, sino, sobre todo, en Roma. Su contemporáneo Jusepe Martínez lo hace discípulo de Aníbal Carracci y compañero de Guido Reni. Vuelto a España y establecido en Toledo, cuando pinta el retablo mayor de los Dominicos (1613), toma el hábito de la orden. Entra pronto en contacto con la Corte, siendo nombrado profesor de dibujo del futuro Felipe IV, y se traslada a Madrid donde reside en el colegio de Santo Tomás, hasta el fin de su vida.

Probablemente su vida social no le permite dedicarse exclusivamente a la pintura, y su obra, al menos la conocida, es poco numerosa. En la actualidad se reduce al retablo aludido y a una media docena de cuadros más. Ello es, sin embargo, suficiente para dar idea de la alta calidad de su arte. Se ha escrito su apellido indistintamente Mayno y Maino.

Pintor de facultades muy primas y bien relacionado en la Corte, no pueden sorprender los elogios que le dedican sus contemporáneos. Lope de Vega escribe de él en el Laurel de Apolo: "Juan Bautista Mayno / a quien el arte debe / aquella acción que las figuras mueve".

Se han observado, con razón, ciertas semejanzas del estilo de Mayno con la escuela de Brescia y en particular con Savoldo, lo que por otra parte se explicaría por la presencia de artistas de ese origen en Milán, la patria del padre de Mayno. Pero de todas formas, su formación es fundamentalmente romana. Advértense en él huellas de Guido Reni, pero sobre todo de Caravaggio, en quien se inspiran algunos modelos y de quien proceden varios de sus escorzos y de sus pormenores naturalistas. No gusta de intensos contrastes, pero su interés por el claroscuro es patente. Es del tono suave que se da también en el círculo del maestro, por ejemplo en O. Gentileschi.

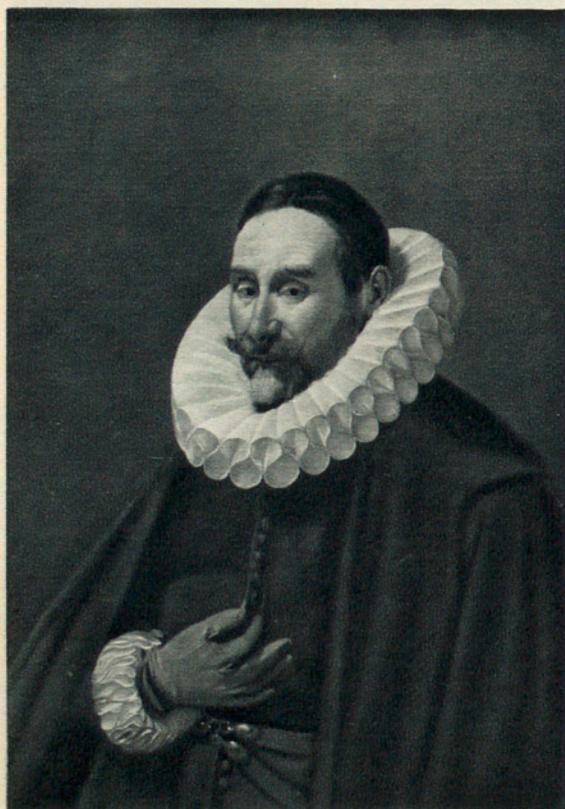
Su temprano contacto con el futuro Felipe IV debió de abrirle pronto las puertas del Alcázar, encomendándosele misiones de tanta responsabilidad como la de juzgar en unión de Crescenzi el concurso abierto por el Monarca en 1627, para pintar el cuadro de la Expulsión de los Moriscos, en el que, como veremos, Velázquez resultó vencedor de V. Carducho, Cajés y Nardi. Él es también quien, con sus elogios, decide a Felipe IV a visitar el cuadro del Milagro del pozo de San Isidro, de Alonso Cano.

Las pinturas del retablo de los Dominicos de Toledo, la Adoración de los Pastores y de los Reyes, la Resurrección y la Pentecostés, es decir, las cuatro Pascuas, hoy en el Museo del Prado y en el de Villanueva y Geltrú, son de lo más bello de la pintura española del primer tercio del siglo.

La Adoración de los Pastores (fig. 11), es uno de los cuadros más sabia y concienzudamente



Fig. 11.—J. B. MAYNO: ADORACIÓN DE LOS PASTORES (MUSEO DE VILLANUEVA Y GELTRÚ, BARCELONA).



Figs. 12 y 13—J. B. MAYNO: RECUPERACIÓN DE BAHÍA, Y RETRATO DE CABALLERO (MUSEO DEL PRADO). Fig. 14.—B. GONZÁLEZ: DESCANSO EN LA HUIDA A EGIPTO (MUSEO DE VALLADOLID).

compuestos del primer cuarto del siglo. Ordena la historia en tres planos claramente definidos. En el central, sobre un muro donde un gran sillar a manera de escalón sirve de cuna, dispone los personajes principales: el recién nacido, María y el pastor viejo que se inscribe con su posición de perfil en el grueso del muro; detrás otro más alto, que con su lisura sirve de fondo al grupo anterior, con las cabezas de los animales; y en el primer plano, dos pastores jóvenes. La expresión del de la derecha, más en primer término, con la cabeza inclinada y mirando a tierra como pensativo, no parece de alegría sino de tristeza, y hasta de profundo pesar, tal vez como embargado por presentimientos pasionistas. Se diría que el cordero no es un simple motivo de género como ofrenda al Niño, sino que con sus manos atadas que el pastor aprieta emocionado, es el Agnus Dei, el Ecce Homo que con las suyas igualmente prendidas es mostrado al pueblo. A su contacto, la música del pastorcillo tan recogido en sí, tampoco se antoja con alegría de villancico, sino melancólica y triste. La alegría y la fervorosa adoración de los tres ángeles que salen en la parte superior del fondo de nubes, al par que la incurvación de sus alas producen la sensación de un rápido girar sobre sí mismos, ofrecen vivo contraste con el reposo y la laxitud de los dos pastores de la parte inferior. El perrillo dormido, el zurrón y la calabaza del primer plano, están estudiados con el entusiasmo naturalista de las primeras décadas del siglo, incluso sin olvidar el "leit motiv" caravaggiesco del interés por los pies de los pastores.

La Adoración de los Reyes (lám. I) está también amorosamente estudiada. Su ordenación es diferente, pero, el gran bloque de piedra escalonado que sirve de trono a la Virgen y el gran arco de hermosos sillares con el espacio cilíndrico en sombra a que da paso, el óvalo iluminado de la parte superior, el arco y la estrella con su haz luminoso centrados en el fondo, crean una sólida trama donde se mueven los personajes. Mayno abandona la ordenación en planos en cierto modo paralelos del cuadro anterior, y mueve la composición del grupo ordenándola en dos diagonales en aspa. Iconográficamente, contra lo habitual, como en la Adoración de Velázquez, no es Melchor el que hace la ofrenda sino Gaspar, limitándose aquél a ofrecerle su más rendida adoración, a la que aquí el Niño corresponde con su bendición. Pero lo que hoy subyuga en el cuadro es su color servido por el claroscuro de tipo claro característico de Mayno. La contemplación de sus telas de superficies tan acariciadas que no dejan ver la huella del pincel, de colores amarillento, azul claro y púrpura, es un auténtico placer para la retina. El pintor ha deseado trasladarnos así a un ambiente exótico, seguramente pensando en la lejana Palestina, y tal vez impulsado por ese afán dibuja grandes plumas sobre la cabeza del Baltasar, como las de los manieristas de Amberes, y cubre con enorme y esférico turbante la cabeza de Gaspar. Su naturalismo de pintor de principios de siglo, lo deja ver en pequeños pormenores como el de los hongos que surgen limpiamente al pie del trono de la Virgen, en la gran piedra del primer plano junto a éstos, en la rama de yedra nacida en la unión de dos sillares, que desciende vigorosa para perderse en la sombra...

En la Resurrección, la figura del Salvador no es de lo más afortunado del retablo, sobre todo tratándose de una ciudad donde pocos años antes lo pintara el Greco ascendiendo ingrávido a los cielos. Pero las cuatro figuras que rodean al sepulcro son dignas del espléndido retablo. La semidesnuda del primer término, sin atuendo militar alguno, no deja de sorprender en la historia, tal vez por concederle el pintor un valor temático que convendría considerar. Como veremos, el pintor la repetirá en una Adoración de los Pastores. En el sepulcro aparece en

relieve la historia de Jonás, como es sabido, el tema del Antiguo Testamento que prefigura la Resurrección.

En la Venida del Espíritu Santo, hoy en el Museo de Toledo, olvida, como es natural, la composición típicamente manierista del Greco y adopta una más natural y desequilibrada con los personajes principales sentados y destacados en primer plano, subrayando la sorpresa de San Pedro al que su llave ha caído en tierra, la fervorosa adoración de la Virgen y el sereno testimoniar del evangelista que escribe en el gran infolio.

Últimamente han podido ser identificados en el Museo del Prado como lienzos del banco del retablo dos muy apaisados, como corresponde a su destino, de San Juan Evangelista y de San Juan Bautista, ambos sobre un sobrio y bello paisaje de inspiración romana, que hace pensar en posibles recuerdos caravaggioscos, sabiamente asimilados por Mayno.

Procedente tal vez de otros retablos, se conserva algún lienzo dedicado a temas representados en el de los Dominicos de Toledo. Muy importante es la Adoración de los Pastores del Museo del Ermitage, de Leningrado, de proporciones algo más cuadradas que la de Villanueva y Geltrú, lo que también contribuye a que su composición sea muy diferente. En primer término repite fielmente la figura semidesnuda tendida de la Resurrección de Villanueva. El Niño, como en el cuadro del mismo asunto de este museo, siguiendo la tradición castellana berruguetesca, aparece sobre un sillar. Salvo el pastor que en escorzo se inclina sobre el recién nacido, el tono expresivo es más bajo, y, como de acuerdo con él, la composición, también es más laxa. El pastor viejo descansa sentado, otros dos dialogan a la izquierda, mientras otro a la derecha escucha a un anciano, probablemente San José, que recuerda al Greco. Los ángeles en contrapuestos escorzos llenan en la parte superior una alargada zona del lienzo.

En la Venida del Espíritu Santo, del Museo del Prado, depositado en San Jerónimo, de Madrid, abandona la movida composición de la del retablo de Toledo y, siguiendo el esquema tradicional, ordena la historia simétricamente con la Virgen en el centro.

La iglesia de San Pedro Mártir de Toledo conserva aún un excelente testimonio del Mayno pintor al fresco. A los pies del templo, bajo el arco del coro alto, representa una Gloria de proporciones muy alargadas, que tiene por centro una escultura de la Virgen con el Niño. A un lado y a otro de la mandorla que le sirve de fondo aparecen ángeles mancebos, unos arrodillados en adoración y otros músicos en los extremos, cuyos ropajes de menudos plegados parecen testimoniar el contacto del pintor con el norte de Italia. Los grupos de niños leyendo música, en cambio, son probablemente recuerdo de modelos romanos de Reni. En el intradós del arco, Mayno ha pintado además las hermosas figuras de Moisés y Aarón, y sobre cada una de ellas tres ángeles niños que tienen en el aire unas tarjetas con historias pequeñas.

Pintor muy adentrado en el favor de la Corte, era natural que participase en la gran empresa de la decoración del Salón de Reinos del Buen Retiro, máxime si como parece probable hubo de intervenir en el planeamiento de la misma. El tema a él confiado es el de la Recuperación de la ciudad brasileña del Salvador de Bahía (fig. 12) que, ocupada por los holandeses deseosos de establecerse en aquellos dominios portugueses entonces parte integrante de la monarquía, fueron expulsados en 1625 por las tropas enviadas por Felipe IV a las órdenes de Don Fadrique de Toledo, precisamente el día de San Felipe.

Mayno ha partido la superficie del lienzo por una diagonal en dos partes casi iguales. La más pequeña, que aparece en cambio en primer plano, está dedicada a algo insólito en pinturas de triunfos guerreros, donde el tono heroico domina, como se verá en los lienzos pintados



Lám. I.—J. B. MAYNO: ADORACIÓN DE LOS REYES (MUSEO DEL PRADO).

por Carducho para la misma serie. Mayno, en cambio, lo consagra a las víctimas de la guerra, al soldado herido. Una mujer sentada rodeada de sus hijos, uno de los cuales llora amargamente, evoca el recuerdo de la lejana familia del soldado, al que señala además uno de los caballeros del grupo de la izquierda. Mayno nos dice que las victorias se alcanzan a costa de la sangre y del dolor de los sufridos súbditos del monarca.

Todo el resto del lienzo lo llena la bahía y la gloria de Felipe IV. Don Fadrique de Toledo dirige la palabra a las tropas que, arrodilladas, rinden obediencia al joven monarca representado en un cuadro donde es coronado por la Victoria y por el Conde Duque de Olivares, y a cuyos pies yacen vencidas las figuras alegóricas que se consideran de la Herejía, la Ira y la Guerra. Ante esta pintura se ha recordado que en la comedia de Lope de Vega "El Brasil restituido", hay una escena donde Don Fadrique, ante un retrato de Felipe IV, dice: "Magno Felipe, esta gente pide perdón por sus yerros", y se ha supuesto que esta escena pudo inspirar al pintor y que los dos personajes próximos a Don Fadrique pudieran ser su teniente Don Juan de Orellana, y el jefe de la Armada Don Juan Fajardo de Guevara. Mayno, que ha olvidado los suaves contrastes de luz del retablo de las Pascuas, nos ofrece ahora uno de los cuadros de colorido más suave y agradable que se pintan en Madrid por estos años.

Mayno adquiere fama en su época como pintor de retratos. Jusepe Martínez nos dice a ese respecto: "Adelantóse sobremanera en hacer retratos pequeños, y superó en esto a cuantos hasta este tiempo han llegado. Tuvo gracia especial en hacer retratos, que a más de hacerlos parecidos, los dejaba con tan grande amor, dulzura y belleza, que aunque fuese la persona fea, sin defraudar el parecido, añadía cierta hermosura, que daba mucho gusto, y más a las mujeres, que las minoraba los años, que no es pequeña habilidad." De este tipo de retrato tan halagador, que en algún caso y según refiere el mismo escritor, fue causa de no realizarse un matrimonio concertado sobre un retrato de su mano, nada ha sido identificado hasta ahora. El de Caballero, del Museo del Prado (fig. 13), del que se dijo con alguna razón que de no estar firmado podría pasar por holandés, como toda la obra de Mayno no tiene relación especial con la pintura española anterior, y en este caso con los retratistas de la escuela cortesana. Buen retrato, como fisonomía y como pintura, no puede probablemente considerarse especialmente halagador.

MADRID.—EL RETRATO: BARTOLOMÉ GONZÁLEZ. VILLANDRANDO. VIDAL.—El arte del retrato está representado durante el primer tercio del siglo, es decir, con anterioridad a la aparición de Velázquez, por el vallisoletano Bartolomé González (1564 †1627), que se dice formado con Patricio Cajés en la ciudad del Pisuerga y que con el retorno de la Corte a Madrid, se traslada a ésta. Consta que ya en 1608 se le encomiendan retratos de la familia real, y que en 1617 es nombrado pintor del Rey, en el concurso en que se le prefiere a Roelas.

Pero antes de referirse al pintor de retratos, habrá de recordarse que cultiva también el tema religioso. En este aspecto, la Virgen con ángeles músicos del Convento de los Capuchinos del Pardo, nos dice cómo su manera de componer en tres registros claramente diferenciados, es aún netamente manierista. La Virgen de la Leche (1613), de la colección March, en Mallorca, dentro de su idealismo todavía muy renacentista, descubre un cierto interés por el contraste de luces y sombras, lo que al igual que el naturalismo se intensifica considerablemente en el Bautista (1621), del Museo de Budapest. Bajo análogo signo de preocupación por la luz,

pinta el Descanso en la huida a Egipto (1627), del Museo del Prado, depositado en el de Valladolid (fig. 14). Bartolomé González sigue, pues, el rumbo de los tiempos ya percibidos por su predecesor Pantoja al final de su carrera, pero cargado por un cierto lastre renacentista, natural en pintor formado antes de 1600.

El retrato de Bartolomé González sigue las normas del de corte de Sánchez Coello, levemente transformado a fin del siglo precedente por Pantoja, sobre todo por su interés claroscuro. Los suyos muestran, por tanto, análogas características de minuciosidad en la interpretación de la decoración de telas y bordados, botones y cadenas, y los cuellos que continúan siendo de gran tamaño, hasta la muerte de Felipe III (1621). Por lo general se completan con bufetes al lado y cortinajes al fondo.

Sabemos que desde 1608 hasta 1621 pinta cerca de un centenar de retratos de la familia real, para ser enviados a las cortes de Flandes, Alemania, Polonia y Gratz, todas ellas emparentadas con la de Felipe III, y para reponer la galería de retratos del Palacio del Pardo, destruida por las llamas. Trabajos en parte considerable de taller, como es natural, no se distinguen por su calidad, aunque no falta alguno como el infantil de D. Alonso el Caro, el hijo de Felipe III, hoy de propiedad particular, "vestido de tela azul con su guarnición de caracillos de plata y puntillas, con sus dijes de oro y en la mano un pajarito metido en su carretón" como se le describe en los inventarios palatinos, que a su estimable calidad artística agrega un gran sabor histórico. Retratos infantiles de este tipo existen en los Museos de Viena y del Prado, y en el Instituto Valencia de D. Juan, de Madrid.

Mejores ejemplos de sus dotes como pintor de retrato son los de Felipe III (1621), de cuerpo entero, del Palacio Real, semejantes al de Pantoja, aunque de rasgos faciales más dibujados y sin la sobria composición del de éste, debido a la importancia concedida al casco que aparece, sobre la mesa, en la que apoya su mano el retratado, probablemente por sugestión del retrato de Felipe II por Tiziano. Un retrato de cuerpo entero de Doña Margarita acompañada por un gran perro, se encuentra en la Encarnación de Madrid (fig. 15).

De Doña Margarita guarda el Museo del Prado otro de sus retratos firmados, donde aparece apoyando su mano en la cabeza del gran perro Baylan. Está fechado en 1609, el año siguiente al de la muerte de Pantoja.

Modelo físicamente no muy atractivo el de Doña Margarita, al pintar en 1621 el de Doña Isabel de Borbón, de la colección Oliva, de Madrid, su estilo se aligera, el fondo se torna más decorativo con el gran cortinaje, la balaustrada y el exterior palaciego del último término, y la retratada de rasgos más finos y bellos hasta haría pensar en un F. de Champagne.

Pintor también de Felipe III es Rodrigo de Villandrando, que debe de morir a comienzos del reinado de su hijo, y desde luego no después de 1628. Es por tanto un contemporáneo de Bartolomé González. Los retratos del futuro Felipe IV, entonces príncipe, y de Doña Isabel de Borbón, son buenos ejemplos de su calidad tal vez sólo algo inferior a la de Bartolomé González. En el primero el monarca apoya su derecha en la cabeza del enano Miguelito, llamao "Soplillo" (fig. 16). A él se deben también el de D. Sebastián de Contreras, de la colección Bornos, de Madrid y los de Doña María Pacheco y de la Condesa de los Arcos, del Convento de Cuerva.

De Pedro Antonio Vidal sabemos que pintaba en Palacio en 1617. Tal vez de origen valenciano, a juzgar por su apellido, el estilo de su única obra conocida, el retrato de Felipe III (fig. 17),

del Museo del Prado, que puede identificarse con uno que se le paga en la fecha antes citada, difiere bastante del de los retratistas anteriormente citados. Una repetición existe en el Museo de Viena. Recientemente se ha pensado que pudiera ser de Andrés López.

Andrés López Polanco († d. 1639) es pintor que cultiva con frecuencia el retrato. A él se debe el de Margarita de Austria, la hija de Maximiliano, del Museo de Viena. Pero además pinta series de antepasados ilustres, como la que contrata (1618) de la Casa de Mendoza, y de este tipo es el que hace de Eurico (1634) para el Alcázar, hoy en el Museo del Ejército (fig. 18). Como pintura religiosa se recordará la Santa Clara del Museo de Pontevedra.

Pese a la gran fama que gozó en vida, hasta el punto de que según Palomino fue cognominado "Ticiano pequeño", aún no ha podido ser identificada con seguridad ninguna obra de Felipe de Liaño († 1625), discípulo de Sánchez Coello. Muy elogiado por Lope de Vega, que le escribe el epitafio, y que en la imaginación de éste o en la realidad retrata a Dorotea, fue famoso como pintor de retratos pequeños, los llamados naipes. Se le ha atribuido sin verdadero fundamento en el Museo del Prado, el de la Infanta Isabel Clara Eugenia. Consta que hizo uno del primer Marqués de Santa Cruz, para Rodolfo II, cuyo paradero se ignora.

BARTOLOMÉ CARDUCHO.—Antes de tratar del gran pintor del mismo apellido, es necesario referirse a su hermano Bartolomé (1560 † 1608), que se traslada desde Italia al Escorial a las órdenes de Zuccaro en 1586. Se le ha venido considerando como un típico representante de una de las etapas de la escuela manierista escurialense, y en efecto, así lo acreditan algunas de sus obras. Como sus paisanos contemporáneos, une al dibujo florentino el gusto veneciano por el color y un creciente interés naturalista que obliga a tenerle presente al considerar los comienzos de nuestra pintura barroca.

En este último aspecto ningún cuadro tan representativo como el de la Muerte de San Francisco (1593), del Museo de Lisboa (fig. 19), donde tanto la naturaleza muerta como la interpretación de los rostros, son de un naturalismo tan intenso que se creerían ya de bien entrada la centuria siguiente. Su misma iluminación da fe por otra parte de su interés por el claroscuro. El cuadro de la Cena (1605), del Museo del Prado, es también importante por la individualización de algún rostro equiparable a no pocos de Ribalta, mientras la Adoración de los Reyes (1600), del Alcázar de Segovia, es uno de sus mejores ejemplos de riqueza colorista.

Todo ello, sin perjuicio de su papel dentro del manierismo escurialense, obliga a concederle un lugar importante entre los iniciadores del naturalismo barroco. Es indudable, por otra parte, que su hermano Vicente, discípulo suyo como él mismo lo declara, hubo de sacar las consecuencias de estas novedades estilísticas. Él es probablemente el creador de buena parte del estilo que hará evolucionar Vicente.

Artista formado también en el siglo XVI y en parte influido por Bartolomé Carducho, aunque no en lo que éste tiene de más progresivo, es Jerónimo de Cabrera († a. 1619), su sucesor en la obra de El Pardo, donde se conserva de su mano una bóveda con historia de Esther y Mardoqueo (1613).

VICENTE CARDUCHO. CAJÉS.—Vicencio Carducho (1576 † 1638), es seguramente la personalidad artística más destacada del primer tercio del siglo XVII, que une a su valor indiscutible estrictamente pictórico, el de ser uno de los ilustres tratadistas de nuestra pintura. Nacido en



Fig. 15.—B. GONZÁLEZ: DOÑA MARGARITA (CONVENTO DE LA ENCARNACIÓN, MADRID). Fig. 16.—R. DE VILLANDRAN-
DO: FELIPE IV, PRINCIPE (MUSEO DEL PRADO). Fig. 17.—P. A. VIDAL: FELIPE III (MUSEO DEL PRADO). Fig. 18.—A. LÓ-
PEZ POLANCO: EURICO (MUSEO DEL EJÉRCITO, MADRID).



Fig. 19.—B. CARDUCHO: MUERTE DE SAN FRANCISCO (MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA, LISBOA). Fig. 20.—V. CAR-
DUCHO: DECORACIÓN DE LA CAPILLA DEL SAGRARIO (CATEDRAL DE TOLEDO).



Fig. 21.—V. CARDUCHO: MUERTE DEL VENERABLE ODÓN (MUSEO DEL PRADO).

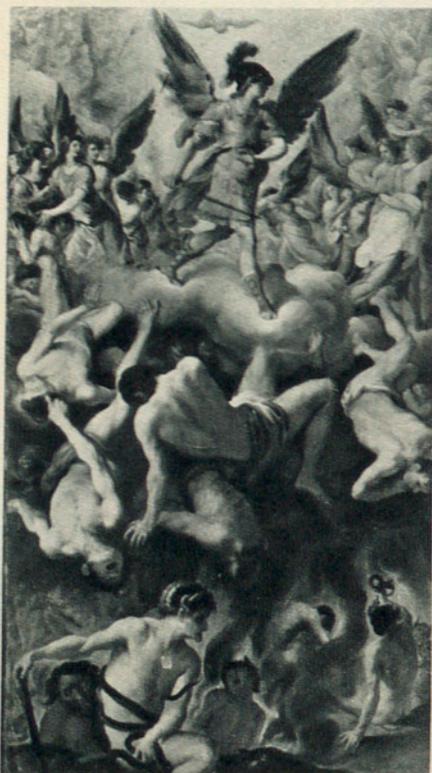


Fig. 22.—V. CARDUCHO: BATALLA DE FLEURUS (MUSEO DEL PRADO). Figs. 23 y 24.—E. CAJÉS: CAIDA DE LOS ÁNGELES (MUSEO DE COPENHAGUE), Y VIRGEN CON EL NIÑO (MUSEO DEL PRADO).

Florenia, y orgulloso de ello, "yo me juzgo por natural de Madrid" como él mismo escribe, llega muy niño a España y en ella se forma con su hermano Bartolomé.

En 1599 trabaja ya en los arcos levantados para recibir a la reina Doña Margarita, años más tarde en el Palacio del Pardo, y al morir su hermano Bartolomé es nombrado (1609) pintor del Rey. El encargo en 1614 de los importantes retablos del Real Convento de la Encarnación y de la decoración de la capilla del Sagrario de la catedral de Toledo, prueban la alta estima en que ya se le tiene. Como es natural, después de esa fecha los encargos son numerosos, pero entre ellos destaca el que recibe en 1626 para pintar más de medio centenar de cuadros para la Cartuja del Paular. El año siguiente, en cambio, en el concurso abierto por Felipe IV para un cuadro de la Expulsión de los moriscos, tiene que sufrir la contrariedad de ser vencido por el joven Velázquez. No sólo gran pintor, sino hombre de letras muy preocupado por la teoría de su arte, tiene la satisfacción en 1633 de sacar a la luz pública sus "Diálogos de la Pintura".

Carducho vive con holgura y, sin duda, acompañado por una buena biblioteca, primero en la calle de las Huertas y después en la del Prado, es decir, en el barrio donde habitan tantos hombres de letras, de cuya estimación disfruta. El propio Lope de Vega le dedica un soneto.

Aunque su nombre italiano es Carducci, se le castellaniza de antiguo bajo la forma de Carducho.

A la probable influencia del ambiente manierista escurialense, debe de agregarse pronto en él un venecianismo existente de antiguo en el monasterio, aunque no es improbable que también contribuyese a ello algún viaje a Italia hasta ahora ignorado. Recuérdese que en la propia Toscana, los llamados manieristas reformados se distinguen por su venecianismo. Pese a su propia profesión de fe antinaturalista, es indudable que frente al estilo anterior adopta una aptitud naturalista, aunque sus composiciones, que producen la impresión de estar concebidas y ejecutadas sin gran esfuerzo, sean de estirpe renacentista. Esto es manifiesto, sobre todo, en la gran serie de Historias cartujanas del Paular (1626), claras y monumentales, gracias al acertado empleo de escenarios arquitectónicos de líneas sencillas y grandes masas, y a la sabia ordenación de los personajes. En ellos hay amplias superficies en las que el color manejado con una soltura magistral, son regalo para la vista, y aunque no se entregue al tenebrismo, ofrece bellos efectos de luz que en alguna ocasión hacen pensar que tiene noticia de Caravaggio, y en otras descubren en él preocupaciones de las que sólo supo obtener las últimas consecuencias Velázquez. El elevado número de cincuenta y seis cuadros, hoy dispersos en museos y templos —Museo del Prado, de La Coruña, Catedral de Córdoba, Universidad de Sevilla, etc.—, pintados en un plazo muy breve, para la Cartuja del Paular, habla de su eficiencia y de la buena organización de su taller. Recordaremos de esta obra capital suya las historias tan solemnes como la Entrevista del Papa y San Bruno o San Bruno renunciando a la mitra, tan beatíficas como la Muerte del V. Odón (fig. 21) o tan dramáticas como las varias escenas de Martirios de Cartujos, de la Muerte del albañil o de la Conversión de San Bruno.

La labor ingente de Vicente Carducho comprende además otras series conventuales, y no pocos grandes retablos, como los del Monasterio de Guadalupe, de Algete, de la Encarnación de Madrid, etc. En estos últimos, como hemos visto, una década anterior a la serie del Paular, posee ya los valores que triunfan en ésta. En la Santa Margarita precisa subrayar el ímpetu barroco con que está concebida sobre su fondo arquitectónico grandioso y monumental de gusto aún escurialense.

Como pintor de sangre italiana, Carducho cultiva también el fresco. A él se debe en unión con Cajés, con quien hace otras obras a medias —recuérdese el retablo del Monasterio de Guadalupe—, la decoración de la Capilla del Sagrario (1615), de la Catedral de Toledo (fig. 20), y al parecer, es al fresco como pinta las desaparecidas historias de Aquiles del Palacio del Pardo.

En el género profano colabora en la decoración del Salón de Reinos del Buen Retiro, para donde pinta en 1634, en tono heroico, la Batalla de Fleurus, el Socorro de Costanza y la Expugnación de Rheinfelden, todos ellos hoy en el Museo del Prado (fig. 22). Concebidos con indudable grandiosidad, sitúa en el primer plano al capitán que marcha gallardamente al fragor de la pelea que se desarrolla en segundo término, sin perjuicio de ofrecernos al pie mismo de aquél algún episodio cruento.

Como teórico se mantiene dentro del idealismo renacentista. En sus Diálogos (1633), nos dice que el artista no debe copiar la Naturaleza, sino enmendarla para que traiga a su memoria, son sus palabras, “las ideas dormidas y amortiguadas... sabiendo distinguir adónde la naturaleza anduvo sabia y adónde depravada, observando e imitando lo uno y corrigiendo lo otro con la razón.” Colabora activamente en los fracasados proyectos de crear una Academia en Madrid.

Hijo del pintor italiano Patricio Cajés, venido al Escorial como Bartolomé Carducho, Eugenio Cajés (1575 † 1634), nace ya en Madrid de madre española. Cultiva el fresco y lo mismo que en la pintura en lienzo, realiza como se ha visto a medias con Vicente Carducho, varias obras importantes. Su nombre castellanizado en varias formas —las más usadas son las de Cajés y Caxés—, es el de la aldea toscana de Cascese.

Como Jusepe Martínez asegura que estudia mucho tiempo en Roma, es de suponer que reciba de su padre el primer aprendizaje, y haga la formación definitiva antes de casarse en Madrid en 1618, pues desde esta fecha los testimonios de su presencia en la corte son ininterrumpidos. En esos primeros años lo vemos muy relacionado con Pantoja, y figurando más como escultor en marfil que como pintor, pues no deja de ser curioso que al referirse Pantoja a él en su testamento, lo hace como “el que talla en marfil”. Como es natural, en sus comienzos colabora con su padre, constando que en 1601 contrata juntamente con él un retablo, pero el año siguiente hay noticia de que trabaja por su cuenta. En 1606 lo hace ya al servicio de Palacio, pero aún tardará media docena de años hasta que sea nombrado pintor del Rey. Su carrera administrativa palatina no debió de ser todo lo brillante que deseara, pues cuando en 1628 pide la plaza de ujier de cámara, no obstante la autorización del monarca, no llega a concedérsele. Artista en los últimos tiempos muy olvidado, goza en su tiempo de notable renombre. Jusepe Martínez se refiere a él en términos altamente elogiosos, y Lope de Vega en 1622, para encarecer unas obras, escribe que son “como si el famoso Vicencio y Eugenio las pintaran”, aludiendo naturalmente a Carducho y a Cajés.

Se distingue entre sus contemporáneos madrileños por su gusto por la blandura y suavidad de las formas, lo que ya encarece su contemporáneo Jusepe Martínez al escribir que “en glorias y nubes con tanta morbidez... otro alguno no le ha pasado”. No en vano sabemos que hizo las copias de la Leda y del Ganimedes del Correggio, hoy en el Museo del Prado.

Este gusto por la morbidez le lleva a tratar las telas en forma caprichosa y amanerada, hasta darles una blandura no imputable a torpeza, sino a indudable deseo del artista.

En la Caída de los Angeles (1605), del Museo de Copenhague (fig. 23), no ha formado aún

su estilo. Su inspiración oscila entre el naturalismo y los modelos renacentistas, y sigue estos bastante de cerca en la Asunción del Museo Cerralbo. En el Abrazo de San Joaquín y Santa Ana, de la Academia de San Fernando, al parecer de hacia 1605, y por tanto obra juvenil, se advierte ya en la interpretación de las telas el estilo que le será característico, y en la gran Cena de 1609, hoy en Obrzycko (Polonia), emplea ya sus modelos grandotes cubiertos por sus típicos ropajes. La Pentecostés (1613) de la colección Adanero, de Madrid, es ya una obra característica suya.

Colaborador frecuente de Vicente Carducho, en 1615-1616 pinta en su compañía la Capilla de la Virgen del Sagrario de la Catedral de Toledo, la gran empresa de estos años. Como es natural, su estilo aminora aquí algunas de sus características en beneficio de la uniformidad del conjunto, a lo que también contribuye la trama arquitectónica de la decoración de la capilla y la misma naturaleza de pintura al fresco.

En las pinturas en lienzo de las capillas laterales de la misma capilla del Sagrario, en las que Cajés se encuentra más libre, descubre su interés por los efectos de luz artificial de tradición veneciana a lo Navarrete en la Flagelación, de que existe dibujo en la Biblioteca Nacional, y por la iluminación de los últimos términos, también al gusto veneciano, en los de Santa Leocadia y San Ildefonso.

Durante su estancia en Toledo pinta la Santa Leocadia (1616) de su iglesia, donde la figura de la Santa, de notable monumentalidad, aparece rodeada por numerosos ángeles ordenados al gusto manierista, y en los que con blanduras correggiescas, se mezclan escorzos caravaggiescos tal vez aprendidos en las recientes pinturas de Mayno, en los Dominicos.

De gran recogimiento y bello efecto de claroscuro es la Virgen con el Niño, del Museo del Prado (fig. 24). Recuérdese también como buen ejemplo del claroscuro de Cajés, los Desposorios de Santa Catalina, del Museo de Viena.

Poco después de la capilla del Sagrario, decora, también a medias con V. Carducho, el gran retablo del Monasterio de Guadalupe (1618), al que sigue el de Algete (1619) con interesantes estudios de luz. En la Asunción (1629) y el Martirio de San Felipe (1630), de la iglesia de Torrelaguna, lienzos de grandes proporciones, el verticalismo y los ropajes alargados y seguidos, de algunas de las obras anteriores, se hace aún más sensible.

Un poco desconcertante es en cambio el estilo de sus obras fechadas más tardías, la Santa Engracia y la Santa Isabel (1631) de San Antonio de los Portugueses de Madrid, no poco diferentes de sus obras anteriores.

Cajés, por razón de su contacto con la corte, cultiva también la pintura profana. En primer lugar, como colaborador en la decoración del Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro, se le encomiendan dos cuadros de batallas en 1634, es decir, el año mismo de su muerte, el de la Recuperación de Puerto Rico, que ofrece importantes diferencias con su estilo, y el de la Isla de San Cristóbal que está firmado por F. Castello.

Aunque no se conserva, se recordará que pinta para Palacio un gran lienzo dedicado a la Historia de Agamenón.

Angelo Nardi (1584 † h. 1664), florentino de nacimiento y formación, agrega al manierismo toscano ya muy influido por el colorismo veneciano, un venecianismo aprendido durante siete años en la ciudad de las lagunas. En 1607 se encuentra en Madrid, trabaja para Palacio y el resto de su vida artística transcurre en la corte.

Su obra más importante es la numerosa serie de pinturas de la iglesia de las Bernardas

de Alcalá de Henares (1620). Los retablos laterales están dedicados a los misterios de la Virgen (fig. 25), y toda la capilla mayor se encuentra tapizada de lienzos. Otro conjunto suyo importante es el de los tres retablos, el mayor (fig. 26) y los colaterales, de las Bernardas de Jaén (1634), de estilo más avanzado y de un mayor dinamismo barroco. El San Diego (1640), destruido en el incendio del Archivo de Alcalá de Henares, era buen testimonio de cómo se ha incorporado al naturalismo hispano. Aunque su longevidad permite a Nardi continuar viendo todo el segundo tercio del siglo, estilísticamente su personalidad artística corresponde a esta etapa.

Entre los otros pintores italianos que trabajaban en esta época en la Corte, precisa recordar en primer lugar a Juan B. Crescenzi (1577†1635), de noble familia romana, que llegado en 1617 termina recibiendo el título de Marqués de la Torre, y muere en Madrid. Es protector de artistas y es quien dirige la decoración del Panteón de El Escorial. Cultiva con gran éxito el bodegón, al parecer, de estilo caravaggesco, pero desgraciadamente no ha sido identificado hasta la fecha ninguno de su mano.

Pintores de estilo conocido, pero que en cambio sólo hacen breve estancia en España, son Borgianni y Cavarozzi. Horacio Borgianni (h. 1575 †1616), que visita España hacia 1600, pues consta su presencia en Madrid y su regreso a Italia antes de 1608, es un pintor romano de fina sensibilidad, en quien se ha querido ver, en forma no del todo convincente, a un decidido caravaggesco, en cualquier caso muy compensado por un venecianismo bassanesco. La cronología de su obra conservada en España es insegura y es posible que su conjunto más importante, los tres retablos del Convento de Portacoeli de Valladolid (fig. 27), fuese enviado desde Italia. El mayor contiene un lienzo de la Asunción de muy grandes proporciones, y los laterales la Virgen del Rosario y Santo Domingo y los Estigmas de San Francisco, además de otras pinturas menores. En la Academia de San Fernando se conserva un importante David vencedor de Goliat. Se ha señalado la huella de Borgianni en la Resurrección de Pantoja (1605), así como en Tristán y Orrente.

Bartolomé Cavarozzi (h. 1590 †1625), que como Borgianni muere joven, es un cultivador del naturalismo caravaggesco, que llega a Madrid en el séquito de su protector J. B. Crescenzi. A él se deben los Desposorios de Santa Catalina del Museo del Prado (fig. 28) y de la Academia de San Fernando, la Sagrada Familia de la colección Gil de Barcelona, y una Santa Mártir del Museo de Murcia.

Estilísticamente anteriores y de modestas dotes artísticas, se señalará la presencia de los genoveses Alejandro († h. 1607), y Julio César Semini († d. 1642), autor el primero de un Crucifijo con donantes de hacia 1605, del Museo de Toledo, y el segundo de una Pentecostés (1605), de la Catedral de Sigüenza, y de copias de cuadros y de trabajos decorativos en los palacios reales.

DISCÍPULOS DE CARDUCHO: F. CASTELLO, B. ROMÁN, F. FERNÁNDEZ, Y F. LÓPEZ.—La mayor parte de los pintores de esta época, o son discípulos de Carducho o de Cajés, o se mueven bajo la influencia de ambos. Veamos en primer lugar los que, a juzgar por su estilo, son discípulos de cada uno de ellos.

Félix Castello (h. 1600 †1656), de origen italiano, nieto del pintor y arquitecto el Bergamasco, al servicio de Felipe II, su padre Fabricio se forma ya en El Escorial. Discípulo de Vicente Carducho, según Jusepe Martínez el más antiguo, es muy probable que varios años de

su actividad juvenil se desarrollen en el taller del maestro, tal vez en la gran empresa de la Cartuja del Paular. Sus contemporáneos ábieron de llamarle Castelo.

Intenta en vano en dos ocasiones la plaza de pintor del rey que ya ocupara su padre Fabricio. Ello no obstante continúa trabajando para Palacio, interviniendo en la serie del Salón del Buen Retiro en 1634 y en la galería de Reyes del Alcázar. Su estilo se asemeja bastante al de Carducho, y no en vano Jusepe Martínez escribe de él que "muchos cuadros de Castelo los han tenido algunos hombres entendidos por mano de nuestro gran Vicencio Carducho". En sus historias de la Magdalena, de Getafe, en efecto, es notorio el origen carduchesco de algunos modelos, y hasta en un caso llega a repetir una actitud repetida por el maestro en dos ocasiones.

De sus pinturas palatinas, el rey Teodorico (1635), del Museo del Prado, depositado en el del Ejército, dentro del tono heroico carduchesco, deja sentir sin embargo su personalidad. En el cuadro de la Liberación de la Isla de San Cristóbal, del Salón de Reinos, hoy en el Prado, aunque dentro del tono heroico de la serie, que es el de Carducho, descubre en el fondo del paisaje una mayor riqueza. Pero su obra maestra es el gran cuadro de la Parábola de las Bodas (1641), de propiedad privada madrileña (fig. 29), donde mueve un gran número de personajes en un amplio escenario, con una paleta rica y fresca de color. Las considerables variantes que introduce respecto del dibujo de su mano conservado en la Biblioteca Nacional, hacen pensar que la composición es fundamentalmente suya.

Bartolomé Román (1596 †1659) es un contemporáneo de Castello, en opinión de Palomino otro discípulo de Vicente Carducho y de los más aventajados, y segundo maestro de Carreño.

Si en el Descanso en la huida a Egipto, de la Fundación Santamarca, de Madrid —otro cuadro del mismo tema (1629) en San Juan de Puerto Rico—, hay bastante recuerdo renacentista, que no falta tampoco en el Jubileo de la Porciúncula, de la Catedral de Ávila, que hace pensar más en Bartolomé que en Vicente Carducho, en el cuadro de la Parábola de las Bodas (1628) de la Encarnación, de Madrid (fig. 30) se manifiesta como el discípulo de Vicente que conoce la serie del Paular, en la que pudo ser uno de sus colaboradores.

Hermosas pinturas son también los Arcángeles del mismo templo, de los que existe alguna réplica con variantes en el Museo de Guadalajara y en las Descalzas Reales. Dentro del mismo estilo, pero más sereno y clásico, es el Salvador del citado convento de la Encarnación. El Museo del Prado guarda varios santos benedictinos, algunos de ellos firmados.

Aunque corresponde ya a la etapa siguiente, que es cuando desempeña papel de primer orden, no debe omitirse entre los discípulos de Carducho a Francisco Rizi.

De Francisco Fernández, que debe de nacer en los primeros años del siglo y morir a mediados del mismo, en este caso joven, poseemos pocas noticias seguras. Si no discípulo de Vicente Carducho, como escribe Palomino, al menos debe de ser persona de su amistad, ya que le confía la portada y algunas ilustraciones de sus Diálogos de la pintura (1633), y de su prestigio por los últimos años treinta habla el que se le llamase a pintar en el Salón Dorado del Alcázar, donde como es sabido intervienen artistas como Francisco Rizi y Alonso Cano.

Para juzgar de su estilo sólo disponemos con seguridad de las estampas de los Diálogos, que como es natural dan fe de sus relaciones estilísticas con Vicente Carducho. El cuadro de San Francisco en la Porciúncula, del Palacio Arzobispal de Madrid (fig. 31), que se le atribuye, en el caso de ser suyo, descubriría en él, en cambio, un mayor sentido de la monumentalidad de estirpe más renacentista, y un gusto por el valor plástico de la figura, de inspiración tenebris-

ta, que inclina a pensar más en un aprendizaje con Bartolomé que con Vicente. Tal vez deba compararse con cuadros del mismo tema de B. Román.

El pintor Fernández (no es claro que se llame Francisco), autor de los Estigmas del Santo de Asís, de la Catedral de Toledo, es un artista diferente y no es probable tampoco que se refieran a él los documentos relativos al retablo de Villarroañe, en León.

A Francisco López (h. 1554 †1629), pintor del Rey en 1603, de obra no escasa pero no identificada, se le atribuye desde principios del siglo XIX una interesante pintura de San Juan Bautista (fig. 32) de la Academia de San Fernando, de estilo tal vez demasiado avanzado para pintor nacido a mediados del siglo XVI, aunque su colorido no deja de tener semejanza con el de Bartolomé Carducho, del que se le ha supuesto discípulo. Consta que se encarga de terminar la obra inconclusa de Pantoja, en el Pardo. La Inmaculada de la Catedral de Sigüenza, participa tanto del estilo de éste, como del de B. Carducho.

Como discípulo de V. Carducho se cita a Pedro de Obregón (1597 †1657), y en eso hace pensar el San Antonio firmado en 1633 del Convento de Villacastín, inspirado en el del maestro del Museo de Leningrado.

DISCÍPULOS DE CAJÉS: LANCHARES. L. FERNÁNDEZ.—Jusepe Martínez, que escribe a mediados del siglo XVII, asegura que Cajés gustó de la enseñanza y recuerda que Lanchares y Jusepe Leonardo fueron discípulos suyos. El primero, en efecto, como veremos, sigue su estilo bastante fielmente, y en el segundo su influencia, sensible durante su etapa más juvenil, es después reemplazada por la velazqueña. Que Antonio Lanchares († 1630), es discípulo de E. Cajés, lo confirma plenamente su escasa obra conocida. Se asegura que hace larga estancia en Italia, que sin embargo no parece haber dejado honda huella en su estilo. Desgraciadamente muere joven, y el escritor antes citado escribe de él que "hubiera hecho cosas maravillosas, si no hubiera muerto tan temprano". En 1627 solicita la plaza de pintor del Rey, vacante por muerte de Bartolomé González, siendo antepuesto por el jurado del concurso, compuesto por Carducho, Cajés y Velázquez, a numerosos aspirantes.

La Adoración de los Pastores (1612), del comercio madrileño (fig. 33), descubre su temprana dedicación al tenebrismo, y el gusto aprendido de Cajés por la morbidez de las formas. Sus otras obras conservadas conocidas, son la Imposición de la Casulla a San Ildefonso (1622), depositada por el Museo del Prado en la Iglesia de la Cantoría (Almería), y el Retablo de Berniches (1628), en la provincia de Guadalajara.

También debió de ser discípulo de Cajés, al decir de Palomino, Luis Fernández (1514 † 1654). A él deben probablemente el alargado canon de sus modelos sus obras seguras de la Santa Ana y el San Joaquín, de Pastrana (1630) (fig. 34), y el del San Lorenzo (1632), del Consejo de Estado, si bien, como es natural, su factura es más suelta y de sorprendente valentía, comparada con la del maestro. Fernández debe de terminar uno de los lienzos de batallas del Salón de Reinos, que Cajés deja inconcluso.

Igualmente hace Palomino discípulo de Cajés, al licenciado Pedro de Valpuesta y al catalán Juan de Arnáu. Del clérigo Pedro de Valpuesta (1614 †1668), menciona un cierto número de obras en iglesias madrileñas, que si se conservan no han sido identificadas, y encarece su fidelidad al estilo del maestro, hasta el punto de decir que ningún discípulo lo imitó tanto. Su cuadro de San Ignacio, del Hospital de Antezana, de Alcalá, (fig. 35), está firmado en 1558.

En relación muy directa con Cajés, estuvo, como se verá, Puga.



Figs. 25 y 26.—A. NARDI: NACIMIENTO (CONVENTO DE LAS BERNARDAS, ALCALÁ DE HENARES), Y ASUNCIÓN DE LA VIRGEN (CONVENTO DE LAS BERNARDAS, JAÉN). Fig. 27.—H. BORGIANNI: PRESENTACIÓN DE LA VIRGEN (CONVENTO DE PORTACOELI, VALLADOLID). Fig. 28.—B. CAVAROZZI: DESPOSORIOS DE SANTA CATALINA (MUSEO DEL PRADO).

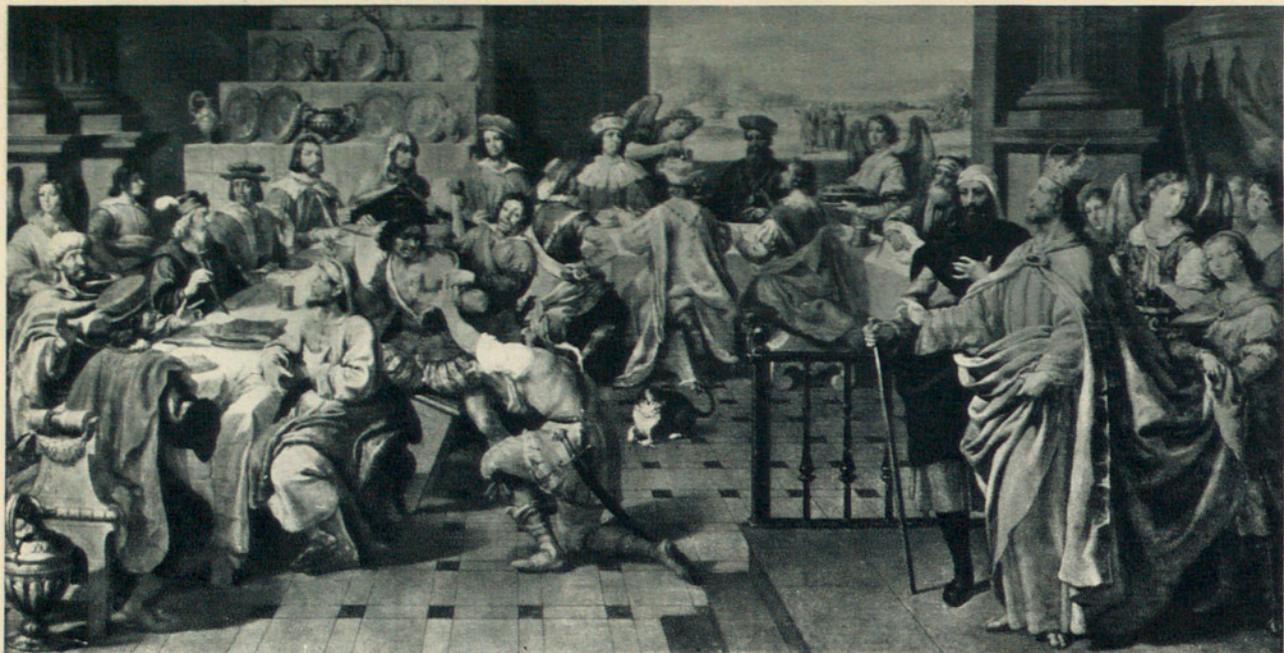


Fig. 29.—F. CASTELLO: PARÁBOLA DE LAS BODAS (PROPIEDAD PARTICULAR, MADRID). Fig. 30.—B. ROMÁN: PARÁBOLA DE LAS BODAS (CONVENTO DE LA ENCARNACIÓN, MADRID).



Fig. 31.—F. FERNÁNDEZ: SAN FRANCISCO EN LA PORCIÚNCULA (PALACIO ARZOBISPAL, MADRID). Fig. 32.—F. LÓPEZ: SAN JUAN BAUTISTA (ACADEMIA DE SAN FERNANDO). Fig. 33.—A. LANCHARES: ADORACIÓN DE LOS PASTORES (EN EL COMERCIO MADRILEÑO). Fig. 34.—L. FERNÁNDEZ: SANTA ANA (DETALLE), EN LA IGLESIA DE PASTRANA (GUADALAJARA).

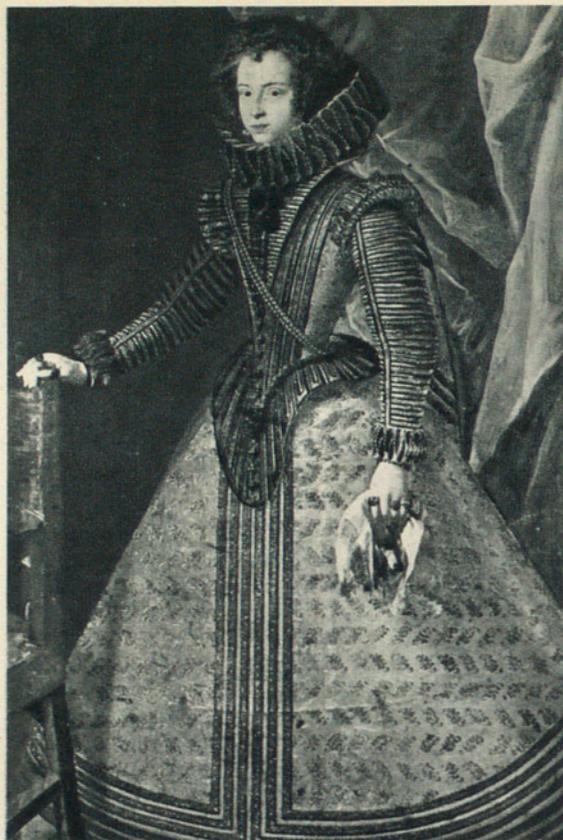


Fig. 35.—P. DE VALPUESTA: SAN IGNACIO (HOSPITAL DE ANTEZANA, ALCALÁ DE HENARES). Figs. 36 y 37.—F. DIRICKSEN: DOÑA MARÍA DE AUSTRIA (COLECCIÓN CEBÁ, MADRID), Y SANTA TERESA (MOSEN RUBIN, ÁVILA). Fig. 38.—D. CARRIÓN: SAGRADA FAMILIA (SAN JERÓNIMO, MADRID).

DIRICKSEN.—El padre de Felipe Diricksen (1590 † d. 1678), Rodrigo Diricksen, aunque nacido en los Países Bajos, viene muy niño a España donde muere sirviendo al monarca con sus pinceles. Felipe viene ya al mundo en El Escorial y, entra joven al servicio del Rey en calidad de arquero de corps, pero consta que ya en 1620 hace un retrato de Felipe III. En 1627 es uno de los aspirantes a la plaza vacante por muerte de Bartolomé González, que termina concediéndose algunos años más tarde a Nardi, no obstante lo cual sabemos que continúa haciendo algún retrato de la familia real.

Sea por sus obligaciones en la guardia palatina o por otros motivos, su labor conocida es escasa, en realidad un retablo y algún retrato. De los últimos treinta años, apenas sabemos nada de su vida.

A pesar del origen flamenco de sus antepasados y contra lo que pudiera suponerse y escribieran Ponz y Ceán, su formación no parece flamenca. Sus pinturas conocidas, y, sobre todo el retablo mayor de la capilla de Mosen Rubín de Bracamonte (1627) en Ávila, sólo permiten pensar en un artista educado en el círculo de Cajés y Carducho, los principales maestros de la corte en sus años de juventud, y más concretamente en el primero. Dentro del tenebrismo propio de los últimos años veinte a que corresponderá el retablo, son notables los lienzos de San Jerónimo, de Santa Teresa (fig. 37) y de San Francisco. El Calvario, tal vez por estar inspirado en una estampa, es de figuras de corpulencia poco corriente.

Una errónea lectura de las firmas del retablo, hizo suponer la existencia e intervención de un hermano de Felipe llamado Guillermo. Pero ni en el retablo aparece en realidad más firma que la de Felipe, ni entre los hermanos documentalmente conocidos de éste, figura ninguno de aquel nombre.

Sus escasos retratos dados a conocer, género a que sin embargo debió dedicar parte de su actividad como pintor, lo presentan en el tránsito del retrato de corte del siglo XVI al de tipo velazqueño. Así, mientras el supuesto de Doña María de Austria de la colección Ceba (fig. 36) es de tipo puramente tradicional, delatándose los nuevos tiempos sólo en el valor plástico del rostro, el de Caballero del Ayuntamiento de Eibar, descubre ya el efecto producido en el pintor por retratos velazqueños, como el del Conde Duque de Olivares (1624), del Museo de Sao Paulo, en el Brasil. Muy interesantes son los de varios miembros de la familia Guillamas, de propiedad particular de Ávila en 1936, hoy de paradero desconocido.

CARRIÓN. PEDRO NÚÑEZ. OTROS PINTORES.—Un pintor muy apreciable de este período a juzgar por su única obra conocida, firmada pero no fechada, del que prácticamente sólo sabemos lo que nos dice su estilo y que se casó en 1615, es Domingo Carrión. Si se tratase de un matrimonio corriente entre los veinte y los treinta años, habría que suponerle nacido entre 1585 y 1595, y el comienzo de su labor personal hacia 1610. Ahora bien, no sabemos si la Sagrada Familia (fig. 38) de San Jerónimo de Madrid, que es la pintura aludida, es obra juvenil o tardía, aunque su composición y lo clásico de los rasgos de los modelos, son aún muy renacentistas. La escala de los personajes que llenan el lienzo, la oscuridad del fondo y el sentido plástico de las figuras hablan, en cambio, del nuevo estilo un poco a la manera de un Bartolomé González. El amoroso cuidado con que individualiza las frutas y flores de la canastilla que ofrece San José, no puede por menos de hacer pensar en un naturalismo hermano del de Sánchez Cotán o del de Van der Hamen.

La valoración relativa de la novedad de su estilo, no es fácil precisarla mientras no dispongamos de más datos que los conocidos.

Pedro Núñez del Valle († h. 1654), hace una estancia en Roma (1613), donde es nombrado académico, y a su regreso trabaja para Palacio. Es uno de los varios pintores que tratan de suceder a Bartolomé González, y muere poco después de mediar el siglo. Su estilo es el clásico, formado en Roma con cierta influencia tenebrista. Su obra más importante es la Adoración de los Reyes (fig. 39) de propiedad particular barcelonesa, firmada en 1631, y en San Lorenzo de Huesca se conserva un gran lienzo de San Orencio (1623). Pintó retratos de Reyes para el Salón de Comedias del Alcázar.

Se citarán por último varios pintores, algunos no poco arcaizantes, cada uno en su orden: Pedro el Mudo, Mateo Gallardo, Santiago Morán y Diego Rodríguez.

Pedro el Mudo († 1648), formado en el manierismo de fines del siglo XVI, que conserva en toda su intensidad en el *Noli me tangere* (fig. 40) de propiedad particular, descubre, en cambio, un interés tenebrista en el Cristo muerto con San Francisco (1634), del comercio londinense.

Mateo Gallardo, que firma un Tobías (fig. 41) y el Ángel, depositado por el Museo del Prado en la Embajada de Bruselas, es artista correcto, cuya actividad está documentada entre 1630 y 1657. Díaz del Valle lo califica de famoso pintor. Si como parece probable son de su mano los Arcángeles que las Magdalenas de Alcalá de Henares vendieron después de 1940, es pintor de fino sentido cromático.

Santiago Morán († a. 1626), pintor del Rey en 1609, y del que sólo conocemos una Imposición de la Casulla a San Ildefonso, de propiedad particular de Cartagena, emplea un estilo poco más avanzado que el de su amigo Pantoja en el cuadro del mismo tema del Seminario de Lugo y en la Santa Leocadia de la catedral de Córdoba (1603), es decir, de un acusado manierismo. De su mano se conserva un dibujo del Abrazo en la Puerta Dorada, en el Museo de los Uffizi, de Florencia, de estilo algo diferente del de la pintura citada y más próximo al estilo de Carducho. De su labor de retratista de que hablan los inventarios reales, nada ha sido identificado hasta ahora. Consta que en las colecciones reales existían ya en 1621 los de Felipe III y de Doña Margarita y el del príncipe, el futuro Felipe IV, citándose otros retratos de su mano en colecciones privadas de la época. Es probable que como en su pintura religiosa, siga la tradición de Pantoja. Su hijo del mismo nombre, que ha sido confundido con él, muere en Valladolid en 1663.

Del pintor vallisoletano que pinta ya en Madrid en los primeros años del siglo, Diego Rodríguez, únicamente conocemos una obra segura, la Asunción de la Virgen con San Juan y Santa Catalina, de la capilla de Rivas del Jarama, firmada en 1630, que no sólo da fe de sus modestas facultades, sino de lo arcaizante de su estilo (fig. 42). Los retratos de D. Diego Rengifo y de su mujer (1622), de paradero desconocido, que pinta para los Clérigos Menores de Alcalá, son testimonio de que también cultiva este género pictórico. Al parecer existe otro pintor del mismo nombre, Diego Rodríguez Romano, algo posterior, que trabaja en Toledo en 1663, en la iglesia de la Magdalena.

Aunque sólo en calidad de aficionado, se recordará al Infante Don Carlos (1607 † 1632), que firma un San Antonio de las Carmelitas de Alba de Tormes.

Bartolomé de Cárdenas († h. 1628), es uno de los pintores que abandonan Madrid para establecerse en Valladolid con motivo del traslado de la Corte, al parecer al servicio del Duque



Fig. 39.—P. NÚÑEZ: ADORACIÓN DE LOS REYES (PROPIEDAD PARTICULAR, BARCELONA). Fig. 40.—PEDRO EL MUDO: NOLI ME TANGERE (PROPIEDAD PARTICULAR, MADRID). Fig. 41.—M. GALLARDO: TOBIÁS Y EL ÁNGEL (DEPÓSITO DEL PRADO EN LA EMBAJADA DE BRUSELAS). Fig. 42.—D. RODRIGUEZ: ASUNCIÓN DE LA VIRGEN (CAPILLA DE RIVAS DEL JARAMA, MADRID).

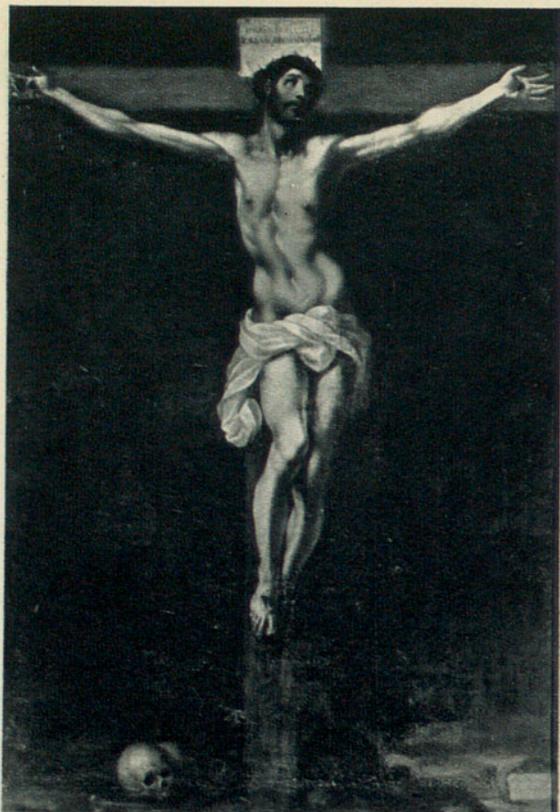
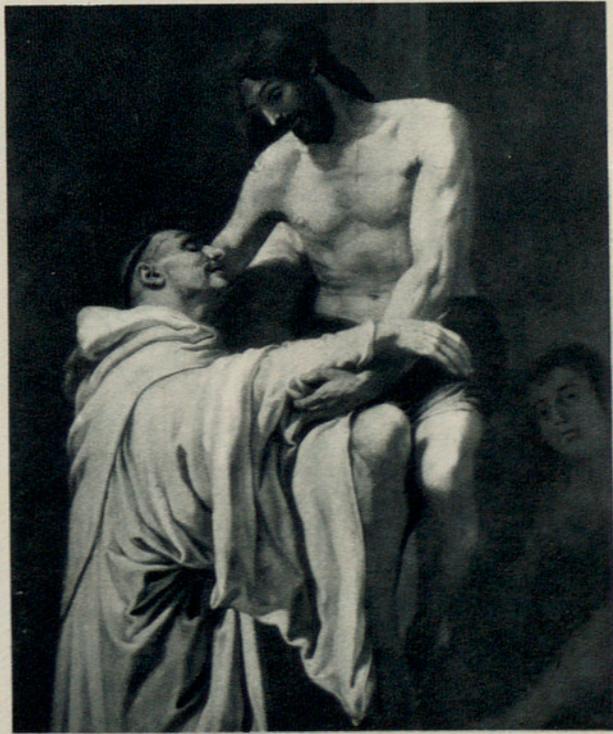


Fig. 43.—B. DE CÁRDENAS: CRUCIFIJO DE LA AGONIA (REAL CANCELLERIA, VALLADOLID). Fig. 44.—C. SÁNCHEZ: SAN SEBASTIÁN (MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA, LISBOA). Figs. 45 y 46.—F. RIBALTA: CRUCIFIXIÓN (MUSEO DEL ERMITAGE (LENINGRADO), Y DEGOLLACIÓN DE SANTIAGO (IGLESIA DE ALGEMESÍ, VALENCIA).



Figs. 47, 48, 49 y 50.—F. RIBALTA: SANTIAGO (IGLESIA DE ALGEMESI, VALENCIA), APARICIÓN DE CRISTO A SAN VICENTE FERRER (COLEGIO DEL PATRIARCA, VALENCIA), SAN FRANCISCO VISITADO POR EL CORDERO, Y SAN BERNARDO Y EL CRUCIFICADO (MUSEO DEL PRADO).



Fig. 51.—E. RIBALTA: SAN FRANCISCO ABRAZADO AL CRUCIFIJO. (MUSEO DE VALENCIA).

de Lerma, aunque debe de morir en Madrid. La Anunciación (1615), del Sr. Pinedo, de Valladolid, lo muestra entregado a un naturalismo cargado de elementos manieristas; en el Crucifijo de la Agonía (1624), de la Cancillería (fig. 43), se hace eco del tenebrismo triunfante en estos años. En el Museo, se recordará el Milagro de San Diego. De su hijo Juan se celebran los cuadros de frutas y flores, habiéndosele atribuido unas Flores en el Colegio de Huérfanos.

De Clemente Sánchez, que según Ceán vive en Valladolid hacia 1620 y de quien se citan cuadros en los Dominicos de Aranda de Duero, el Crucifijo (1644) firmado en propiedad particular de Cartagena da una idea muy pobre de su calidad. Desde luego, nada tiene que ver con el C. Sánchez que firma el San Sebastián del Museo de Lisboa (fig. 44) obra vigorosa de un naturalismo y tenebrismo muy acusado, que hace lamentar más el desconocimiento de su restante labor.

VALENCIA, ARAGÓN, CATALUÑA

VALENCIA: FRANCISCO RIBALTA.—Al contrario de lo que sucede en las restantes grandes escuelas españolas de la primera mitad del siglo XVII, la de Valencia se encuentra casi íntegramente entregada al cultivo del tenebrismo, dentro de la tendencia naturalista predominante en esta primera etapa del barroco. Cuando se considera que el gran pintor valenciano de este período, José Ribera, no puede explicarse sin Italia, se pensaría en un temprano contacto de la pintura valenciana con la vecina península, como sucediera en los días del Renacimiento. La realidad, sin embargo, no es así. El nuevo estilo que dominará en Valencia durante el primer tercio del siglo, recibe su primer impulso del foco artístico escurialense, gracias a la actividad en la ciudad del Turia de Francisco Ribalta (1565 †1628). Su origen catalán era conocido de antiguo. Lo declara él mismo en la firma de una de sus obras más antiguas; nos lo dice Lope de Vega, por él retratado, y ha venido a corroborarlo el reciente descubrimiento de su partida de bautismo en Solsona. La vitalidad pictórica catalana no sólo no se agota con el primitivismo, como se ha supuesto, sino que pervive en el Renacimiento y produce en la primera etapa del Barroco una de sus personalidades más destacadas.

Ribalta debió de marchar pronto a la Corte. En Madrid firma en 1582 una de sus obras, y allí le nace su hijo Juan. En 1599 se encontraba en Valencia, y en ella transcurre el resto de su vida.

Los años castellanos de Ribalta son en buena parte de aprendizaje, los valencianos de magisterio. Seguramente es en el ambiente artístico escurialense, donde aprende ese interés por el claroscuro que será esencial en su estilo. Es decir, su claroscuro, al menos inicialmente, no es de origen caravaggiesco, sino que deriva de la preocupación por la luz de los pintores venecianos del último tercio del siglo XVI. Como queda comentado en el tomo XII de esta obra, el claroscuro de Tintoretto y los efectos de luz artificial de los Bassanos, habían encontrado ya un entusiasta cultivador en el escurialense Juan Fernández Navarrete, muerto en 1579. El recuerdo de estas enseñanzas cortesanas persistirá en la obra de Ribalta hasta el extremo de que, como veremos, establecido en Valencia todavía repetirá con sorprendente fidelidad una composición de Navarrete.

Su obra más antigua de fecha conocida es el Cristo cuando va a ser clavado en la cruz, del Museo del Ermitage en Leningrado (fig. 45), firmado en Madrid en 1582. Su composición

general y las actitudes de los personajes, son manieristas; sean hijas de su propia minerva o inspiradas en una estampa, hacen pensar en el manierismo toscano romano y responden fundamentalmente al estilo escurialense.

Una de las obras más atractivas e interesantes que se consideran suyas es la pintura en cobre de la Adoración de los pastores, del Museo de Bilbao. La vieja atribución "F. Ribalta mano propia" parece de cierto peso, aunque la manera de interpretar el tema inclina a pensar ya en el estilo de Orrente. En su alargada superficie distribuye los varios personajes con un sentido bassanesco, tan sensible en la actitud y modelo de alguno de ellos, como en la importancia concedida a los animales y en el efecto de claroscuro. Su factura pastosa y picante es otro de los valores de este cuadro de sólo unos treinta centímetros de largo, tal vez pintado para el banco de un retablo doméstico portátil, tal vez como modelo de composición conservado en el taller para posteriores repeticiones. Hay noticia de alguna otra pintura pequeña en cobre, considerada de su mano. Pero esta obra nos revela otro aspecto, por lo demás ignorado en Ribalta: el de grabador. Al dorso aparece grabada una escena de un religioso predicando a cielo abierto. Utilizada la plancha durante algún tiempo, fue aprovechada más tarde para pintar al dorso la Adoración de los pastores. Hay noticia de que, por lo menos, hizo otra estampa del Sacrificio de Isaac.

El bello lienzo de la Adoración de los pastores, del mismo Museo de Bilbao, que se ha atribuido dubitativamente a Ribalta o a algún colaborador suyo, y que indudablemente se relaciona íntimamente con su estilo, es para otros críticos de Orrente.

Carecemos de obras de fecha segura, hasta que se encuentra establecido en Valencia y pinta el retablo mayor de Algemesí (1603-1604), dedicado a Santiago. Con el estilo más evolucionado, resulta sin embargo patente la formación de su autor en el tardío manierismo escurialense, incluso con el aprovechamiento de modelos allí vistos. Tal es el caso de la Degollación de Santiago (fig. 46), donde sigue con harta fidelidad el grupo del Santo y el verdugo del cuadro de Fernández Navarrete. Ribalta se deja seducir por el escorzo tintorettesco de aquél, pero en cambio renuncia al amplio paisaje de igual inspiración y coloca el resto de los personajes en primer plano. En la corpulencia y en el escorzo del Santiago matamoros (fig. 47), parecen percibirse ecos escurialenses de Cambiaso.

De esta misma época (1604), data la Aparición de Cristo a San Vicente Ferrer (fig. 48), del Colegio del Patriarca, en la que se ha señalado la influencia de una composición de Zuccaro difundida por la estampa del flamenco Cort. Su estilo es muy semejante al de los lienzos de Algemesí.

La gran pintura de la Cena (1606), del retablo mayor del Colegio del Patriarca, de aire muy escurialense, que en su composición y fondo arquitectónico refleja el aprovechamiento de modelos italianos, está concebida como un gran efecto de luz producido por el blanco mantel de la mesa circular, en torno a la que se agrupan los Apóstoles. Desde el punto de vista iconográfico, es una Cena netamente eucarística, como era natural en una fundación dedicada al Corpus Christi. Ya se ha visto (tomo XII), la interpretación también eucarística dada a la Cena en la misma Valencia, por Juan de Juanes. Ribalta ahora, además de limpiar la mesa de pormenores no eucarísticos, y de presentar aislado en su centro el Cáliz valenciano de la catedral y a Jesús en el momento de bendecir el pan, hace que los Apóstoles se arrodillen, haciéndose eco de una novedad iconográfica que contaba entre otros con el precedente de la Comunión de los Apóstoles de Justo de Gante en el Palacio de Urbino, y de la Barroccio en Santa María

sopra Minerva de Roma y que será la desarrollada tan monumentalmente por Ribera en la Cartuja de San Martín de Nápoles.

Más extremada tanto en el manierismo, de lo que es buen testimonio el desenfadado esbozo del apóstol que se dirige hacia nosotros, como en el fuerte naturalismo de los rostros, al que tal vez no sea ajena la influencia de B. Carducho, es la Cena del Museo de Valencia, que hace algunos años se atribuyó, parece que sin mayor fundamento, a su discípulo Vicente Castelló.

La abundante clientela que no tarda en conquistar Ribalta y su magisterio, le permite formar pronto un activo taller, semillero de discípulos, que precisa tener presente al estudiar su obra.

El retablo de la Cartuja de Porta-Coeli, documentado en 1626, cuyas pinturas se encuentran hoy en el Museo de Valencia, es obra muy tardía cuya desigual calidad confirma la intensa y natural participación de ese taller. El banco estaba decorado por ocho pinturas pequeñas, estrechas y alargadas, de los Evangelistas y de los Padres de la Iglesia, probablemente en su mayor parte obra de taller —en el San Lucas se ha querido ver su autorretrato—, aunque el San Juan Evangelista con túnica de hermoso color rojo bermellón, y rostro de profunda expresión mística es digno del maestro; y dos parejas de tablas mayores: los príncipes de los Apóstoles, San Pedro y San Pablo; el santo protector de la orden, San Juan Bautista y el fundador San Bruno. Las tres primeras son de excelente calidad, y, sin duda, de propia mano del pintor. El San Bruno imponiendo silencio, de colorido y factura algo diferente, hace pensar en alguno de los colaboradores, sin que sea posible precisar cual. Aunque resulte algo sorprendente, la gran tabla central del retablo dedicada a la Virgen de Portacoeli, que ya en el siglo XVIII fuera reemplazada por un relieve del mismo tema, es obra con trozos muy estimables, pero en buena parte parece de taller.

Uno de los últimos biógrafos de Ribalta, ha atribuido con razones no del todo convincentes, el San Marcos, el San Jerónimo y el San Pablo, y con interrogante el San Juan, a Vicente Castelló, y el San Bruno a Juan de Ribalta.

Ribalta nos ha dejado algunas de las interpretaciones más típicas y afortunadas de los transportes místicos tan del gusto de nuestro barroco, en el tono fuerte de la primera mitad del siglo. El San Francisco visitado por el Cordero y regalado por la música del ángel, del Museo del Prado (fig. 49), es tal vez su más bello estudio de luz, donde a la deslumbrante del primer plano agrega la del fraile que en la sombra de la puerta del fondo acude con un candil, el foco luminoso secundario empleado ya por los venecianos. El amor al Crucificado, inspira dos de sus mejores obras. El San Francisco abrazado al Crucifijo (fig. 51), que, con el brazo derecho desclavado de la cruz, coloca la corona de espinas sobre la cabeza del Santo mientras éste renuncia al mundo dominando las pasiones terrenas simbolizadas en la pantera, es una de sus obras más conocidas. En la corpulencia de las figuras, persisten los recuerdos escorialenses. Tema de inspiración capuchina volverá a pintarlo Murillo en Sevilla medio siglo después, en un tono más ligero, como corresponde al barroco español de fines de siglo, y simplificando los motivos alegóricos. La interpretación sevillana ha alcanzado más popularidad en la devoción católica pero la profundidad expresiva del grupo del Santo y el Crucificado de Ribalta, es uno de los grandes aciertos de nuestra pintura de la primera mitad del siglo XVII.

De tema en cierto grado paralelo al anterior es el de San Bernardo y el Crucificado (fig. 50), del Museo del Prado. En vez de la fuerza del amor de San Francisco al renunciar al mundo,

Ribalta exalta en el San Bernardo la laxitud del cuerpo en la entrega espiritual y el placer de su alma en su entrega a Jesús.

De la época en que trabaja para el Patriarca, data el retrato de Sor Margarita Agulló (1606), tal vez la más antigua de sus interpretaciones del tema del transporte místico. Arrodillada ante la cruz iluminada que después de la muerte de la Venerable conservó el santo arzobispo, es aún de una sobriedad de factura de tradición renacentista.

En la Calle de la Amargura, de la Galería Nacional de Londres (1612), concebida en un escorzo tan acusado que recuerda a la de Sebastián del Piombo, nos ofrece la historia piadosa local del Padre Simó, quien en trance místico convierte la valenciana calle de los Caballeros, en la de la Amargura y abraza al Nazareno. Oculta por mucho tiempo la figura del Padre Simó, ha sido descubierta en reciente restauración del lienzo londinense.

De tema y composición análoga, sería el de San Ignacio, hoy de paradero desconocido, que Jusepe Martínez cita en Zaragoza, en estos términos: "Hay en esta ciudad de Zaragoza un cuadro de su mano, de cuatro varas y media de alto y tres varas y un palmo de ancho, donde está significado Cristo Nuestro Señor con la Cruz a cuestas, y a un lado San Ignacio arrodillado donde le dice Cristo Nuestro Señor: yo te seré propicio en Roma; y cierto que le han visto este cuadro pintores de varias naciones, que han celebrado en gran manera la figura de Cristo, que es un palmo mayor que el natural, es cosa divina, porque representa su faz santísima suma gravedad, y con ser de pasión coronado de espinas, muestra tal belleza, que al más depravado le hará temblar. En la parte de arriba está pintada una Gloria, con el Padre Eterno con unos ángeles y serafines, y resplandores que lo circundan, que parece justamente la gloria eterna." Identificado este cuadro erróneamente con el de la Galería Nacional de Londres, y con el de San Ignacio, de Espinosa, del Museo de Valencia, se trata sin duda de una interpretación del tema por Ribalta.

De Ribalta conservamos algunos retratos en el Museo de Valencia. Aunque en realidad no sea retrato sino del personaje que le sirvió de modelo, destaca por su técnica y por su calidad excepcional el de Raimundo Lulio (fig. 52) del Museo de Barcelona, que hasta fecha reciente se atribuyó a Velázquez y que podría ser digno compañero en el aspecto tenebrista y realista de la serie de hombres célebres de Ribera. Es por otra parte testimonio de cómo Ribalta, en un momento de su carrera artística, llega a tener noticia del caravaggismo y produce una obra ejemplar de esta nueva modalidad del tenebrismo.

Aspecto aún insuficientemente estudiado, no obstante modernas aportaciones, es el del taller y el de los discípulos de Francisco Ribalta, algunos de éstos de gran calidad.

En primer lugar figura su propio hijo Juan, que muere a los treinta años, en 1628, pocos meses después que él, víctima de la peste. Sus únicas obras seguras son juveniles. Lo temprano de la fecha de 1613, de la Crucifixión (fig. 53), de gran tamaño, del Museo de Valencia, explica suficientemente el manierismo del estilo de su composición, aún tan patente en el retablo de Algemesí, de su padre. Es un Calvario poblado de personajes, donde los esbirros trabajan afanosamente en forzadas posiciones y uno de los jinetes aparece al fondo en gran tamaño, todo ello muy de acuerdo con el estilo de los últimos escurialenses. La interpretación de los modelos mismos descubre, en cambio, una actitud naturalista delatora de los nuevos tiempos. Obras suyas también seguras son el San Juan Evangelista del Museo del Prado y el San Jerónimo (1618), del de Barcelona (fig. 54), ambos firmados.

Si las diferencias de calidad del retablo de Portacoeli, tal vez inclinen a pensar en ligere-

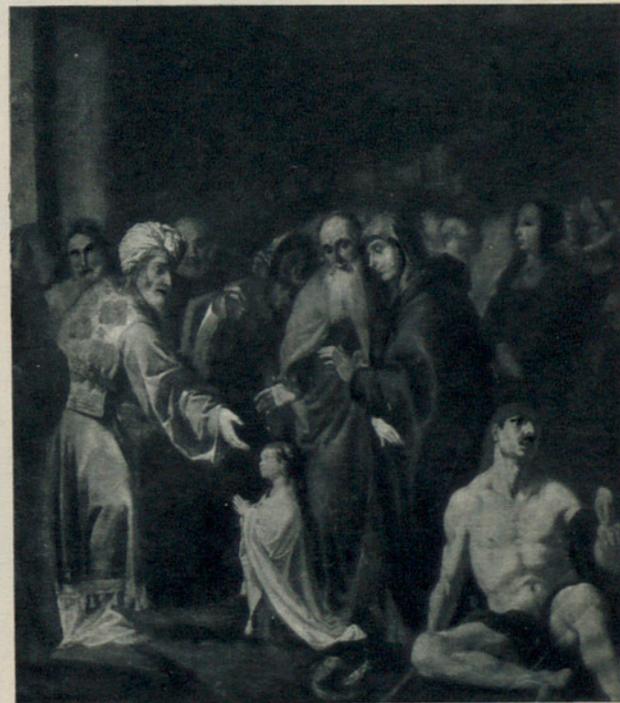
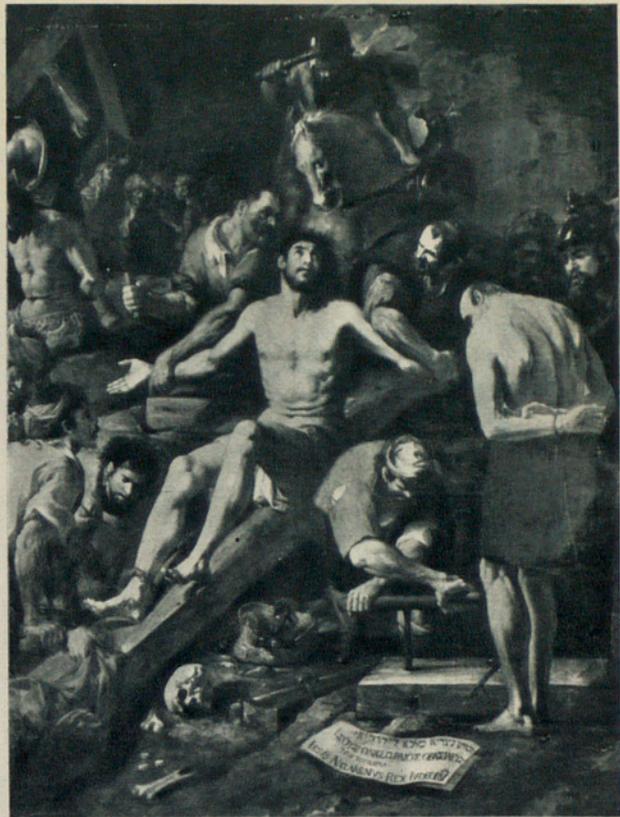
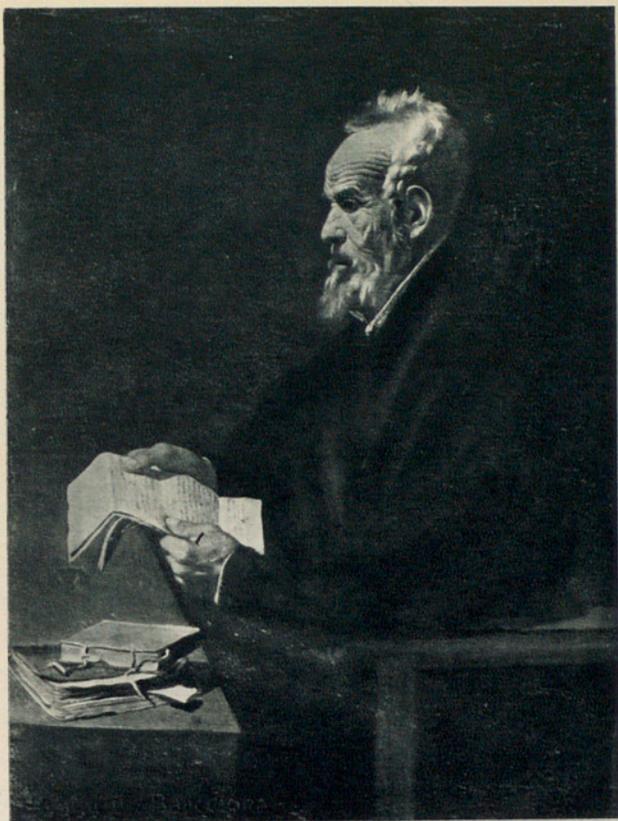


Fig. 52.—F. RIBALTA: RAIMUNDO LULIO (MUSEO DE BARCELONA). Figs. 53, 54 y 55.—J. RIBALTA: CRUCIFIXIÓN (MUSEO DE VALENCIA), SAN JERÓNIMO (MUSEO DE BARCELONA), Y PRESENTACIÓN DE LA VIRGEN (IGLESIA DE ANDILLA, VALENCIA).



Fig. 56.—P. ORRENTE: SAN SEBASTIÁN (CATEDRAL DE VALENCIA).

zas de taller, el de Andilla tiene lienzos de tal calidad y de una novedad de estilo dentro de las normas generales ribaltescas, que hay que considerarlo obra de su escuela.

El retablo de Andilla, conservado en su estado primitivo hasta 1936, y que destruido en parte entonces, hoy se encuentra en el más deplorable estado de abandono, tenía dos puertas con ocho grandes pinturas, cuatro en el anverso y otras tantas en el reverso. Sus temas son evangélicos desde el abrazo de San Joaquín y Santa Ana, hasta el Niño discutiendo con los doctores. Son unos hermosos cuadros de proporciones casi cuadradas, casi todos ellos muy bien compuestos, en los que el manierismo es aún patente, bien en la composición general misma —el Nacimiento de la Virgen es copia de una estampa probablemente de Cort— en las actitudes o en la colocación de algunos personajes en primer término. Es curioso, sin embargo, observar cómo el naturalismo barroco le hace prescindir en la estampa citada, de una de las parientas de Santa Ana y de dos de los ángeles para ofrecernos en su lugar, una mesilla con vajilla de materia diversa, un cántaro en el suelo y un gato al fondo, lejano eco éste de recuerdos escurialenses ribaltescos.

En la Presentación de la Virgen en el templo (fig. 55), la luz penetra intensa por la puerta del templo, recortando en la sombra una figura en primer plano e iluminando con fuerza tanto al sacerdote como a la Virgen y sus padres, mientras que los personajes del fondo quedan en sombra o levemente realzados por suaves golpes de luz. Tanto la emoción del rostro del sacerdote, como la de los familiares, están interpretadas con notable maestría. Curiosa es en cambio por su corpulencia, tal vez de tradición escurialense un tanto tibaldesca, y por lo destacado de su colocación en primer plano, la figura del pobre.

Análoga coexistencia de intensa expresión emotiva en los personajes principales, y de motivos secundarios manieristas, se da en el Abrazo de San Joaquín y Santa Ana, donde a la derecha aparece un pastor con su cuerpo encorvado hacia nosotros, eco aún de los esbirros de la Crucifixión de 1582. En la Visitación, son la alegría del encuentro, alegría que tiene un poco de villancico, y la expresión con el místico arrobamiento del rostro de Santa Isabel, subrayados sobre el fondo de sombra por unos bien graduados efectos de luz, las principales preocupaciones del artista.

En la Circuncisión el tenebrismo se hace más riguroso gracias al gran plano de luz de la caída del mantel del altar, y al estrecho último término iluminado. Jesús discutiendo con los doctores, probablemente, como otras pinturas del retablo inspiradas en estampas de fines del siglo XVI, descubre al mismo tiempo que un mayor interés por el escenario, una complacencia manierista en el plegar de los ropajes de los doctores del primer plano y un gusto por actitudes que anuncian el triunfo del estilo de Orrente.

Consta documentalmente que se mandan pintar las puertas en 1621 y que el año siguiente recibe un pago Juan de Ribalta. La obra probablemente no se comienza hasta dos años más tarde cuando se hacen pagos tanto al anterior como a Castañeda. Estaba terminada en 1626, año en el que se paga también a Vicente Castelló, como yerno de Francisco Ribalta, y posiblemente por cuenta propia. Qué parte pueda corresponder a cada uno de éstos, no es fácil distinguirla. Los lienzos del retablo, sin embargo, pese a las variantes en toda obra de taller, y las diferencias de calidad entre algunos de ellos, son de un estilo tan uniforme que sólo parece poder hablarse de una personalidad artística. Ésta, no obstante su estilo ribaltesco, es difícil identificarla con el propio Francisco, aunque pueda y aun sea razonable presumir su intervención al planear la composición general de las historias. Su semejanza con la obra

segura de su hijo Juan, es grande, sobre todo, en los modelos de algunos personajes. Pero como no llega a satisfacer la atribución exclusiva a él del retablo, tal vez sea lo más prudente, mientras no tengamos más elementos de juicio, considerarlo obra conjunta de Juan Ribalta, Castañeda y Castelló. Los que estudiaron últimamente el retablo se han dividido entre estos nombres.

Del, según Palomino, también discípulo de F. Ribalta, Gregorio Bauzá (1590 †1656), mallorquín establecido en Valencia, no se conserva o no ha sido identificada ninguna de las varias obras importantes citadas de antiguo, entre ellas la Adoración de los Reyes (1645), del Monasterio de San Miguel. Hace algunos años se le han atribuido con interrogante, entre otras, una Coronación de la Virgen y un Calvario del Museo de Valencia, San Bruno y la Trinidad del de Castellón, la Cena y el Martirio de Santa Catalina de la Iglesia de Torrente.

Por último se ha tratado de delimitar dentro del círculo de Ribalta, la personalidad del anónimo maestro de San Roque, al que se atribuyen las dos pinturas del Santo en el Ayuntamiento de Castellón y en San Juan de Morella, entre otras obras. Maestro, al parecer, establecido en Castellón, más amigo de la elegancia que de la fuerza, y de factura terminada, probablemente conoce ya la obra de Espinosa. A él se debe el cuadro de San Eloy y Santa Lucía, de San Agustín, de Castellón. En relación con él, como precedente, convendría estudiar pinturas de la misma ciudad, como la de las Ánimas de la capilla de los Santos Patronos.

Muy interesantes dentro del círculo de Ribalta son las pinturas de los retablos laterales de la iglesia de Algemesí, que se le han atribuido. El de San Vicente Ferrer le está muy próximo dentro del mismo estilo escurialense, debiendo subrayarse en la Adoración de los Pastores su intenso claroscuro, muy semejante al de Cambiaso. En el de San José, el cuadro de la Trinidad podría hacer pensar en el taller del maestro.

El San Miguel del Ayuntamiento de Valencia, del que existe réplica en el Museo, y que se ha atribuido a Gregorio Castañeda, aunque posteriormente se ha pensado en Gregorio Bauzá, es una pintura de dibujo seguro, claroscuro y naturalismo de estilo ribaltesco, que no desmerece en calidad del maestro.

Entre los discípulos de Ribalta se recordarán además los nombres de Pablo Porta y de Antonio Bisquert. Éste se establece en Teruel hacia 1620. En la iglesia de Santiago se conserva una Piedad firmada de su mano.

PEDRO ORRENTE (1580 †1645).—Hijo de un mercader de tejidos de Marsella, nace en Murcia, en el camino de Toledo a Valencia, y en estas tres últimas poblaciones deja sus obras, fortaleciendo así el nexo artístico de Castilla y Valencia, establecido ya por Ribalta. Su nombre no siempre se ha transcrito bien. Por terminar el de pila con la misma vocal que la inicial del apellido, se le ha llamado también Rente, como hace su contemporáneo Pacheco.

“Fue muy vario en mudar de tierras”, escribe de él Jusepe Martínez, quien asegura que estuvo mucho tiempo en Italia, y que en Venecia “doctrinóse lo más con Leandro Bassano”. En 1600 contrata en Toledo un retablo, y de su juventud en esa fecha es prueba que se hace constar está “fuera de curadoría”. En 1616 hace una obra importante para aquella catedral, pero está avecindado en Murcia. Ese mismo año trabaja en la Catedral de Valencia, y en fecha no precisada, en Cuenca. Diez años más tarde lo encontramos avecindado en Toledo, en estrecha amistad con Jorge Manuel, el hijo del Greco, y con Loarte, pero, al parecer, en los primeros años treinta abandona la Ciudad Imperial. Aunque no consta cuándo, el citado

escritor asegura que en Madrid "hizo emulación a los mejores pintores de aquella Corte". En fecha que ignoramos, se traslada a Valencia, donde muere.

Artista viajero, no es fácil situarlo en una sola escuela. El estilo de sus obras religiosas toledanas muestra una cierta semejanza con el de Tristán, y debe de haber tenido contacto muy intenso en la época de su formación con Ribalta, pues deja tan profunda huella en su paleta, que tal vez no le permita asimilar el colorido de los Bassanos, fuente de inspiración de sus temas no religiosos.

Sus pinturas fechadas más antiguas, de hacia 1616, son dos de sus obras maestras: la Santa Leocadia, de la Catedral de Toledo, y el San Sebastián de la de Valencia, que se dice pintado en competencia con Ribalta.

El cuadro de Santa Leocadia (fig. 58) es uno de los más sabiamente compuestos y pintados con mayor interés. Pensado para ser contemplado a cierta altura, el punto de vista es bajo, y en el decrecer de los personajes hacia el fondo, ofrece toda una serie de cabezas en actitudes y con expresiones diferentes, todo ello pintado con el mayor empeño. Muy bella y especialmente realzada sobre el pedestal luminoso, es la del personaje a la izquierda, que se antojaría un retrato. El cuadro de San Sebastián (fig. 56) tal vez inspirado en una estampa, ya que Carreño repetirá su misma composición, es de factura bastante suelta, muy dentro aun del estilo ribaltesco.

Obra también importante es el Martirio de San Lorenzo, de San Esteban de Valencia, tenebrista por su iluminación, pero no poco manierista en actitudes y partes de la composición. Una copia antigua existe en Santa Cruz de Toledo.

Aunque sufrió importantes desperfectos en 1936, aún se conserva en Toledo un retablo en la iglesia del Carmen, con historias de escasas figuras dedicadas a los Santos Juanes, San Pedro y San Pablo, donde se nos presenta en cierto modo como un compañero de Tristán, en el que las alargadas proporciones del Greco dejan también su huella en algún personaje.

En cambio fue destruido durante la guerra el retablo de Villarejo de Salvanés, decorado con historias de mayor desarrollo, como la imposición de la casulla a San Ildefonso y sobre todo la Adoración de los Pastores, el tema tan del gusto del pintor por lo que tiene de género, que interpreta en no pocas ocasiones, y repiten su taller e imitadores. Recuérdese la de taller del Museo de Toledo. De mayor desarrollo por ser más ancho el lienzo, es la de la Catedral de Toledo (fig. 57) donde el cordero que allí aparece en tierra lo carga sobre sus hombros el pastor, convirtiéndolo en tema principal dentro de la composición. De él existe réplica en la colección de Simonsen de Sao Paulo, y versión diferente, tal vez sólo de taller, y de composición más ponderada que las anteriores, en el Museo de Houston. En parte semejante a ésta, es la del Museo de Murcia. Aunque probablemente se trata sólo de una copia antigua, a un original suyo desconocido debe referirse la segunda Adoración del Museo de Toledo. Como es natural, cuando interpreta el tema en lienzos de proporciones apaisadas, lo pastoril y anecdótico adquiere mayor desarrollo. Tal es el caso de la Adoración del Museo de Riom, donde al pastor arrodillado le sigue un pastorcillo con una cabra, de inspiración bassanesca, a más de una pareja de pastores jóvenes.

De estilo menos minucioso y con personajes de mayor escala, es también obra de su propia mano la Adoración del Museo del Prado (fig. 59). En cambio la otra Adoración que se le atribuye en la Academia de San Fernando, tal vez sólo parte de otra mayor, hace pensar más bien en el círculo de Espinosa.

Compañera de la Adoración de los pastores de la Catedral de Toledo, es la de los Reyes del mismo templo, muy bien compuesta, probablemente partiendo de alguna estampa, y con algún motivo de clara inspiración bassanesca. Una copia antigua o réplica, existe en la iglesia de San Bartolomé.

Como es natural, dado el interés de Orrente por las escenas de personajes numerosos, son frecuentes en su obra algunos temas de la vida pública de Jesús y del Antiguo Testamento (figuras 60 y 61). Entre las primeras se recordarán, una como el Milagro de pan y peces, del Museo de Leningrado, sobre fondo de paisaje donde lo bassanesco es bien patente, y otra sobre fondo arquitectónico, como la de la boda de Caná, de la iglesia de La Guardia en Toledo, que sorprende por el clasicismo de su arquitectura y por su distribución de claridad casi renacentista. A los escorzos y actitudes bassanescas se agrega el joven que encaramado en una columna, a la manera veronesiana, contempla la escena.

En la Curación del paralítico, del Palacio Episcopal de Orihuela, de que existe réplica en el Colegio del Patriarca de Valencia, el amplio escenario abierto al fondo, que muestra extrañamente una fachada gótica, aparece poblado por numerosos enfermos distribuidos en toda su superficie al gusto veneciano de fines del siglo XVI. Una serie de media docena de copias de discípulo o imitador, entre las que figura la del cuadro del Colegio, existen en el Museo de Valencia.

El interesante Calvario, de la Colección Kress en Atlanta, es una de sus más interesantes interpretaciones de tema evangélico. Vistas las cruces en forma sesgada, no puede por menos de evocar el modelo veronesiano, pero es indudable que Orrente nos ofrece una versión plenamente original muy bien compuesta, tanto en su conjunto como en cada uno de sus grupos, dentro de un estilo netamente tenebrista. Aunque probablemente sólo copia antigua, el Calvario de Santa Isabel de Madrid, al menos, refleja una composición de tipo análogo. En cambio el Calvario del Museo de Zaragoza, probablemente obra de taller, presenta a los Crucificados en la ordenación tradicional como el atribuido a la escuela de Ribalta del Museo de Valencia, y que tal vez habría que preguntarse si no podría ser de Orrente. Copia antigua o réplica de taller, existe en una colección particular de Castellón.

Aunque se le ha atribuido a Espinosa, es obra típica de Orrente el cuadro de Santa Teresa regalada con la presencia de la Virgen y San José, con rompimiento de gloria de ángeles músicos mancebos, de San Esteban de Valencia, del que existe otro ejemplar firmado en la iglesia de Corella.

Si como parece probable es de Orrente la Magdalena penitente, de gama amarillenta del Colegio del Patriarca, el pintor es capaz de un dramatismo de que no suele hacer gala.

Muy característico de su gusto por la acumulación de pormenores de género, es su Sagrada Familia del Carpintero, de la que probablemente sólo poseemos versiones de taller, la mejor de las cuales tal vez sea la de las Salesas de Madrid.

No era fácil que, aun con su decidida entrega al naturalismo, Orrente no reflejase en alguna forma la huella de la presencia del Greco. En la Asunción del Marqués de Auñón, de Madrid, seguramente una de sus creaciones más sentidas, de él procede la exaltación expresiva que constituye su principal atractivo, mientras que en el Bautista de la Catedral de Toledo, son las extremadamente alargadas proporciones del santo lo que delata el recuerdo del gran maestro.

Lo que ha extendido la fama de Orrente, son sin embargo los cuadros que temáticamente



Fig. 57.—P. ORRENTE: ADORACIÓN DE LOS PASTORES (CATEDRAL DE TOLEDO).



Figs. 58 y 59.—P. ORRENTE: SANTA LEOCADIA (CATEDRAL DE TOLEDO), Y ADORACIÓN DE LOS PASTORES (MUSEO DEL PRADO).

se relacionan con los de los Bassanos, las historias del Testamento Viejo y del Nuevo, las estaciones del año, etc., con numerosas figuras menudas de personajes y animales sobre fondo de paisaje o sobre escenarios arquitectónicos. Pocos años después de su muerte, un poeta madrileño celebra sus "ejercicios de pastores que por los tiempos del año se diferencian, adonde las ovejas y lo pintado del cobre, pasara por de Bassano".

Poseemos en efecto un número bastante crecido de historias del Antiguo Testamento, no pocas de ellas de taller, de discípulos o imitadores, en las cuales unas veces sigue a los Bassanos en modelos humanos y actitudes, y otras veces sólo tiene de común con ellos el tono realista y la abundancia de animales y de pormenores.

La Salida de Egipto, de la Academia de San Fernando, del que existe réplica inferior, o copia antigua en el Museo del Prado, de fina calidad, es de una técnica minuciosa y de una entonación oscura que recuerda aún bastante el estilo de Ribalta.

Una de las series más importantes de este género, es la del Génesis del Museo de Lisboa, ya del estilo corriente en la mayor parte de su obra. Réplica o copia antigua de calidad algo inferior, existe en el Museo diocesano de Valencia, que en cambio tiene el interés de ser más numerosa, permitiendo pensar en la existencia de originales que no figuran en la de Lisboa.

No se ha intentado hasta ahora tratar de reconstruir las posibles series pintadas por Orrente, aunque sea a través de copias, aparte de las obras sueltas de este género que haya podido pintar. La existencia de historias sueltas de Jacob, entre ellas la Bendición de Isaac, de la que existe más de una copia, inclina a pensar que dedicaría una serie a ese personaje. Una de cuatro historias de Jacob, no de taller sino de discípulo con personalidad definida, y no de las proporciones apaisadas en él corrientes, sino muy cuadradas, pasó por el comercio madrileño hace pocos años.

Las numerosas imitaciones de sus cuadros de género pintados para decorar salones de gentes acomodadas, prueban que tuvo varios discípulos que le auxiliaban en sus encargos y que probablemente lo imitaban por su cuenta.

Como dibujante el estilo de Orrente se relaciona con el de Ribalta, y sirve de modelo al de Espinosa.

Familiar suyo debió de ser Felipe Orrente, quien en 1673 pinta un San Pascual para la Catedral.

Entre los maestros valencianos del círculo de Orrente, no identificados, ha de recordarse muy en primer término al autor de la Muerte de San José, de la iglesia del Carmen, obra de gran calidad y que estilísticamente no es más avanzado que el maestro. Su interés por el claroscuro de gama clara y por un naturalismo que le lleva a ofrecernos en la mesilla inmediata al lecho un bello bodegón, lo convierte en uno de los pintores más atractivos de este momento. Tal vez de la misma mano, y desde luego de estilo muy semejante, es la Sagrada Familia del Museo de Bucarest.

ARAGÓN.—En Aragón existe una escuela muy estimable que llena todo el siglo, por desgracia aún no estudiada como merece, y a la que no se ha concedido el valor que indudablemente tiene. Aunque se conservan noticias de no pocos artistas, no se ha tratado de precisar su obra con un sentido crítico de cierto rigor, lo que tampoco ha sido fácil dada la escasez de información gráfica. Sería de desear que, patrocinada por alguna institución oficial, se

realizase una campaña fotográfica, pues sólo así podrá escribirse con alguna responsabilidad este capítulo de nuestra pintura barroca.

Entre los artistas formados en el manierismo de fines del siglo XVI, que trabajan todavía en los comienzos del XVII figura Pedro l'Horfelin de Poulthier, francés de nacimiento, del que desaparecieron en fecha no lejana las tres tablas de hacia 1613 de la Virgen del Rosario y dos santos existentes de los Dominicos de Ayerbe.

En cuanto a Jerónimo de Mora, según Ceán discípulo de Sánchez Coello, si el retablo del Nacimiento de la Seo es suyo, al menos en esta obra, sólo se nos muestra como un seguidor de Rolan de Moys. Consta que se le confían pinturas en El Pardo y en Valencia. A Félix o Felices de Cáceres, autor del retablo de Torralbilla (1584), que prolonga su vida hasta 1618, se le atribuye una Sagrada Familia en el Museo de Zaragoza.

La familia de los Pertus continúa produciendo pintores durante la primera mitad del siglo. Son los hijos de Pedro Pertus († 1583), los ya citados en el volumen XII: Rafael (h. 1564 † 1648) y Miguel († antes de 1631). Al primero se deben las grandes pinturas de la Sagrada Familia y del Tránsito de la Virgen (1617), de la iglesia de Longares, y a Miguel se atribuyen cuadros que fueron del Marqués de San Clemente. Ambos cultivan el paisaje.

Entre las varias obras anónimas de cierta importancia que deben de pertenecer a este período inicial, y que sin duda corresponderán a algunos de los maestros de nombre conocido sin obra identificada, pueden recordarse: el retablo de la Coronación de la Virgen, de la Catedral de Huesca, tal vez todavía de la última década del siglo XVI, de estilo muy semejante al del escurialense de Carvajal, y las Santas mártires del trascoro de la Seo, en el que tal vez haya ciertos ecos toledanos de principios de siglo. De estilo más avanzado son el San Miguel de la Catedral y tal vez la Virgen del Pilar, de San Lorenzo, ambos en Huesca.

En el tránsito de la generación formada a fines del siglo XVI, y las principales figuras de mediados del siguiente, es importante la presencia del florentino Lupicini que pinta en 1620 en la Seo de Zaragoza el retablo del Calvario y las historias de la Santa Cruz de la misma capilla, con una evidente preocupación claroscurota (fig. 62).

Sin ninguna relación estilística concreta con los pintores aragoneses de este momento, se recordará en este lugar al mercedario Fray Agustín Leonardo, aragonés de profesión y probablemente de origen, pero que hace largas estancias pintando en diversos conventos de la orden, tanto en el del Puig, en Valencia, como en el de Madrid donde muere, después de 1641. El cuadro de la Decisión entre los religiosos y los caballeros de la Merced, pintado para el Convento de Madrid, y hoy en la catedral de Córdoba, es de un estilo de cierta monumentalidad un tanto seco y amanerado equivalente al de un Pacheco.

CATALUÑA.—De la escuela catalana del siglo XVII, aunque se ha publicado un estimable número de noticias de pintores y de contratos de obras, rara vez se dice si éstas se conservan, y de las existentes son pocas las fotografiadas.

Como tierra próxima a Francia, en intensa comunicación comercial con Italia y con un centro urbano tan activo y rico como Barcelona, la atracción de artistas extranjeros, en particular italianos y de otras partes de España, es grande. Por desgracia, a juzgar por lo conservado, los pintores que acuden de la vecina península son medianías y no suelen ser superiores a los de la tierra.

En la actualidad el más destacado de los pintores formados en el siglo XVI, que trabajan



Figs. 60 y 61.—P. ORRENTE: PASAJE DEL ÉXODO, Y VIAJE DE LA FAMILIA DE LOT (MUSEO DEL PRADO).



Fig. 62.—LUPICINI: HISTORIA DE LA SANTA CRUZ (LA SEO, ZARAGOZA). Fig. 63.—L. P. GAUDÍ: MISA DE SAN MARTÍN (TEIÁ, BARCELONA). Fig. 64.—J. DE LAS ROELAS: SANTA ANA ENSEÑANDO A LEER A LA VIRGEN (MUSEO DE SEVILLA).

durante las primeras décadas del siguiente, es Fray Luis Pascual Gaudí (1556-1621), que profesa en la Cartuja de Scala Dei (1595), como su hermano de religión Sánchez Cotán, ya en edad madura. Prácticamente es su coetáneo. Pinta también para otras Cartujas, como la valenciana de Portacoeli, y la sevillana de las Cuevas, donde deja, al parecer antes de 1620, una serie de historias de San Bruno, que merecieron ser enviadas a la casa central de Grenoble, a más de varios temas evangélicos llevados por las tropas napoleónicas y que deben de encontrarse en Francia. En la Cartuja de Scala Dei, desgraciadamente desmantelada desde hace muchos años, cita Ceán, además de grandes cuadros como el Lavatorio y la Oración del Huerto, un Apostolado. Hasta ahora, la única obra segura identificada es el retablo de San Martín de Teyá (1617) (fig. 63), recientemente restaurado, que lo muestra cultivando fuertes efectos de claroscuro sobre una composición aún manierista, con personajes de busto en el primer plano. Tanto Pacheco como J. Martínez recuerdan cómo su proyecto de decorar una de las capillas de Santa María la Mayor de Roma, en 1608, fracasa por la oposición de Guido Reni. Un pintor del mismo apellido, Antonio Gaudí († 1644), de Saboya, que no consta sea pariente suyo, trabaja también en Cataluña durante la primera mitad del siglo.

De la veintena de pintores catalanes de este primer tercio del siglo, de quienes conocemos contratos de obras —P. Camps, A. Rovira, G. Altisent, J. Huguet, J. y R. Planella, L. Samsó, P. Torrén, F. Aguirre, probablemente, el supuesto F. Guirro de fines de siglo, etc.— son contadísimos aquellos de los que éstas han sido identificadas. Figura entre ellos, Jaime Planell, autor del retablo del Rosario (1629), del Museo de Vich.

Del genovés Juan Miguel Gallo, que permanece en Barcelona hasta su muerte, con servamos el retrato de Felipe IV (1626), del Museo de esta ciudad, que aunque declara haberlo hecho del natural, parece casi seguro que se limita a seguir el de Velázquez, del Museo Metropolitano, entonces recién pintado.

En el Rosellón, que forma parte de España hasta 1659, y cuya pintura de este período ha sido recientemente estudiada, trabajan el leonés Bartolomé González († 1637), autor, entre otros, del retablo de la Virgen de Espira d'Angli (1616) y que llega a formar escuela y Honorato Rigau († 1621), que lo es del tabernáculo (1609) del Palau del Vidre y del retablo de la Virgen de Montalbo de Vallespir. El hijo de éste, del mismo nombre, pinta el San Ferreol de San Jaime de Perpiñán y su otro hijo, Jacinto († 1631), también pintor, será el abuelo del famoso retratista de Luis XIV. Obra anónima interesante es el retablo de S. Genis les Fonts (1635).

Entre los pintores italianos debe recordarse en primer lugar al milanés Juan B. Toscano (1606-1617), que llega a ser cónsul del gremio de pintores. Aunque no se conserva el retablo de San Quintín de Mediona, se ha supuesto recientemente, al parecer con razón, que pudiera ser el autor del San Andrés de Llavaneras, ya comentado en el volumen XII, al tratar del tránsito al siglo XVII, por su manierismo y esfumado. Como es natural, dadas las más frecuentes comunicaciones marítimas con Génova, son los pintores de este origen los más numerosos. Genovés como Gallo es también B. Palma que contrata varios retablos, e italiano, aunque no consta que sea genovés, es J. J. Justiniano († 1627), autor de la Adoración de los Reyes de la Catedral de Tarragona, lo mismo que Marco Antonio, autor de diversos retablos. Y no faltan por último nombres franceses como el del monje Damián Vicens, y Juan Basil († 1645).

En las Islas Baleares, la figura más destacada de la primera mitad del siglo XVII parece ser Juan Bestard, autor del cuadro del Martirio de San Cabrit y Santa Bassa (1629), donde ante un gran fondo de paisaje montañoso figura el martirio de los dos santos en una amplia expla-

nada rodeada por numerosos personajes. En el Beato Raimundo Lulio, del Museo Diocesano, la iluminación del Crucificado refleja, en cambio, su preocupación tenebrista, tal vez de origen valenciano. De él parecen derivar los cuadros del mismo tema del Altar Mayor de la Rauda y del Colegio de la Sapiencia, que se consideran también de su mano. Desgraciadamente, del gran cuadro de Jesús en el desierto servido por ángeles, del Colegio de Montesión, después en el Museo, no hay noticias. En el Museo Marítimo se guarda un mapa de la Isla de Mallorca.

ANDALUCÍA

SEVILLA.—El estilo manierista del último cuarto del siglo XVI sobrevive en los comienzos del siguiente y aún continúa cultivándolo durante largo tiempo algún pintor tan longevo como Francisco Pacheco, que con sus noventa años traspasa la mitad del siglo. El otro pintor de la misma etapa estilística, Alonso Vázquez, en cambio, marcha a Méjico en el primer lustro de la nueva centuria.

Como en las restantes escuelas españolas, los maestros introductores del estilo barroco lo hacen bajo el signo del naturalismo. Ahora bien, si sólo se tiene presente a los que definen su estilo dentro del primer tercio del siglo, prescindiéndose de los jóvenes que inician su carrera hacia 1620 y cuya formación definitiva corresponde ya al segundo tercio del mismo, parece que si tienen noticia del tenebrismo caravaggiesco, no se hacen eco de él.

Contra lo que sucede en la escuela valenciana, dominada por la personalidad de Ribalta, los pintores son bastante dispares entre sí.

ROELAS.—A Juan de Ruela, como él se firma, o de las Roelas como le llama Ceán, se le ha supuesto hijo de un general de la armada, de ese apellido, lo que podría explicar que el pintor en su edad madura hiciera presente al Rey los muchos años de servicio de su padre. En fecha ignorada, pero desde luego antes de 1603, toma órdenes mayores.

Las primeras noticias que de él tenemos, lo presentan en Castilla trabajando en los círculos cortesanos. Así en 1598 aparece en Valladolid colaborando en el catafalco erigido por la Universidad a la muerte de Felipe II, en 1601 trabaja con Bartolomé Carducho por cuenta del Duque de Lerma en la iglesia del Convento de San Pablo, y en 1602 se queda en subasta con las casas que fueron de Juan de Juni. La noticia de la prebenda que disfruta el año siguiente en el pueblo sevillano de Olivares, y las varias obras fechadas en la capital andaluza pocos años después, dan fe de su traslado a la ciudad andaluza. Roelas sin embargo, recuerda sus años cortesanos y procura no perder su contacto con la corte. Nombrado capellán real en 1614 se traslada de nuevo a Madrid y en 1616 aspira inútilmente a la plaza de pintor del Rey, vacante por la muerte de Fabricio Castello, plaza que es concedida a Bartolomé González. Al hacerse la propuesta se dice que ha un año que vino de Sevilla, que es muy virtuoso y buen pintor, y se le da el tratamiento de licenciado. Parece que permanece unos años en Madrid para retornar de nuevo a Sevilla. En 1624, es nombrado canónigo de la Colegiata de Olivares, villa donde muere el 25 de abril de 1625.

Las noticias cortesanas de Roelas explican la singularidad de su estilo dentro del panorama artístico sevillano del primer tercio del siglo XVII. Es el campeón del venecianismo, no sólo en la escuela sevillana, sino en toda la pintura española de esta época. Pintor colorista a la



Fig. 65.—J. DE LAS ROELAS: CIRCUNCISIÓN (UNIVERSIDAD DE SEVILLA).



Fig. 66.—J. DE LAS ROELAS: TRÁNSITO DE SAN ISIDORO (IGLESIA DE SAN ISIDORO, SEVILLA).

manera veneciana, emplea esa técnica que su contemporáneo Pacheco califica de "pintura a borrones" y "confusa", como contrapuesta al modo de pintar "acabado" de tradición florentina, que es el suyo (Véase vol. XII 251).

Roelas no se limita al empleo de la técnica veneciana, sino que le seduce lo anecdótico, tan del gusto de la escuela renacentista de la ciudad de las lagunas, en contraposición a los ideales de grandiosidad y simplicidad temática de la escuela romana.

En realidad nada de esto es nuevo en la pintura española. La influencia veneciana en su modalidad veronesiana y bassanesca, ha sido una de las corrientes estilísticas más importantes que vivifican la pintura española del último tercio del siglo XVI. Y es precisamente Navarrete, en El Escorial, su más antiguo y decidido cultivador. Por otra parte hemos visto a Roelas en la temprana fecha de 1601, colaborando con otro escurialense, el italiano Bartolomé Carducho, que aunque florentino de nación, cultiva un estilo muy avenecianado, el de los florentinos recientemente denominados manieristas reformados que precisamente se distinguen por su interés colorista de tipo veneciano. Aunque no pueda negarse la posibilidad de un viaje de Roelas a Venecia, en realidad no parece indispensable para explicar lo veneciano de su estilo. Sus largos años cortesanos lo justifican suficientemente.

Ese venecianismo aparece ya manifiesto en su primera obra fechada, la estampa de la Elevación de la Cruz por él abierta en 1597, único testimonio hasta ahora conocido de su actividad como grabador, en la que aparecen unos esbirros con el típico tocado cónico bassanesco y un enano que se diría hermano del que aparece en el Moisés salvado de las aguas del Veronés. El propio Pacheco le acusa de imitar al Bassano en el Nacimiento del retablo de la iglesia de la Compañía.

Roelas inicia la serie de sus grandes lienzos de proporciones venecianas en este retablo (1606), de la iglesia de los Jesuitas, antigua capilla de la Universidad sin más precedente en Sevilla, en cuanto a proporciones, que el cuadro de Santiago de Mateo Pérez de Alesio, de la iglesia del santo. En la Circuncisión (fig. 65), que ocupa el centro del retablo, el rompimiento de gloria adquiere un desarrollo netamente veronesiano, llegando a ocupar casi la mitad de la superficie del lienzo. Poblado de ángeles músicos mancebos y ángeles niños con flores, regalan la vista con un derroche de color desconocido hasta entonces en Sevilla. Él es el creador de los fondos de gloria sevillanos que culminarán en los de Murillo. El juego de luz que destaca los ángeles sobre las nubes, es también veneciano. En la mitad inferior, sobre un fondo de sombra de estirpe bassanesca, destaca el grupo principal del Niño en brazos de la Virgen acompañado por San José, en el acto de la Circuncisión, y a su pie el fundador de la Compañía cede la derecha a San Ignacio Mártir.

El tema representado no es frecuente en nuestra pintura barroca e iconográficamente es excepcional. Ha sido elegido por ser el acto en que con arreglo a la Antigua Ley se impone el nombre al recién nacido, nombre que los ángeles adoran en el centro del rompimiento de gloria en el anagrama de la Compañía. Por otra parte aunque en la centuria anterior y en las posteriores es el sacerdote quien circuncida, Roelas respaldado por los jesuitas sevillanos, de cuyas opiniones se hace también eco Pacheco, sitúa en el primer plano a los padres de Jesús, y es San José el que hace de ministro. Es el único gran cuadro que representa la Circuncisión en esta forma. En el Nacimiento del mismo retablo, la alegría popular y lo anecdótico, tan propio del tema, se desborda animando toda la composición y respondiendo plenamente a la formación estilística y a la sensibilidad del pintor.

El Santiago matamoros de la Catedral (1609), lienzo también de enormes proporciones, aparte lo épico del tema, está concebido en un tono grandilocuente de estirpe renacentista. En el Martirio de San Andrés, del Museo de Sevilla (lám. II), Roelas se entrega en cambio de nuevo a Venecia. Pocos cuadros de nuestra pintura reflejan de manera más plena la alegría del colorido y la exaltación de lo anecdótico venecianas, como éste de Roelas. Su rompimiento de gloria poblado de ángeles músicos y portadores de flores sobre un fondo luminoso, ocupa buena parte del lienzo y grupos de personajes encuadran a uno y otro lado, como en las composiciones veronesianas, al Santo Mártir tras cuya cruz aparece una lejanía con presentimientos de perspectiva aérea. De abolengo veronesiano es también el desenfado con que algo tan anecdótico como el de los esbirros portadores de la escalera es situado en primer plano hasta convertirlo en tema formal de gran importancia, y otro tanto puede decirse del tema del niño que desde un árbol contempla la escena.

Uno de los dos cuadros del banco de este retablo se encuentra en el Museo de Bilbao; el compañero estaba en el comercio madrileño hace muchos años y figuraba una curiosa lejanía de edificios góticos porticados y torre de igual estilo. Pintado el retablo para la cofradía de los flamencos, se diría una evocación de la Casa del Rey en Bruselas o de algún otro palacio civil de aquel país.

La profundidad del escenario a base de esos fondos luminosos, al estilo de Tintoretto, existente en el San Andrés, se convierte en valor principalísimo en el Tránsito de San Isidoro (1613) (fig. 66), de su iglesia de esta advocación. Bajo una gloria, que ocupa más de la mitad del lienzo, se desarrolla la escena, en una hermosa composición de varios grupos sabiamente ordenados con una bella serie de cabezas concebidas con la mayor nobleza, algunas seguramente retratos, todo ello dentro de un ambiente de dolor y serenidad. Se trata sin duda de una de las mejores pinturas de nuestro siglo XVII.

El resto de la obra sevillana de Roelas, aunque menos conocida que la anterior, es relativamente numerosa e importante. En el Museo de Sevilla se recordará la venida del Espíritu Santo, y Santa Ana enseñando a leer a la Virgen (fig. 64), donde introduce "un bufete con algunas colaciones del natural y, debaxo, un gatico y perrillo..., una canastilla de labor con otros juguetes", que tanto disgustan a Pacheco, de quien son estas palabras. En realidad era el mismo desagrado que produjeron mucho antes en el Escorial las libertades bassanescas de Fernández Navarrete. Véase el tomo XII, 252.

En 1608 pinta para el Colegio de los Ingleses, el gran cuadro de San Gregorio, hoy en el St. Albans (Inglaterra), de escalonada composición netamente manierista, en 1611 el de la Visión de San Bernardo del hospital del Santo en Sevilla, y el año siguiente la Liberación de San Pedro de este templo, cuadro de gran monumentalidad y de cierto interés claroscuro. Muy interesantes son también la Gloria de la Sacristía Mayor de la Catedral, la Sagrada Familia de la Casa Cuna de Sevilla y el Cristo después de la flagelación de la Encarnación de Madrid.

Como pintor sevillano del primer cuarto del siglo XVII, no es ajeno al fervor inmaculadista de estos años. A él se deben las Concepciones de los Museos de Valladolid y Berlín. No son en cambio de su mano, sino de Giuseppe Cesare, el Caballero de Arpino, o copias de éste, las que se le han atribuido en la Academia de San Fernando, en el Museo de Sevilla, etc.

Citaré por último las tres pinturas de la Anunciación, San Luis y San Rodrigo, del altar mayor de las Beatas de Marchena, cuyo cuerpo inferior es de Alfonso Vázquez, el cuadro de San Joaquín y Santa Ana, la Virgen del mismo templo, y sobre todo el gran retablo de la Merced



Lám. II.—J. DE LAS ROELAS: MARTIRIO DE SAN ANDRÉS (MUSEO DE SEVILLA).

de Sanlúcar de Barrameda, una de sus obras más tardías ya que el templo no es consagrado hasta 1629. Este hermosísimo conjunto de pintura ha sido privado de sus lienzos para vergüenza y dolor de una sociedad que permite un desafuero artístico de esta naturaleza.

Aunque en años no muy lejanos, al estudiarse la obra del pintor luxemburgués Pablo Legote (a 1590 † h. 1671), establecido en Sevilla a principios de siglo y más tarde en Cádiz, se le atribuyeron erróneamente obras de tanta calidad como el Abrazo de la Puerta Dorada, del Museo de Budapest, y la Adoración de los Pastores, de la Galería Nacional de Londres, no es sin embargo artista de primera fila dentro de la escuela. A él se debe un San Jerónimo firmado (fig. 67) en la Catedral de Sevilla y los lienzos de los retablos de Lebrija y Espera, que siguen de cerca los modelos de Roelas, aunque no en su rico colorido.

HERRERA EL VIEJO.—Vivo contraste con lo que sabemos del carácter de Roelas —ya hemos visto que en un documento palatino se dice que es muy virtuoso—, ofrece la semblanza que de Herrera el Viejo hace Palomino. “Fue rígido e indigesto de condición; con lo cual no le paraban los discípulos en casa, pues a pocos lances buscaban maestro como lo hizo Velázquez, mudándose a casa de Pacheco: y así su hijo D. Francisco y una hermana suya, tuvieron forma de quitarle a su padre seis mil pesos y huir de su casa por su rígida condición; con los cuales la hija entró religiosa, y el don Francisco se fue a Roma, donde acabó de perfeccionarse en la pintura”. “Estuvo indiciado”, escribe en otro lugar “no menos, que de monedero falso” debiendo a la clemencia de Felipe IV el que no fuese castigado. Aunque no sea fácil comprobar la veracidad de estas afirmaciones de Palomino, creo que al menos reflejan lo duro de su carácter, carácter que en buena parte hereda su hijo, al que Palomino conoce en Madrid, pero que no trata, precisamente por su manera de ser.

Francisco Herrera el Viejo, propiamente Francisco Herrera Aguilar, nace al parecer, en Sevilla, en fecha probablemente no muy anterior a 1590. Su primera obra data de 1610, pero no se somete a examen hasta 1619, después de haber realizado obras de importancia. Al declinar de su vida se traslada a Madrid, donde al parecer muere.

Palomino lo hace discípulo de Pacheco, pero lo haya sido o no, tanto de su estilo como del de Roelas pueden advertirse huellas en su obra. La manera de plegar las telas de algún cuadro hace pensar en Pacheco, y la importancia concedida a los rompimientos de gloria cuenta al menos con el precedente de los de Roelas.

El estilo propio de Herrera el Viejo, sin embargo, difiere fundamentalmente del de ambos maestros. Herrera se entrega a un naturalismo netamente seiscentista, aunque sin preocupación alguna especial por el tenebrismo. Es notable su gusto por lo gigantesco de estirpe renacentista, al mismo tiempo que su afán de monumentalidad de inspiración barroca. Ahora bien, quizá debido a la falta de obras importantes fechadas de juventud, su incorporación al naturalismo barroco resulta en la actualidad algo tardía. Si se piensa que en la Sevilla de Herrera pinta Velázquez en 1619 la Adoración de los Reyes y un año antes la Mujer friendo huevos, a la que sin duda preceden otros bodegones, se comprenderá lo retrasado de Herrera en este aspecto al firmar en 1617 la Venida del Espíritu Santo, del Museo del Greco, con acusada preocupación por los efectos de luz pero de un acentuado manierismo.

Su obra fechada más antigua es la estampa de la portada de un libro de 1610 con un medallón de San Ignacio que da fe de la seguridad de su dibujo. Ya queda citado el cuadro del Museo del Greco y del mismo año de 1617 data el San Lorenzo, de la Merced, hoy Catedral

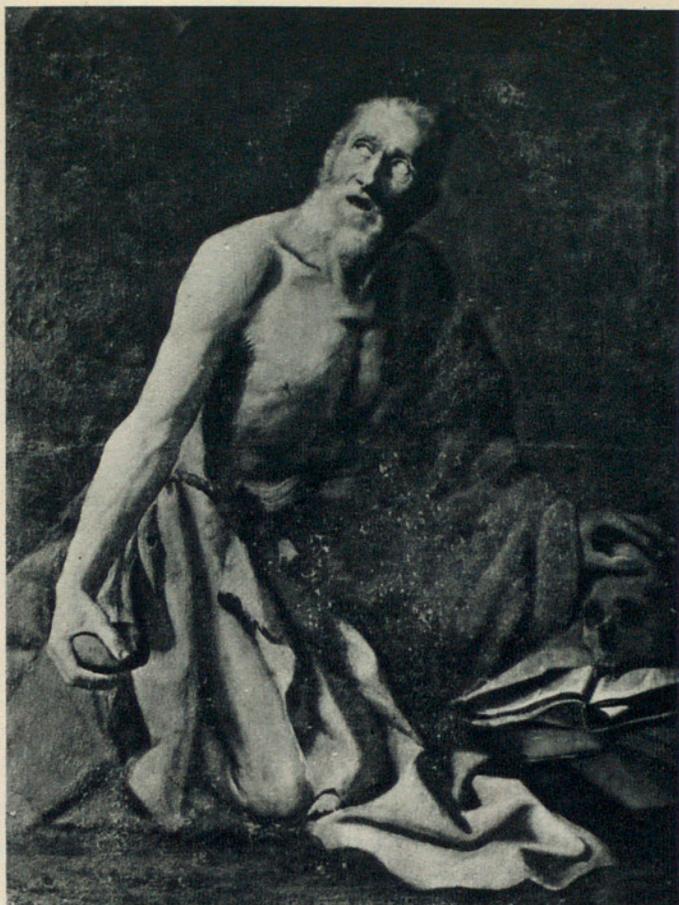


Fig. 67.—P. LEGOTE: SAN JERÓNIMO PENITENTE (CATEDRAL DE SEVILLA). Figs. 68 y 69.—HERRERA EL VIEJO: TRIUNFO DE SAN HERMENEGILDO (MUSEO DE SEVILLA), Y MILAGRO DE PAN Y PECES (PALACIO ARZOBISPAL, MADRID).



Fig. 70.—HERRERA EL VIEJO: SAN BUENAVENTURA PROFESA EN LA ORDEN FRANCISCANA (MUSEO DEL PRADO).

de Huelva. Pero su primer cuadro importante es el Triunfo de San Hermenegildo (fig. 68), del Museo de Sevilla, recientemente trasladado a su antigua iglesia, al parecer de hacia 1624, y que de todos modos, a juzgar por su estilo, es obra relativamente temprana. Si nace hacia 1590, cuenta ya, sin embargo, los treinta y cuatro años. Su composición es netamente manierista, la propia del último cuarto del siglo XVI. Escalonados en tres zonas nos presenta a San Isidoro, San Leandro y Leovigildo en la baja, al Santo acompañado por dos ángeles mancebos, en la central, y ángeles niños en la alta.

La serie de lienzos de la vida de San Buenaventura que pinta en 1626 para la iglesia del santo, para formar juego con la de Zurbarán, lo muestra ya en la plena posesión de su estilo. El San Buenaventura recibiendo la orden franciscana, del Museo del Prado (fig. 70), muy semejante en su composición a otro cuadro de la serie de Zurbarán, por seguir ambos la misma estampa, ofrece una galería de cabezas llenas de vida, ejecutadas con valentía y fuerza netamente herrerianas, en particular la de San Francisco y la del religioso, que no desmerecen de las de Zurbarán e incluso de las del joven Velázquez. Pero si se recuerdan las pintadas por éste ya en 1619 en la Adoración de los Reyes, habrá que preguntarse si no son estos dos pintores más jóvenes los que en cierta medida influyen en el rumbo del estilo de Herrera y no éste en el del joven Velázquez como asegura Ceán. A la misma serie pertenece el cuadro del San Buenaventura niño presentado a San Francisco, de la colección Carvalho. En el de Santa Catalina y la familia del santo, del Museo de Greenville, en Estados Unidos, rompe con la frecuente monotonía de sus modelos y descubre unas dotes de retratista de que, por desgracia, no conservamos ningún ejemplo independiente. Además de los lienzos pinta Herrera al fresco santos de la orden en la bóveda y en la cúpula del templo, únicos testimonios de su labor conservados hoy en el templo. A esta época debe de corresponder un San Diego de propiedad particular madrileña, con bello paisaje. En 1628 pinta el Juicio Final, de San Bernardo de Sevilla.

El prestigio de Herrera es ya por estas fechas lo suficientemente grande para que se le conozca en la Corte, y Lope lo elogie en 1630 en el Laurel de Apolo, considerándolo superior a Pacheco.

Después de un período relativamente largo sin obras fechadas, nos acercamos a los años que preceden a su traslado a la Corte. En 1636 pinta el Job, erróneamente llamado San Jerónimo, del Museo de Rouen, cuadro poco atractivo pero de una violencia expresiva muy de acuerdo con el temperamento del pintor y de una notable preocupación por el escalonamiento de planos de luz y sombra delatora de nuevas sugerencias estilísticas. Importante, y, al parecer, del año siguiente, es el cuadro del Museo de Bilbao que representa al Niño Jesús y San Juanito con sus padres y que probablemente se completaría en la parte superior con la figura de Santa Ana.

Por la misma época en que Zurbarán, en la plenitud de su gloria, pinta sus famosas series de Guadalupe y Jerez, recibe Herrera el encargo de un gran lienzo de San Basilio (fig. 71), para su colegio patrocinado por los griegos. Este gran lienzo pintado en 1639, está concebido con una grandiosidad extraordinaria y con un decidido naturalismo. Su sabia ordenación está ya muy lejos de la acusada simetría del Triunfo de San Hermenegildo y la factura, evidentemente muy evolucionada, es amplia, suelta y típicamente barroca. De estos mismos años será el San Basilio dictando su doctrina, del Museo del Louvre. Su composición, tal vez inspirada en alguna estampa, es en cambio netamente manierista, tanto en el grupo principal como en las figuras de medio cuerpo del primer plano.

En 1647 pinta la importante serie del salón del Palacio Arzobispal, formada por los cuatro grandes lienzos del Maná, Moisés en la Peña, Las Bodas de Caná y el Milagro de pan y peces (fig. 69), de los que sólo conocemos el paradero del último, hoy en el Palacio Arzobispal de Madrid, y que había de inspirar la composición del cuadro del mismo tema de Murillo en el Hospital de la Caridad de Sevilla. Sin abandonar la gran escala de los personajes se distingue dentro de toda la obra del pintor por la notable claridad de su composición y por la sabia contraposición entre la escena del primer plano y la luminosidad de la lejanía que tan justamente había de saber apreciar Murillo. Es probable que los tres lienzos restantes aparezcan algún día en propiedad particular francesa.

Su última obra fechada es el San José con el Niño (1648), del Museo Lázaro de Madrid.

Herrera es de los escasos pintores españoles que cultivan también el grabado. Ya queda citada la portada de 1610 con el retrato de San Ignacio. De mayor desarrollo es la estampa de la Trinidad (1627), con los retratos de los Reyes acompañados por el Conde Duque de Olivares y su mujer.

MOHEDANO. CASTILLO. UCEDA.—Artista que goza en su tiempo de estimable fama, pero cuya obra sólo ha sido identificada recientemente, es el cordobés hijo de Lucena, Antonio Mohedano (1563 †1626), que vive, casa y muere en Antequera en el primer cuarto del siglo. Aunque vecindado en Antequera, las obras que realiza en Sevilla aconsejan incluirlo en esta escuela. Amigo de Pacheco y de su paisano el poeta Espinosa, él también cultiva la poesía. Es celebrado como pintor al fresco, técnica que se cree aprende con los italianos Aquiles y Arbasia. De ello era testimonio, al decir de quienes la vieron, su decoración del Claustro grande del Convento de San Francisco de Sevilla, pintado en unión de Alonso Vázquez y destruido en el siglo pasado.

En cambio, el gran lienzo de la Anunciación (fig. 72) del retablo mayor de la iglesia de la Casa Profesa, después de la antigua Universidad de Sevilla, de hacia 1606, da justa idea de la estima que merece de sus contemporáneos. Pintado en fecha tan temprana, descubre un sentido del volumen y una paleta clara tal vez de inspiración escurialense —Pacheco celebra sus azules claros— que anticipa colores zurbaranescos. El eco zuccaresco que parece poder advertirse en los modelos, hace pensar también en El Escorial. Su calidad lo convierte sin duda en uno de los pintores mejor dotados de la escuela en este momento. Probablemente no puede explicarse su formación por el simple contacto con los escurialenses citados y una estancia en Roma hacia 1600 explicaría sus modelos e incluso la agrupación de ángeles niños en los que parece advertirse recuerdos de G. Reni joven. La mayor parte de su obra se conserva en Antequera. Recuérdense la Asunción, de simplicidad casi cotanesca, y la Transfiguración, de la iglesia de San Sebastián, y la Santa Catalina de Alejandría, de propiedad particular. Muy interesante es la Sagrada Familia recientemente aparecida en una colección sevillana.

Juan del Castillo es un hijo de tierras de Llerena, que como años después su paisano Zurbarán, se traslada, no sabemos con qué formación, a Sevilla, donde llega a alcanzar una cierta reputación y a tener discípulos tan ilustres como Alonso Cano y Murillo. Su estilo formado, probablemente, en el de los últimos renacentistas sevillanos, no sigue de cerca el de ninguno de los conocidos. No obstante su colorido seco, y aún podría decirse que un tanto agrio, sus glorias parecen descubrir cierta influencia de las de Roelas. Buenos ejemplos de su manera de pintar son los grandes cuadros del Museo de Sevilla, procedentes del retablo



Fig. 71.—HERRERA EL VIEJO: SAN BASILIO (MUSEO DE SEVILLA).



Fig. 72.—A. MOHEDANO: ANUNCIACIÓN (CAPILLA DE LA UNIVERSIDAD DE SEVILLA).



Fig. 73.—J. DEL CASTILLO: ASUNCIÓN DE LA VIRGEN (MUSEO DE SEVILLA). Fig. 74.—J. DE UCEDA: LA TRINIDAD DE LA TIERRA (MUSEO DE SEVILLA). Fig. 75.—F. VARELA: SAN CRISTÓBAL (MUSEO DE SEVILLA). Fig. 76.—J. L. ZAMBRANO: MARTIRIO DE SAN ESTEBAN (CATEDRAL DE CÓRDOBA).

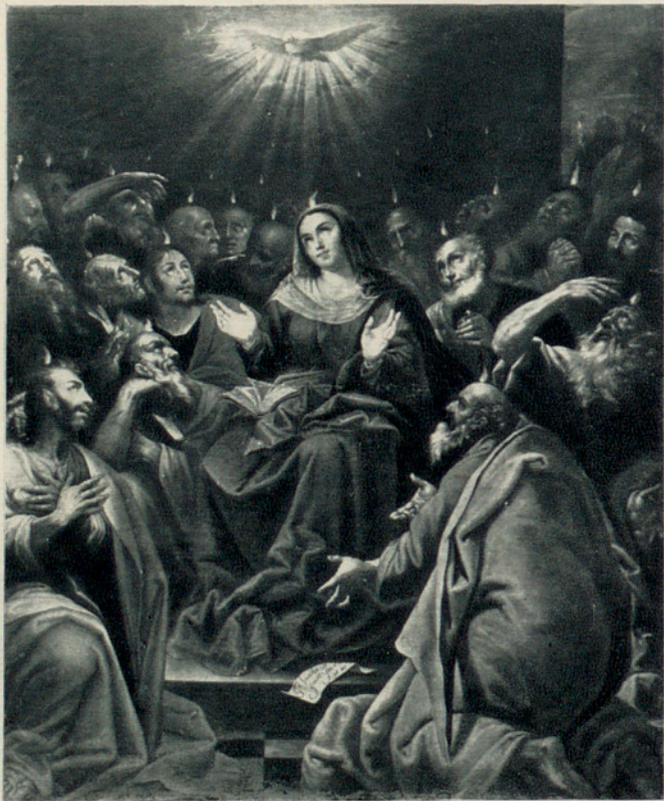


Fig. 77.—A. RUIZ DE SARABIA: ADORACIÓN DE LOS PASTORES (MUSEO DE CÓRDOBA). Fig. 78.—C. VELA: CONCEPCIÓN (SAN AGUSTÍN, CÓRDOBA). Fig. 79.—J. L. DE LA FUENTE: PENTECOSTÉS (AYUNTAMIENTO DE GRANADA).

de Montesión; el Nacimiento, la Adoración de los Reyes y el gran lienzo central de la Asunción (fig. 73). A él se debe también el retablo de la iglesia de San Juan de Aznalfarache (1634).

Hay noticia de que alrededor de 1614, hace un viaje a Granada del que pudiera datar su después tan estrecha relación con Alonso Cano. Los documentos sevillanos publicados sólo dan noticia de su actividad entre 1631 y 1638, a menos que pudiera identificársele con el escultor Juan Bta. del Castillo citado en 1614. El silencio después de 1638 parece confirmar la noticia de su traslado a Cádiz, donde se asegura que muere en 1640.

Pintor, cuya obra no estamos seguros de conocer, pero que sí, en efecto, es el autor de la pintura que últimamente se le ha atribuido, desempeña papel de primer orden en este momento, es Pedro Díaz de Villanueva, nombre sólo recordado, hasta ahora, por haber recibido en su taller a Zurbarán en 1614, y por ser hermano del conocido arquitecto de retablos Jerónimo Velázquez. En él ha pensado recientemente M. L. Caturla como posible autor de la Cena de los Ángeles, del Palacio Real de Madrid, pintura de excelente calidad y de estilo intensamente zurbaranesco, sin que sin embargo pueda atribuirse al pintor extremeño. Si así fuese, buena parte de las características formales y cromáticas de éste, las habría aprendido en Pedro Díaz de Villanueva.

Juan de Uceda Castroverde, en el cuadro de la Trinidad de la tierra (1623), del Museo de Sevilla (fig. 74), de no muy alta calidad, se presenta como seguidor de la tendencia colorista de Roelas, del que se le considera discípulo. Es el padre de la primera mujer de Alonso Cano, que habría de morir asesinada en Madrid. No inferior a él es el anónimo autor del retablo de la Capilla de San Hermenegildo.

De Francisco Varela († 1656) a quien Ceán, que vio más obras suyas que las hoy conocidas, considera discípulo de Roelas, son el San Cristóbal (fig. 75) y el San Agustín (1639) del Museo de Sevilla. Mientras estos dejan ver aún un cierto lastre renacentista, la Concepción, de la colección López Cepero, descubre la sugestión de modelos zurbaranescos.

Al primer tercio del siglo corresponde la actividad en Sevilla de Gerolamo Lucenti (1602-1624), natural de Correggio, en Lombardía, pintor de modestas dotes, cuya obra segura es el retablo de la iglesia de San Martín (h. 1614), de un trasnochado manierismo, con cierta intención naturalista.

En cuanto al Guis Romano que firma la Piedad (1603) del mismo templo, no consta que estuviese en Sevilla, y su estilo ha hecho recordar a Baglione.

CÓRDOBA. GRANADA.—En el primer tercio del siglo, Juan de Peñalosa (1581 † 1636), prolonga en Córdoba el manierismo de su maestro Céspedes, aunque sin su grandiosidad y con una particular inclinación hacia lo quebradizo y anguloso de la última etapa cordobesa de aquél. Sirvan de ejemplo la Asunción firmada y la Santa Bárbara de la Catedral.

A Juan Luis Zambrano († 1639?), cordobés de nacimiento, se le considera también discípulo de Céspedes, pero sus obras más fidedignas lo presentan liberado de los modelos y del estilo de este, y muy influido, en cambio, por la escuela sevillana. El Martirio de San Esteban, de la Catedral (fig. 76), su mejor obra conocida, tanto en la gloria como en el interés naturalista por los modelos populares que rodean al mártir, y en la misma composición general, pone de manifiesto la admiración del pintor por Roelas. Zambrano, sin embargo, no emplea las blandas formas venecianas de éste, prefiriendo el modelado más fuerte y el gusto por lo grande de Herrera el Viejo, cuya huella es también muy sensible en algún Apóstol del Museo. Des-

graciadamente no hay noticia del Martirio de San Acisclo y Santa Victoria, de la iglesia de los Mártires, según Palomino su obra maestra. Al decir del mismo escritor, Zambrano termina trasladándose a Sevilla, donde muere.

Cristóbal Vela Cobo (1588†1654), que nace en Jaén, es posible que se forme en Sevilla, donde sabemos que trabaja en 1610. Termina estableciéndose en Córdoba, ciudad en la que alcanza la reputación suficiente para que se le encomienden pinturas de tanta responsabilidad como las del retablo mayor de la catedral, trasladadas posteriormente a la ermita de San Acisclo y Santa Victoria, a más de varios retablos para iglesias importantes.

Pero lo que en la actualidad permite formarnos más idea de su capacidad y estilo, es la numerosa serie de pinturas aún conservadas en la iglesia de San Agustín. La gran Concepción del sotocoro (fig. 78) es una figura esbelta y movida, dentro del estilo aún manierista del primer tercio del siglo. Le acompañan pinturas muy apaisadas, de paisajes con símbolos concepcionistas. El Nacimiento y la Adoración de los Reyes de la nave central, los Profetas de los pilares y los múltiples recuadros y medallones de las bóvedas, completan el importante conjunto en el que no faltan ecos del estilo de Céspedes, y del manierismo de fines del siglo XVI. Esta importante serie de pintura es merecedora de un estudio, que probablemente descubrirá etapas estilísticas algo más avanzadas con rumbo al naturalismo.

De creer a Ceán, habría sido discípulo de Céspedes el hermano carmelita Adriano, que al decir de Palomino muere en 1630, de edad crecida. Desgraciadamente no ha sido dada a conocer ninguna obra suya segura. Palomino le atribuye un cuadro que pudiera ser el Crucificado, del Museo de Córdoba, con la Virgen, San Juan y las Santas Mujeres, de medio cuerpo al pie. Es posible que su composición esté tomada de una estampa; al parecer utilizaba las de Sadeler. Sus modelos hacen pensar en los manieristas flamencos del siglo XVI, revelando en su expresión, una entrega mística más propia de aquella centuria, que del siglo XVII. Su factura apretada no parece, sin embargo, estar de acuerdo con el aire ticianesco que se encarece en una Magdalena, hoy de paradero desconocido. En la Catedral de Granada se le atribuyen las pinturas del retablo de Santa Ana (1622). Consta en efecto que es obra de un fraile carmelita, aunque no que éste sea el hermano Adriano. Su estilo no se relaciona con la pintura anterior.

La personalidad artística de los Sarabia, padre e hijo, no la conocemos con seguridad, por carecer de obras indudables, que sirvan de piedra de toque.

Andrés Ruiz de Sarabia, al decir de Palomino, vive en Sevilla a principios del siglo XVII y embarca en 1616 para Lima, donde muere poco después. Sabemos que en unión de su hermano Melchor hace el retablo de Santa Catalina de Sevilla, por desgracia no conservado, y cuyo estilo, a juzgar por la fecha antes citada, tendría que ser aún muy manierista.

La Adoración de los pastores, que se le atribuye en el Museo de Córdoba, de acusado naturalismo, recuerda, en cambio, en su estilo mucho más seco, algún modelo de Zambrano (figura 77). El amplio desarrollo del pañal, se diría sugestión de Roelas y de Juan del Castillo. La Imposición de la Casulla a San Ildefonso, del comercio de Barcelona (1646), que se dice firmada por Andrés Sarabia, hace pensar, en cambio, en una relación bastante estrecha con Mayno.

Agustín del Castillo († 1626), natural de Azuaga, como su hermano Juan del Castillo, se establece en Córdoba, es de suponer que habiendo hecho su formación en Sevilla, probablemente no mucho antes de 1613, fecha en que se casa en aquella población. Su vida fue corta.

No debió de alcanzar los cuarenta. Sus pinturas al fresco, que constituían buena parte de su labor, se consideraban ya perdidas en tiempos de Ceán. Los óleos que se le atribuyen en el Museo de Córdoba, como se relacionan con los modelos que emplea su hijo Antonio del Castillo, y el del Padre Eterno, probablemente parte de una composición mayor, es de estilo más arcaizante, al menos no están en desacuerdo con lo que es o pudo ser el estilo de Agustín.

La Adoración de los Reyes de la Catedral de Cádiz, que se le atribuye, a juzgar por su estilo algo posterior, no es fácil, en cambio, identificarla con la citada por Ceán como firmada.

Ya hemos visto al tratar de la pintura del siglo XVI en Granada (tomo XII, 327), cómo el tránsito entre esa centuria y la siguiente está representado por Pedro de Raxis el Viejo († 1626), pues mientras el milagro de San Cosme y San Damián (1592), es de un manierismo típico de fin de siglo, en el rompimiento de gloria de San Jacinto y la Virgen, hay un sentido seiscentista del escenario. La actividad de su contemporáneo Sánchez Cotán († 1627), circunscrita, como parece lo más probable, casi exclusivamente al servicio de la Cartuja, no debió de ejercer en la escuela toda la influencia que fuera lógico suponer.

Juan Leandro de la Fuente, emplea todavía por los años treinta un estilo de composición arcaizante acusadamente manierista, tal vez inspirado en buena parte en estampas flamencas—Pentecostés (1639), del Ayuntamiento (fig. 79), Virgen de Capuchinos (1638). La historia de Jacob (1636), firmada, de propiedad particular cordobesa, prueba que cultivó también el género bassanesco, siendo uno de los candidatos a este tipo de pintura, que tanta aceptación tiene en nuestro país durante la primera mitad del siglo XVII, y que cuando no se consideran venecianas suelen ser atribuidas a Orrente. Una Sagrada Familia (1638) copiada de la de Francisco I, de Rafael, existe en propiedad particular madrileña.

Por estos mismos años Juan de Sabis pinta las vistas del Genil y del Darro (1636), del Palacio Arzobispal.

SEGUNDO TERCIO DEL SIGLO

LA GRAN GENERACIÓN DE MEDIADOS DE SIGLO

RIBERA: SU VIDA.—José de Ribera (1591 †1652) es uno de nuestros grandes pintores del siglo XVII, que sólo cede ante la figura excepcional de Velázquez. Aunque se le incluye en la escuela valenciana por su nacimiento, y por la supuesta relación estilística con sus principales maestros, en realidad donde se forma su personalidad artística y donde crea su obra es en Italia, en Roma y, sobre todo, en Nápoles. Tanto por su afincamiento en esta ciudad, como por la profunda influencia que ejerce en la pintura napolitana posterior, ha de considerársele también como figura preeminente de la pintura italiana seiscentista. Con las naturales diferencias, su posición respecto de su nueva patria adoptiva es análoga a la de los franceses Poussin y Lorena, que como él pasan su vida en Italia. Pero tanto en ellos como en Ribera, bajo el mundo de las formas y del color, el último resorte de su arte es su propio temperamento artístico, típicamente francés en aquéllos y netamente español en Ribera.

Nacido en Játiva, no se vuelve a tener noticia de su vida hasta que aparece pintando en Italia. Probablemente abandona su tierra en el segundo lustro del siglo, ya con alguna formación pictórica, aunque donde debe hacer su verdadero aprendizaje es en Roma. Años más tarde se firmará Académico Romano, es decir, recordando su paso por la Academia de San Lucas. Muy joven aún emprende un viaje de estudio a Lombardía, y a su paso por Parma entra al servicio de los Farnesios, que tiene que abandonar, al parecer, por la envidia de los otros servidores del Príncipe. Ribera retorna a Roma.

De sus años romanos no faltan noticias, algunas de intimidad desusada en las biografías de nuestros artistas. Mancini, médico del pontífice, gran aficionado a las cosas de arte, que escribe hacia 1620, refleja la sorpresa producida en la Ciudad Eterna por las excepcionales facultades del joven valenciano recién llegado. Nos dice que desde hacía muchos años no se había visto entre los que acudían a la gran urbe, persona con mayor disposición natural para la pintura.

Ribera se dedica en Roma, como otros jóvenes artistas, a trabajar en tiendas de pinturas, en las que no tarda en destacar por sus grandes dotes y en obtener importantes ganancias. Su obra llega a despertar la atención del propio Guido Reni. Pero su juventud, la mucha ganancia y su propio temperamento, le empujan a una vida demasiado alegre y despreocupada. "Sus costumbres", se nos dice, "eran un poco licenciosas". Ni cumple sus compromisos, ni paga sus deudas. El panadero, el frutero, el hostelero y el prestamista, sin las consideraciones que para sus debilidades tienen los que estiman su arte, le asedian y alborotan en la puerta de su vivienda, hasta el extremo de tirarle de la capa, y le amenazan con citaciones judiciales y

órdenes de detención. En cierta ocasión, el gobernador no sólo le deja en libertad, sino que le da dinero a cambio de prometerle alguna pintura, pero Ribera ni le devuelve aquél, ni le pinta nada. No obstante, el día que quiere trabajar es capaz de ganar cinco o seis escudos. Y como era de esperar, de nuevo vuelve a comparecer por los mismos motivos ante el mismo gobernador, que le recibe con la misma generosa actitud. Mancini pone en su boca estas palabras: "Sé que eres un desgraciado, y a centenares de hombres mejores que tú he mandado a galeras, pero en consideración a tus facultades me arriesgaré a un no". Ribera como de costumbre no cumple su compromiso y huye a Nápoles. Estas noticias de Mancini, que sólo han sido dadas a conocer en fecha reciente, tienen eco en Palomino cuando escribe a principios del siglo XVIII en su Museo Pictórico, que Ribera "salió de Roma sin capa por dejarla empeñada en una hostería". Pensemos lo que sin la generosidad, la inteligente comprensión y la sensibilidad artística de ese magistrado romano, hubiese podido ser el futuro de Ribera.

Ya en Nápoles casa en 1616 con Catalina Azzolino, hija de un pintor y escultor siciliano de ese nombre, y al cabo de algún tiempo el mérito de las obras allí realizadas le abre las puertas de la corte del Virrey. En 1625 cuando disfruta ya en su nueva patria de una buena clientela que le permite vivir con holgura, le visita en Nápoles el pintor aragonés Jusepe Martínez, y dice a éste: "Yo me hallo en esta ciudad y reino muy admitido y estimado, y pagadas mis obras a toda satisfacción vivo". Son las palabras que Martínez pone en su boca. Algunos años después, el yerno del Virrey apadrina uno de sus hijos.

Los historiadores antiguos italianos, tal vez reflejando la natural animadversión de los pintores napolitanos, que ven con envidia su triunfo, suelen presentarle como persona orgullosa e intrigante que amenaza y persigue a sus rivales. Algunos hechos permiten suponer que en ello hay no poca exageración. Ribera al referirse a la obra de Rafael no habla precisamente de él con la jactancia que el Greco lo hace del Juicio Final de Miguel Ángel; cuando visita Nápoles el pintor e historiador alemán Sandrart, es él quien le lleva a casa del pintor Caballero Massimo, según las crónicas napolitanas uno de sus mayores enemigos, y Jusepe Martínez encarece la mucha cortesía con que Ribera le recibe y acompaña.

Consecuencia de sus éxitos napolitanos son los encargos que le llegan del Palacio de Madrid por conducto de los virreyes. Buen testimonio de ellos es la soberbia colección de obras suyas del Museo del Prado; los propios virreyes le hacen pintar para sus colecciones y para templos españoles. Pero pese a la posible malquerencia de algunos compañeros italianos y a estos importantes encargos que le llegan de la patria, no piensa en abandonar Nápoles. Cuando Jusepe Martínez le pregunta cómo, constándole la gran estimación que de su obra se hace en España, no retorna a ella, le responde, no ocultándole la nostalgia de la tierra y refiriéndose a experiencias ajenas, "Amigo carísimo: de mi voluntad es la sustancia grande, pero de parte de la experiencia de muchas personas bien entendidas y verdaderas hallo el impedimento, que es, ser el primer año recibido por gran pintor; al segundo no hacerse caso de mí, porque viendo presente la persona se la pierde el respeto; y lo confirma esto, al constarme haber visto algunas obras de excelentes maestros de esos reinos de España ser muy poco estimadas; y así juzgo que España es madre piadosa de forasteros y cruelísima madrastra de los propios naturales", y termina reconociendo la verdad del adagio popular de que "Quien está bien no se mueva". Él sin embargo hace constar con orgullo en sus firmas su patria de origen: Hispanus, Valentinus y aun Setabensis, es decir, de Játiva. Y así transcurre su dorada vida napolitana hasta que, al parecer, próximo a cumplir los sesenta, un triste contratiempo familiar

amarga los últimos años de su vida. Asegúrese que el joven Don Juan de Austria, llegado a Nápoles en 1648 con motivo de la sublevación de Masaniello, seduce a María Rosa, niña de diecisiete años, al parecer sobrina o tal vez hija del pintor, a la que abandona en Palermo. Recientemente se ha querido negar la verdad de estos hechos, fundándose en que ninguna de sus hijas consta que se llame María Rosa, pero en contra de ello existe el hecho de que el fruto de los amores de Don Juan con la joven napolitana ingresa en las Descalzas Reales donde muere a los treinta y seis años con el nombre de Sor Margarita de la Cruz de Austria, y la carta del Padre Nithard donde refiriéndose a Don Juan escribe que "empezó a darse a lascivos entretenimientos cuyos efectos testifica la Prenda que después entró en el Real Convento de las Descalzas de Madrid, donde hoy se halla con el título de Excma. Señora, siendo su madre la hija de un famoso pintor llamado Joseph de Ribera". El mismo hecho de que las religiosas de Santa Isabel de Madrid hagan repintar a Claudio Coello el rostro del cuadro de la Concepción de Ribera por creer que es retrato de su hija, parece confirmar la noticia del Padre Nithard. Llámese pues, María Rosa o no, y sea hija o sobrina de Ribera, es evidente su allegadísimo parentesco con el pintor y que la desgracia hubo de amargar su vida, aunque probablemente es excesivo pensar que hasta el extremo de casi paralizar sus pinceles.

Las noticias anteriores dicen mucho del carácter de Ribera. De su aspecto físico sólo sabemos que es pequeño de cuerpo, por el apelativo de Spagnoletto con que es conocido en Italia.

SU ARTE.—Ribera es un hijo de esa reacción naturalista de su tiempo frente al idealismo renacentista, y es en este aspecto uno de los representantes más extremados del barroquismo seiscentista, uno de sus pontífices. Ribera no retrocede ante las imperfecciones físicas, ni piensa en la repugnancia que el modelo pueda despertar. Se entrega a la interpretación de la realidad con la misma fruición que nuestros cultivadores de la novela picaresca. Ya en sus obras fechadas más antiguas, en alguna estampa, una de ellas es de 1622, se complace en elegir modelos no sólo francamente deformes, sino patológicos. En este aspecto pinta dos obras ejemplares. Es una de ellas el conocido Niño cojo del Museo del Louvre (fig. 80), que con su brazo contrahecho, su pie monstruoso en el primer plano y su boca repugnante, nos dice con la amplia alegría de su sonrisa que es feliz en tanta desgracia, tal vez con ese grano de picardía de llevar la muleta al hombro al mismo tiempo que deja ver el cartelillo en que pide la limosna. Sólo el milagro de la interpretación artística puede hacer atractivo y rebosante de simpatía un modelo como éste. La otra es la Barbosa de los Abruzos (1631), de la Fundación de la Duquesa de Lerma (fig. 81), en Toledo. Tal vez pintada por orden superior, y no por propia iniciativa, con el fin de conservar a la posteridad el caso extraordinario de la retratada, el hecho es que nos presenta a una mujer que con sus largas barbas medio cubre el pecho que da a su hijo, mientras el marido aparece en segundo término, todo ello interpretado con el más agudo realismo.

Aparte de estos extremos de realismo barroco en el que Ribera alcanza metas espectaculares, toda su obra es una lección constante de realismo por el deleite con que interpreta tanto la ruina del cutis humano en los rostros, manos y brazos surcados de profundas arrugas de sus santos penitentes y las carnes sangrantes de sus mártires, como las pellizas de lana de sus pastores, los trozos de naturaleza muerta de sus cuadros, o las telas o esterillas que cubren los cuerpos de sus personajes.

Pero pese a esta decidida vocación realista, es indudablemente excesiva y unilateral la vi-

sión romántica a lo Gautier que tanto ha influido en la silueta popularizada del pintor: "Ribera ha pintado cosas que harían retroceder de horror al verdugo mismo, y se necesita toda la belleza y la energía diabólica característica de este gran maestro, para soportar su feroz pintura de desolladero, matadero que parece haber sido ejecutado para caníbales por un ayudante de verdugo". Ribera es, por otra parte, el más extremado cultivador del tenebrismo no sólo en España sino quizá también en la misma Italia. No es imposible, aunque sí poco probable, que antes de abandonar Valencia tenga ya noticia por las obras de Ribalta del rumbo de la nueva pintura, interesado por el estudio de fuertes contrastes de luces y sombras, pero es de suponer que haya dado sus primeros pasos dentro de este ambiente artístico propicio al tenebrismo. Su claroscuro, sin embargo, es inexplicable sin el conocimiento de la obra de Caravaggio. El propio Guido Reni que coincide con él en Roma, lo considera dentro de la tendencia artística de Caravaggio, aunque más tenso y más valiente: "piu tenso y piu fiero", y su contemporáneo el citado Mancini lo incluye decididamente dentro de su escuela. Ahora bien, pese a las amplias superficies sumidas en la más densa oscuridad, como Ribera siente el color con mayor entusiasmo que Caravaggio, algunas veces con sensibilidad que ha hecho pensar en Venecia, el aspecto general de su pintura difiere esencialmente de la caravaggiesca.

Como sus correligionarios tenebristas, no sólo ve en la luz un elemento valorador del volumen de la forma, sino un elemento dramático de primer orden.

Ribera destaca entre los pintores españoles como uno de los mejores dibujantes. Por desgracia conservamos escasos dibujos de su mano, entre los que precisa destacar por su belleza el de la joven del Museo Filangieri de Nápoles, por desgracia destruido en la última guerra. De su dominio y de su interés por el dibujo dan fe también sus estampas. Es el más importante grabador español anterior a Goya. A él se debe entre otras obras, un álbum de estampas para enseñar a dibujar, del que sólo conservamos algunos folios donde aparecen en las diversas etapas del proceso dibujístico: ojos, orejas y bocas. Éstas, sobre todo, son de una seguridad y precisión de trazo verdaderamente admirable.

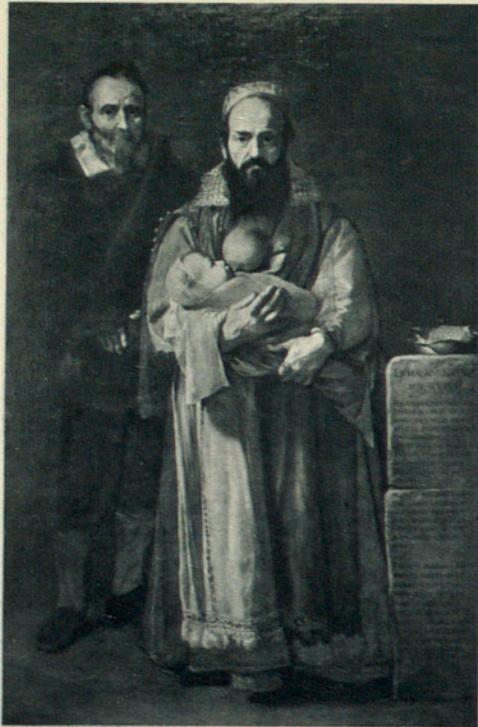
Con su dominio del dibujo y con su formación definitiva en Italia, Ribera es pintor que compone bien, lo que no es demasiado frecuente entre los españoles. Tan sabio en este aspecto como los mejores maestros italianos de su tiempo, las actitudes de sus personajes y en consecuencia sus composiciones, tienen una gravedad netamente española. A su lado, el tipo medio de las creaciones italianas contemporáneas resulta a veces de un tono declamatorio. La comparación de la Adoración de los Reyes, del Museo del Louvre, de Ribera, con la de Guido Reni, de Nápoles, pone de manifiesto esa diferencia de temperamento.

Aunque el extremado realismo de Ribera vele al pronto su admiración por el clasicismo, es indudable que tanto Rafael como el arte clásico contribuyen poderosamente a su formación. Cuando Jusepe Martínez le visita en Nápoles y le recuerda sus estudios en Roma, no obstante reconocer que "ahora se pinta por diferente rumbo y práctica", le encarece las historias del inmortal Rafael pintadas en el Sacro Palacio, y le dice que quien "estudie estas obras, se hará historiador verdadero y consumado". Y, en efecto, la sombra de Rafael se percibe en alguna composición suya, como la Virgen con el Niño, del Museo de Filadelfia, que se ha comparado con la Virgen de la Silla, del maestro de Urbino.

Su admiración por el arte clásico le lleva en una ocasión, como veremos, a convertir en cuadro un relieve griego. Pero aparte de un caso de tan flagrante clasicismo, más de una figura de los santos de Ribera, oculta bajo sus pardos ropajes un cuerpo en actitud aprendida



Fig. 80.—RIBERA: NIÑO COJO (MUSEO DEL LOUVRE)



Figs. 81, 82 y 83.—RIBERA: LA BARBOSA DE LOS ABRUZOS (HOSPITAL DE TAVERA, TOLEDO), CALVARIO (COLEGIATA DE OSUNA, SEVILLA), Y LA MAGDALENA (MUSEO DEL PRADO).



Fig. 84.—RIBERA: ADORACIÓN DE LOS PASTORES (MUSEO DEL LOUVRE).



Fig. 85.—RIBERA: COMUNIÓN DE LOS APÓSTOLES (CARTUJA DE SAN MARTÍN, NÁPOLES).

en las estatuas clásicas. Ribera gusta de introducir en sus composiciones grandes sillares que ponen en el conjunto una nota de monumentalidad arquitectónica muy propia del pintor. No menos representativos son los gruesos troncos de árboles cargados de años y vencidos por el tiempo y la tempestad, que recortan sus enormes astillas sobre el celaje.

Ribera es por la temática de su obra un pintor excepcional dentro de la pintura española. Aunque sea, sobre todo, pintor de temas religiosos, los de asunto mitológico constituyen un capítulo muy importante de su obra. En este aspecto sólo puede compararse con Velázquez. En cuanto a los temas de carácter religioso, muestra una especial predilección por los santos, sobre todo penitentes y mártires de los primeros tiempos del cristianismo.

Es pintor que indudablemente responde al gusto de un gran sector de sus contemporáneos, a juzgar por el sinnúmero de copias e imitaciones que se conservan de su tiempo, pero por desgracia ese gran número de copias e imitaciones unido al cambio del gusto, han contribuido a que después de gozar sus obras de gran estimación, se le haya despreciado injustamente en los últimos tiempos. Ribera firma y fecha sus cuadros con frecuencia.

SU OBRA.—No poseemos pinturas fechadas anteriores a 1626, pero sí estampas, la más antigua de las cuales, datada en 1621, nos dice cómo su estilo está plenamente formado en este lustro y ya quedan citados los grabados de tipos un tanto patológicos, que dan fe de sused de realidad, así como su cartilla para enseñar a dibujar. Sus estampas de San Pedro penitente y de San Jerónimo, son también por otra parte buenos ejemplos de sus futuros lienzos de anacoretas. Pero entre todos estos grabados, debe recordarse especialmente por la influencia que tendrá en su fama de pintor amigo de recrearse en temas sangrientos, el de San Bartolomé de 1624, pues se le acusa nada menos que de haber introducido en Italia una ferocidad netamente española en la interpretación de los temas de martirio. Es cierto que Ribera ha elegido en la estampa el momento más cruento, aquel cuando atado el mártir al árbol, el verdugo, con el cuchillo en la boca, le arranca con sus propias manos la piel que chorrea sangre. Pero no debe olvidarse que ya los jesuitas, con anterioridad a la llegada de Ribera, y haciéndose eco de las normas tridentinas, recomiendan que las escenas de martirio se interpreten con el mayor realismo, para excitar el fervor de los fieles. Por otra parte ha de recordarse que no falta algún pintor tan poco realista como Poussin, que interpreta el Martirio de San Erasmo con el más crudo realismo, y que Rubens en su Saturno devorando a su hijo y en el Banquete de Tereo, nos muestra las blandas carnes del infante arrancadas de su cuerpo, por la feroz dentellada de su padre, y la cabeza sangrante de Itis chorreando sangre de las manos de su madre.

Después de esta temprana etapa juvenil, Ribera emplea poco el buril, pero en su labor grabada posterior abre dos hermosas estampas que importa recordar, la del Poeta que apoyado en un enorme sillar, tras el que aparece un grueso tronco de árbol, cifras riberescas de la monumentalidad y del tiempo, evoca el recuerdo de la Melancolía de Durero, y la del retrato ecuestre de Don Juan de Austria con la bahía de Nápoles al fondo. Fechada en 1648, da fe de la seguridad del pintor en el dibujo cuatro años antes de su muerte.

Dentro de sus cuadros de tema evangélico, se considera como uno de los más antiguos, el Calvario de la Colegiata de Osuna (fig. 82), enviado sin duda por el Duque de ese título, virrey de Nápoles. Es de una composición sencilla y monumental, interpretada dentro del más crudo tenebrismo. Se ha comparado la cabeza del Cristo con la de un Ecce Homo de Guido Reni, pintor que como se ha visto coincide con Ribera en Roma.

Mucho más importante es el gran lienzo de la Concepción (1635) (lám. III) pintado para el convento de las Agustinas de Salamanca por encargo de otro virrey de Nápoles, el gran coleccionista Conde de Monterrey, cuñado del Conde Duque de Olivares. Es pintura de grandiosidad extraordinaria, en la que María avanza majestuosa con el manto henchido por el viento, con un ímpetu y un movimiento netamente barrocos, que los pintores que trabajan en la península no emplearán hasta un cuarto de siglo más tarde. Es obra también importante dentro de la iconografía inmaculadista española, que no en vano el Conde de Monterrey tiene intervención muy destacada en las gestiones cerca de la Santa Sede para conseguir disposiciones en defensa de la Inmaculada Concepción de María.

Ribera volverá a interpretar el tema bastantes años después, y también en gran tamaño, en el lienzo del altar mayor del Convento de Santa Isabel, de Madrid, destruido en 1936. Como queda indicado, el rostro de María lo repinta posteriormente Claudio Coello.

De temas de la infancia de Jesús, recuérdese la Adoración de los Pastores (1650) del Museo del Louvre (fig. 84), una de sus obras maestras. De composición diferente e incluso de proporciones apaisadas, son interesantes el Nacimiento de la Catedral de Valencia (1643) que se considera copia y el de El Escorial. Cuadro muy importante también es el de la Trinidad, del Museo del Prado, donde el Padre Eterno aparece sentado en el trono de nubes, con sorprendente firmeza, mientras el cuerpo del Hijo se desliza sobre el amplio sudario que sostenido por ángeles recorre oblicuamente la composición.

La serie más amplia y numerosa que pinta Ribera en sus últimos tiempos es la de la Cartuja de San Martín, de Nápoles. El viejo monasterio medieval, emplazado maravillosamente en la parte alta de la ciudad, se renueva en el siglo XVII y se encomienda la decoración de sus muros y bóvedas a los mejores pintores de la ciudad, Caracciolo, el Caballero Massimo Stanzione y Ribera. La obra produce celos y disgustos entre los artistas. Aunque la comunidad ha rechazado un cuadro de la Virgen y San Bruno pintado por Ribera, pasado algún tiempo utiliza sus servicios y le encomienda buena parte de la decoración del templo, si bien parece que las relaciones con el pintor no siempre fueron amistosas. En 1637 le encarga ya su tan conocido cuadro de la Piedad, para la sacristía. Pintado o no en competencia con la de Stanzione, conservada también en la Cartuja, se le paga el año siguiente. Es un cuadro sólida y sabiamente construido con admirable simplicidad. El cuerpo del Cristo tendido en tierra, con la cabeza en el primer plano, se arquea hacia el fondo en un acusado escorzo, para continuarse en el de la Magdalena que besa sus pies. Es el gusto por el escorzo de abolengo caravaggiesco. La Virgen destaca su rostro y sus manos implorantes en el centro del cuadro, mientras un santo varón encuadra la escena, según es frecuente en Ribera, acompañando el borde del cuadro, y dos ángeles llenan el ángulo superior izquierdo, dejando así fuertemente trabada la composición.

Pintura de mayor desarrollo es la Comunión de los Apóstoles (fig. 85) que hace para el templo mismo. Encargado en 1638, lo firma en 1651, es decir un año antes de su muerte, pero cuando muere aún no se le había terminado de pagar. De proporciones ligeramente apaisadas, el tema eucarístico de la Cena, que en la de Leonardo es pospuesto al de la traición, pasa al primer plano. Ya Juan de Juanes había pintado una Cena netamente eucarística, aunque conservando a los apóstoles en torno a la mesa. Ribera presenta al Salvador de pie en primer término dando la comunión a uno de los apóstoles que la recibe arrodillado. En Italia había ya interpretado el tema en forma análoga, en el siglo XV, el flamenco Justo de Gante, en el Palacio de Urbino, y como hemos visto, a fines del siglo XVI Baroccio en el cua-



Lám. III.—J. DE RIBERA: CONCEPCIÓN (AGUSTINAS DE MONTERREY, SALAMANCA).

dro de Santa María Sopra Minerva. El fondo es una galería de formas netamente clásicas, encuadrada por un cortinaje.

Completa la labor de Ribera en la iglesia, la serie de Profetas que decoran las enjutas de sus arcos, siguiendo fórmulas renacentistas. Varios de ellos están fechados en 1638. Aunque la obligada adaptación a espacio tan ingrato pueda evocar actitudes anteriores, son éstas muy personales y están inspiradas por el naturalismo tan propio del pintor. En lienzos rectangulares forman parte también de esta serie de profetas, Moisés y Elías.

Ribera es gran pintor de santos, pero, como hemos visto, sobre todo de santos mártires y penitentes de los primeros tiempos del cristianismo, de acuerdo con las normas tridentinas, y dentro del más acusado realismo. Una de sus obras maestras dentro de este tipo de temas es el Martirio de San Bartolomé, del Museo del Prado (fig. 86), donde el aspecto cruento del tema tan insistido en la estampa ya citada, pasa a muy último término, y nos muestra el noble cuerpo del Santo con los brazos atados a un madero en el momento de ser elevado por el esfuerzo de los verdugos. La contraposición de ese esfuerzo y el peso del cuerpo pendiente es lo que constituye ahora con el hermoso desnudo el verdadero tema del cuadro, cuya composición completa el bien ordenado grupo de la derecha al pie de unas monumentales columnas y el de medio cuerpo de la izquierda en segundo plano. Firmado este cuadro en 1630 según unos o en 1639 según otros, en él culmina ese estudio del cuerpo humano pendiente de los brazos que parece haberle preocupado especialmente en esa década y en la anterior en varias de sus interpretaciones de San Sebastián, entre las que deben recordarse las de los Museos del Ermitage de 1628, de Bilbao de 1631 y de Berlín de 1636, todas ellas dentro del más intenso tenebrismo.

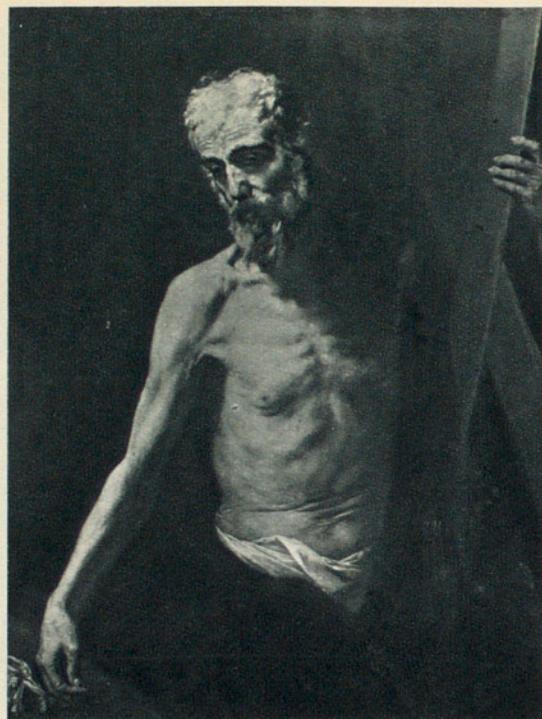
Los santos penitentes que con su apartamiento del mundo responden a ese deseo de encerrar la vida conventual, tan atacada por los protestantes, inspiran a Ribera varias obras maestras. Unas veces los pinta de cuerpo entero en el fondo de una cueva, el escenario caro al tenebrismo —Magdalena (fig. 83), Santa María Egipciaca, San Pablo ermitaño, del Museo del Prado. A San Jerónimo no sólo lo interpreta con el buril, sino que lo pinta desde fecha muy temprana. El del Ermitage data de 1626 y el del Museo de Nápoles es de composición sencilla e impresionante; la expresión mística de su rostro es hondamente dramática. El San Bartolomé del Museo del Prado, de proporciones casi cuadradas es una figura majestuosa de grandiosidad clásica, clasicismo aún más patente en el San Juan Bautista de análogas proporciones del mismo museo, en el que parece percibirse el eco de los retratos sedentes de los emperadores romanos.

El príncipe de los apóstoles en prisión, del Museo del Prado (1639), es obra concebida en esa escala grande, típica de los artistas de la primera mitad del siglo, en la que el ángel se adapta a la parte que ocupa del cuadro. La comparación del lienzo de Ribera con la interpretación del mismo tema de Murillo, con sus figuras menudas y movidas, pone bien de manifiesto lo que de grandiosidad, aplomo y de monumentalidad existe en Ribera.

Obra muy anterior, de composición más complicada, es el Martirio de San Andrés (1628), del Museo de Budapest, donde el Santo, tendido en primer plano es atado a la cruz mientras el sacerdote pagano le muestra el ídolo y varios personajes trazados en gran escala, llenan el escenario. La colocación del Santo se ha querido comparar con la de San Mateo en su martirio de Caravaggio. También en este caso el tono recio y fuerte del español contrasta con la gracia, el movimiento y la claridad de la composición del italiano, no obstante su mayor antigüedad.



Fig. 86.—RIBERA: MARTIRIO DE SAN BARTOLOMÉ (MUSEO DEL PRADO).



Figs. 87, 88 y 89.—RIBERA: SANTA INÉS (MUSEO DE DRESDE), SAN ANDRÉS, Y SUEÑO DE JACOB (MUSEO DEL PRADO).

A la Magdalena, bien la pinta penitente en una cueva, como en el Museo del Prado, acompañada por unos gruesos sillares, o bien ascendiendo a los cielos, como en el Museo del Prado, con ese ímpetu netamente barroco que también mueve a su San Genaro, el patrono de Nápoles, de las Agustinas de Monterrey, de Salamanca.

Santa Inés (1641) (fig. 87) y Los desposorios de Santa Catalina (1648), son otras de sus obras maestras. La primera, orgullo del Museo de Dresde, es una lección de belleza femenina sobre el fondo luminoso del gran lienzo que descubre el cuerpo de la Santa. Los Desposorios de la Mártir de Alejandría, del Museo de Nueva York, obra de sus últimos años, es una hermosa composición, de gran riqueza cromática, con un admirable estudio de bodegón, y de esa técnica más suelta que distingue su estilo más tardío.

Ribera y su taller han dejado un crecido número de pinturas de apóstoles. Son excepcionales los de cuerpo entero, y, entre éstos, han de citarse en destacado lugar la pareja de San Pedro y San Pablo (1637), del Museo de Vitoria. El San Pablo envuelto en su amplio manto y apoyando la diestra en la gran espada, es una de las figuras más elegantes y distinguidas creadas por Ribera. El Santiago del Museo del Prado (1651), al pie de la escalera y apoyado sobre un grueso pilar formado por dos grandes sillares, oculta bajo los pardos paños de su ropaje un cuerpo, que con su inflexión descubre la profunda huella dejada en el gran pintor barroco por la estatuaría clásica.

Más frecuentes son los apóstoles de medio cuerpo, pero no parece que haya podido probarse la existencia de un apostolado de estas proporciones. Destacan entre ellos el espléndido San Andrés desnudo (fig. 88), del Museo del Prado, obra de factura magistral, típicamente riberesca y cuyo estudio de la luz es de primer orden dentro del tenebrismo. La nobleza de la figura y la expresión del rostro son las notas que avaloran en cambio al otro San Andrés también de medio cuerpo del mismo Museo. Aunque no pueda incluirse en este grupo de obras, desde el punto de vista formal con él se puede relacionar el San José también en el Prado.

No se han estudiado todavía con la debida detención los apóstoles de busto o de busto alargado que conservados en originales, repeticiones o copias, permitan conocer la serie o series que Ribera haya podido pintar. El Museo del Prado conserva una importante colección de cuadros de este tipo.

Los temas del Antiguo Testamento han merecido siempre un interés un tanto secundario por parte de nuestros pintores. Ribera tampoco ha pintado muchos cuadros de asunto bíblico, pero algunos de ellos cuentan entre lo mejor que nos han dejado sus pinceles. El cuadro del Sueño de Jacob (fig. 89), en la lectura de cuya fecha existen tan profundas discrepancias, es una obra digna de figurar en cualquier antología de la pintura. Simplicidad y grandiosidad son sus notas más destacadas. Una gran piedra escuadrada en el primer término, y un grueso tronco de cortos muñones que apenas se levanta de tierra, atraviesan el sencillo escenario, en cuyo celaje se abre la estela luminosa de la escala, y en sentido opuesto del cuerpo del profeta. El rostro de éste es una de las más felices interpretaciones del sueño. En El Jacob con el ganado de Labán (1634), de El Escorial (fig. 90), el intenso tenebrismo, y, probablemente, el estado de conservación del cuadro, tal vez no permite estimar su verdadero valor artístico. En cambio, en la historia de Isaac bendiciendo a Jacob (1637), del Museo del Prado (fig. 91), lienzo de proporciones acusadamente apaisadas, Ribera hace alarde de toda la riqueza cromática y de toda la luminosidad de su paleta, hasta el extremo de tener que preguntarnos el porqué de esta especie de venecianismo que se da en algunas de sus obras. El estudio de la calidad de las telas

ricas del lecho, de relucientes sedas, corre pareja con la fina calidad del bodegón que nos ofrece sobre la mesa del primer término. Menos reproducido es, sin embargo, un cuadro excelente el de Agar, de la Galería Doria, de Roma.

Ribera, como Velázquez, interpreta el tema de la fábula, como es lógico que lo haga, es decir, en su lenguaje propio que es el del naturalismo, sin adoptar la actitud que toman algunos poetas de su tiempo, tanto en Italia como en España, al cantar los temas mitológicos. Contra lo que pueda suponerse, el trasladar a la realidad de la época la fábula antigua, no significa por ello mismo burla de ninguna especie, si la interpretación no agrega otros caracteres. Es más, en algunos de los personajes divinos y humanos que intervienen en las fábulas de Ribera, se advierte un claro deseo de seguir en sus rostros los rasgos perfectos del idealismo clásico.

El tema de la fábula mitológica aflora pronto en la obra de Ribera. De 1626 es el cuadro de Sileno borracho (fig. 92), del Museo de Nápoles, y sólo dos años posterior es la stampa del mismo tema en la que fundamentalmente repite la misma composición. Ribera presenta al dios con su enorme abdomen tendido en tierra y con el brazo en alto recibiendo el vino del odre que un cornudo sátiro carga sobre sus espaldas, al que acompaña otro de rostro y cuernos caprinos, mientras que uno de apuntadas orejas contempla sonriente el espectáculo. El pintor interpreta la escena con el más agudo realismo, aunque transigiendo con los atributos irreales creados por la fábula, cosa que en cambio no hará Velázquez. Es obra firmada donde el pintor se enorgullece de ser académico romano, si bien recuerda su origen español e incluso su patria chica. Dice así: "Josephus de Ribera, Hispanus, Valentin et Academicus Romanus, faciebat Partenope 1626".

De fecha temprana se considera también la Visita de Dionisos seguido por el Thiasos báquico a un escritor que probablemente puede identificarse con Menandro acompañado por su musa Glycera. Ribera sigue en su composición un relieve clásico de ese tema del que existen varios ejemplares, uno de ellos en el Museo de Nápoles, haciéndole sufrir, como es natural, importantes transformaciones. El fondo de arquitectura es reemplazado por un gran lienzo, y el séquito del dios, se reduce de número, pero en cambio los personajes aumentan de escala llenando mucho más la superficie del lienzo. Es también curiosa la transformación de las dos máscaras teatrales en dos cabezas interpretadas en forma puramente naturalista. Pintado el cuadro, al parecer, para Felipe IV, es víctima del incendio del Alcázar de 1734, del que sólo se salva el busto de Dionisos y la media figura de Glycera, de clásico perfil, hoy conservados en el Museo del Prado. Por fortuna existe una copia antigua de todo el lienzo, en una colección particular francesa.

En 1637 pinta otras dos fábulas mitológicas. La de Apolo desollando a Marsyas, del San Martín de Nápoles, nos presenta al vanidoso sátiro tendido en tierra con los brazos extendidos y el rostro en el primer plano lanzando desgarradores gritos de dolor, en posición de desenfado netamente caravaggiesco. Recuérdese la Conversión de San Pablo, del padre del tenebrismo. Otro cuadro de igual tema y composición muy semejante, se le atribuye en el Museo de Bruselas.

La historia de Venus y Adonis (fig. 93), de la Galería Corsini, de Roma, figura el cuerpo muerto de éste tendido en tierra en un complicado escorzo, que no deja de evocar el recuerdo de las estatuas de los galos muertos helenísticos, y, lanzándose sobre él desde los aires, a la desesperada Venus, tan púdicamente vestida, que no deja de sorprender en la Italia, donde Tiziano, para Felipe II, pintara el cuadro de esos mismos personajes, del Museo del Prado.



Figs. 90 y 91.—RIBERA: JACOB CON EL GANADO DE LABÁN (MONASTERIO DE EL ESCORIAL), E ISAAC BENDICIENDO A JACOB (MUSEO DEL PRADO).



Figs. 92 y 93.—RIBERA: SILENO BORRACHO (MUSEO DE CAPODIMONTE, NÁPOLES), Y VENUS Y ADONIS (GALERIA CORSINI, ROMA).



Figs. 94, 95 y 96.—RIBERA: IXIÓN, ARQUÍMEDES (MUSEO DEL PRADO), Y DIÓGENES (MUSEO DE DRESDE).



Fig. 97.—RIBERA: DON JUAN DE AUSTRIA (PALACIO REAL, MADRID).

Un lustro antes pinta Ribera otros dos importantes cuadros de tema mitológico, en los que sigue los pasos del gran maestro veneciano. Son los grandes lienzos de Ixión (fig. 94) y Ticio, del Museo del Prado. Los dos gigantes condenados, el uno al martirio de la rueda por haber intentado seducir a Juno, y el otro a que un buitre le devore las entrañas por haber seducido a Latona, son por las proporciones de las figuras y el tamaño de los lienzos, dignos compañeros de las Furias, de Tiziano, también del Museo del Prado, aunque no en el realismo de la interpretación, tan impresionante que explica el que Sandrart, el tratadista alemán de fines del siglo XVII, se refiera a un cuadro de este tipo al tachar a Ribera de gustar las escenas crueles y que producen horror.

No obstante no tratarse de una fábula mitológica, ni aun de tema de la antigüedad, se recordará en este lugar, por lo que tiene, desde el punto de vista formal, de lucha circense antigua, el Combate de dos jóvenes, celebrado ante el Marqués del Vasto, por el amor de Fabio de Ceresola, del Museo del Prado.

A la historia antigua sí pertenecen, en cambio, varios cuadros de sabios y personalidades célebres. El de Arquímedes (1630), del Museo del Prado (fig. 95), plantea el problema de la actitud de Ribera ante estos nobles personajes de la antigüedad, porque el modelo elegido para representar al famoso hombre de ciencia, parece haber sido buscado, como se ha dicho, en los bajos fondos del puerto de Nápoles. Ribera lo imagina sonriente y satisfecho, es de suponer que por su descubrimiento, a juzgar por el papel que tiene ante sí, aunque de no existir éste, no se creería un representante de la ciencia antigua. Como es sabido, en esta época existe una corriente desacreditadora de los sabios antiguos, paralela a la no menos intensa existente contra la fábula mitológica. No sabemos si Ribera se hace eco de esta tendencia en su Arquímedes, pero es aspecto que convendría estudiar. En algunas pinturas, como en el Diógenes (1637), del Museo de Dresde (fig. 96), las características apuntadas desaparecen o al menos se aminoran considerablemente.

Ribera sólo excepcionalmente cultiva el retrato. Entre éstos destaca el ecuestre de Don Juan de Austria (fig. 97), del Palacio Real de Madrid, el excepcional y ya citado de la Barbosa de los Abruzzos, y el de un Jesuita del Museo Poldi Pezzoli, si es que en realidad no representa a San Ignacio, como hace pensar el león que lo acompaña.

ZURBARÁN: SU VIDA.—Francisco de Zurbarán (1598 †1664) es, de los tres grandes pintores españoles que prácticamente nacen con el siglo, e inician su carrera en Sevilla, el que antes viene al mundo y el que antes define el estilo que cultivará a lo largo de su carrera artística. Desde el punto de vista de la evolución pictórica, cuando hacia 1660 puede considerarse que los tres terminan su carrera, es el más arcaizante.

Zurbarán, aunque se forma y trabaja casi toda su vida en Sevilla, es extremeño de nacimiento. Nace en el pueblecito de Fuente de Cantos, en esa región meridional de la provincia de Badajoz, tan relacionada siempre con la capital andaluza. Hijo de un mercero de noble abolengo, y a juzgar por su apellido, de estirpe vasca —en la provincia de Vizcaya existe la torre de Zurbarán, en vasco, palabra llana—, en 1614 es enviado por su padre a Sevilla para que estudie durante tres años con el pintor Pedro Díaz de Villanueva, hermano de un conocido maestro de hacer retablos. Cuatro años más tarde está de retorno en Extremadura, pero no en Fuente de Cantos, sino en la más populosa Llerena. Allí casa dos veces, la segunda en 1625 con una viuda, y en ambos casos con esposas varios años mayores que él. La primera, María

Páez, le da tres hijos, uno de ellos Juan, el pintor; la segunda, Beatriz de Morales, es de familia conocida en Llerena. Una casa porticada llamada de Morales, existe aún en la misma plaza mayor para donde Zurbarán traza la fuente que también todavía se levanta en sus centros con el blasón de Llerena.

Después de esta larga permanencia en la ciudad extremeña, Zurbarán recibe en 1626 un importante encargo que le abre las puertas de Sevilla. El principal convento de los Dominicos, el de San Pablo, le pide una serie de no menos de veintiún cuadros. El excelente efecto que sin duda produce a los sevillanos, contribuye a que el vecino convento de la Merced, también el principal de su Orden en la ciudad, le haga un encargo análogo en 1628. En este caso se estipula que el pintor y sus colaboradores se hospeden en el convento. El convento se obliga a darles “de comer e beber e casa e cama e todas las cosas nessesarias para la dicha pintura como son los liensos colores aceytes e de más; porque yo —manifiesta Zurbarán— sólo he de poner mis manos”.

La subida calidad del arte de Zurbarán, encarecida sin duda por sus influyentes patronos, mueve al Ayuntamiento el año siguiente, a dar un paso excepcional que le honra y prueba la gran sensibilidad ciudadana de la Sevilla de estos días. Por estimar “que la pintura no es el menor ornato de la república” comisiona a uno de sus caballeros veinticuatro, para que manifieste a Zurbarán el gusto con que el Cabildo le vería establecerse en Sevilla, lo que el pintor hace ese mismo año de 1629. Como Zurbarán, no obstante su ya indiscutible maestría, no había pasado examen, y al gremio de pintores no debió de agrandar la inusitada distinción ni la competencia del extremeño, no se hace esperar la petición de varios pintores encabezados por el inquieto Alonso Cano, para que se someta al examen del gremio. Zurbarán se niega a ello, y por su parte el Ayuntamiento, pocos días después, encarga a éste una Inmaculada para el salón de Sesiones.

Después de estos triunfos, la clientela sevillana continúa en aumento. Su fama llega a la Corte. El Conde Duque de Olivares, de familia sevillana, que lleva adelante en Madrid la gran empresa del Palacio del Buen Retiro, y que el año 1634 cuida de la decoración del Salón de Reinos del Buen Retiro, donde colaboran los mejores pintores madrileños del momento, le llama a participar en el espléndido conjunto pictórico. No sólo le encomiendan dos grandes lienzos de batalla, sino toda una serie de diez cuadros dedicados a las Fuerzas o Trabajos de Hércules.

Si este encargo significa el máximo reconocimiento de los méritos del pintor, en realidad su obra conservada nos dice que es en el segundo lustro de esta década cuando alcanza la plenitud de sus facultades, cuando pinta sus dos series más valiosas, la de los Jerónimos de Guadalupe y la de los Cartujos de Jerez. Su actividad en estos años es extraordinaria. La colaboración en el exorno del navío del Santo Rey Don Fernando, que la ciudad de Sevilla regala al Monarca para que navegue por el estanque del Buen Retiro, le es premiada con el título de pintor del Rey.

En la cúspide de su gloria, en 1639, sufre una gran desgracia familiar, la pérdida de su segunda mujer Beatriz de Morales, la compañera en la década ascendente de su carrera sevillana. Es natural que su muerte le afectase profundamente. Su hija se había casado, su hijo está a punto de hacerlo, y su otro hijo no le es motivo de alegrías. Se ha supuesto que todo ello hace flaquear su ánimo. Por otra, ya no recibe encargos tan importantes y numerosos como antes. Zurbarán no sabe vivir sin familia, y para comenzar una nueva vida, casa por

tercera vez cinco años más tarde con Leonor de Tordera, una viuda de veintiocho años, hija de un platero que le trae una hija y le da otros más que por desgracia se malogran. A mediados de esa década, cuando el convento de San Francisco encarga una gran serie de pinturas para decorar un claustro, no lo hace a él sino a un artista joven, a Murillo. Lo que éste allí pinta, no es superior a la serie de los Jerónimos de Guadalupe, pero en alguno de sus cuadros apuntan novedades que responden mejor al gusto de las nuevas generaciones. Es la primera nube importante que ensombrece en Sevilla el brillo de Zurbarán.

El trabajo, sin embargo, no le falta. Su fama, que ha llegado a Indias, refluye en forma de encargos de series, que despacha con amplia participación de su taller. Para su satisfacción de artista sabe que uno de sus discípulos difunde su estilo en la Nueva España y que hijos de aquellas provincias comienzan a imitarlo. Series de santos fundadores de órdenes, de santas, de personajes ilustres, de reyes antiguos con destino a la misma península, continúan dando trabajo a su taller. La clientela sevillana no era, sin embargo, la de otros tiempos.

El año de 1649 es uno de los más negros de la historia de la Ciudad. El gran azote medieval de la peste, se presenta en Sevilla. Buena parte de la población parece víctima del terrible contagio, y barrios enteros quedan casi despoblados. Es la peste lo que pone fin a la vida del nonagenario Martínez Montañés, y probablemente lo que siega la del joven Juan Zurbarán.

En 1658 Zurbarán continúa viviendo en Sevilla, y ha podido darse cuenta de cómo la fama de Murillo ha ido en aumento, mientras la suya declina. En esa misma catedral en cuyas cercanías él vive, le ha visto pintar dos grandes cuadros, uno de ellos el de San Antonio (1656), donde las novedades incipientes de la serie de San Francisco se manifiestan en tal plenitud que el triunfo del nuevo estilo resulta indiscutible. Le acompaña su mujer y una sola de las hijas, porque las cinco anteriores han muerto. Zurbarán no está ya a gusto en Sevilla, y a mediados de año lo encontramos en Madrid, probablemente tanteando el terreno para su traslado a la Corte. A fines del mismo depone en favor de su viejo amigo Velázquez en las pruebas de éste para recibir el hábito de Caballero de la Orden de Santiago, y termina por hacer venir a Madrid a su mujer y a la única hija que le queda de su tercer matrimonio. Las obras de estos años dan fe de que no falta trabajo al pintor extremeño, pero sí el necesario para permitirle vivir con holgura. En 1660 ve morir a Velázquez, y cuatro años más tarde y en el mismo mes de agosto, muere él, después de varias semanas de enfermedad y de hacer un testamento que habla de sus estrecheces económicas. Para atender a los gastos de enfermedad y entierro, Doña Leonor declara haber tenido que empeñar diversas piezas de plata. Fue enterrado en el Convento de Agustinos, el solar donde hoy se encuentra la Biblioteca Nacional, pero como parece destino de tantos hombres célebres muertos en Madrid, se ignora el paradero de sus cenizas.

SU ARTE.—Como es de rigor en un pintor español nacido con el siglo, Zurbarán tiene decidida vocación naturalista. No muestra en sus comienzos ese ansia de realidad que impulsa a Velázquez a pintar bodegones, o por lo menos no se han conservado. Pero sí puede advertirse desde sus obras más tempranas —recuérdese la Curación del B. Reginaldo de Orleáns (1626)—, un decidido placer por pintar sobre el tablero de una sencilla mesita, vasijas de diversa materia, frutas o flores o algún libro, que no son sino admirables bodegones. Todos estos objetos están retratados con el mismo interés que los rostros y las manos de los personajes. Zurbarán es también a lo largo de toda su vida un admirable pintor de telas blancas, ligeras o gruesas y densas, blancas o pardas, de rasos verdes o encarnados, rosas o violáceos,

de blandos y gruesos terciopelos rojos, de bordados ricos. Zurbarán los acaricia con su mirada, con la sensibilidad de un Bouts, y los interpreta con la maestría de un pintor barroco holandés. Por eso sus telas, en no pocas ocasiones, deleitan nuestra mirada con fuerza no inferior a la del conjunto del cuadro.

Es natural que artista tan sensible para matizar la calidad de las cosas, se sienta atraído por la valoración de los rasgos de los modelos que ante él posan. Zurbarán, sin embargo, no suele mirar con los mismos ojos a los personajes evangélicos, que gusta de idealizar e interpretar con rasgos de escasa variación, ni los personajes femeninos, para los que crea un rostro, sin duda su ideal de belleza femenina, de rasgos muy regulares. Pero ante los restantes personajes, ante los santos, ante los acompañantes de éstos, ante los pastores de sus Nacimientos, ante las gentes del pueblo y ante los caballeros y religiosos que forman el coro de sus historias, su ansia de realidad se desborda, y el modelo que tiene ante sí se convierte en un retrato en el que hace vivir el espíritu del personaje cuyo papel representa.

Hijo de su generación, la vida artística de Zurbarán se desarrolla bajo el signo del tenebrismo. Menos radical que Ribera, si bien es cierto que en este aspecto tal vez nadie supera al pintor valenciano, sus sombras son más transparentes, creando en estas zonas de sombras suaves, admirables estudios de luz. A diferencia de sus dos coetáneos, Velázquez y Cano, que en la cuarta década del siglo abandonan el claroscuro, en la forma que se verá más adelante, Zurbarán permanece en él prácticamente a todo lo largo de su carrera artística. Ese claroscuro sólo apunta levemente en su primera obra conocida, la Concepción de la colección Valdés, de 1616, fecha en que debía de cultivarlo ya Velázquez abiertamente. Si como parece probable, las pinturas de la Cartuja de las Cuevas de Sevilla son anteriores a 1626, ese leve interés tenebrista prácticamente desaparece, a menos que pensemos en esa modalidad clara del tipo de la de Mayno, para en cambio ser dominante en la serie de los Dominicos contratada ese año, y continuar con ligeras bajas y alzas a lo largo de toda su obra. Aparte de los convencionalismos usuales en el tenebrismo, una de sus manifestaciones más intensas en Zurbarán es el contraste entre la escena del primer plano y el segundo término de muros o columnas en sombra intensa cuyos perfiles se recortan netamente sobre un fondo también intensamente iluminado. Piénsese en la Apoteosis de Santo Tomás de 1631 del Museo de Sevilla, en la Anunciación, de Grenoble de 1638, o en el San Jerónimo de la Fundación Kress, de Nueva York.

El claroscuro es de por sí definidor de volúmenes, pero en Zurbarán este sentido del volumen parece definidor de su personalidad. El volumen de sus personajes y de sus cosas, intensamente definido por sus planos esenciales y por sus netos perfiles, es fundamental en sus cuadros. De ahí su modernidad para la etapa post-impresionista, iniciada por Cézanne, que aún vivimos.

Zurbarán, enamorado del volumen y de la calidad de personas y cosas, las siente más yuxtapuestas que ligadas dentro de una composición de cierto movimiento, ni en plano y mucho menos en profundidad. Zurbarán no gusta o no domina uno de los grandes resortes de ese movimiento que es el escorzo. Ese gusto por las figuras que arquean su cuerpo para que las veamos hundirse en la profundidad, propio de Caravaggio, y que también tiene Ribera, está reñido con su amor por las composiciones reposadas y tranquilas en las que el esfuerzo físico rara vez existe y los arrebatos son casi exclusivamente espirituales.

Compone con simplicidad, con ingenuidad de primitivo. La escena casi siempre se des-

arrolla en el primer plano y los personajes apenas dejan espacio libre sino para romper el fondo con un segundo término luminoso urbano, más visto en estampas que en Sevilla o Extremadura. Sólo en algún paisaje excepcional se decidirá, como veremos, a explorar la profundidad. Cuando compone, ya en 1631, el gran cuadro de la Apoteosis de Santo Tomás, escalona los personajes en tres zonas superpuestas como pudiera hacerlo un manierista de fines del siglo XVI. Cuando pinta la Virgen niña del Museo Metropolitano o la Virgen de los Cartujos de Poznán, la encuadra con un cortinaje simétricamente partido en dos como pudiera hacerlo un Schongauer. Pero esta sensación de simplicidad y reposo que produce la obra de Zurbarán, es debida también a la gravedad que respiran sus personajes, incluso en los momentos de sus transportes celestiales. Por eso, cuando alguno de ellos o alguna historia abandona excepcionalmente ese tono, nos sorprende. Es casi seguro que Zurbarán carece de facultades para crear complicadas composiciones ricas en movimiento, pero no ofrece duda que para él la simplicidad, la gravedad y el reposo, son valores deseados y decididamente perseguidos por él. Por eso sabe percibir tan bien el espíritu que inspira a los bodegones de Sánchez Cotán, y sabe sacar las últimas consecuencias de lo que ellos significan.

Como la casi totalidad de nuestros pintores del siglo XVII, Zurbarán lo es de temas religiosos, y él lo es, sobre todo, de frailes. Si se recuerda la obra de Ribera, sorprenderá en Zurbarán la importancia de las series dedicadas a narrarnos historias de órdenes religiosas, sus santos, beatos o simplemente religiosos ilustres. Estos ciclos pictóricos constituyen uno de los más notables empeños de nuestra pintura barroca, empeño que puede tener realidad gracias a la generalización poco antes de comenzar el siglo del uso del lienzo de grandes proporciones, ya que el fresco no llega a tener carta de naturaleza entre nuestros pintores, aunque no falte alguno que llegue a dominarlo. Naturalmente Zurbarán no es el único que en esta primera mitad del siglo cultiva esta pintura de series de historias de órdenes religiosas; lo hacen también Pacheco y Alonso Vázquez en Sevilla, Sánchez Cotán en Granada, Vicente Carducho y Fray Juan Rizi en Madrid, por sólo citar los principales. En realidad sólo le preceden los tres primeros.

Pero Zurbarán es, sin duda, el más eximio y genuino representante de esta pintura cíclica barroca destinada a decorar los templos y claustros de conventos, a la que no faltaba, aunque ejecutada al fresco, el precedente renacentista italiano.

Figúranse en esas series las escenas corrientes en la vida monacal, los actos de caridad, de humildad, incluso las tentaciones, las escenas de martirio, pero sobre todo, los regalos celestiales a santos, beatos e incluso simples religiosos de vida ejemplar. En las historias de martirio llegará en algún caso, como en el San Serapio (1626), del Museo de Hartford, a una profundidad impresionante, y no por la expresión de dolor o de beatífica contemplación del mártir, que está muerto, sino por el admirable concierto de la serenidad del más allá en el rostro, de unas manos atadas muy visibles y de unos admirables hábitos blancos pendientes. Pero es indudable que Zurbarán prefiere pintar las visiones y éxtasis de los religiosos. Como es sabido, para el sentir religioso del siglo XVII, la más estimada manifestación de la santidad es el éxtasis. Incluso a los santos de épocas anteriores, sólo celebrados hasta entonces por virtudes de otra índole, se les figura ahora en trances de arrobos celestiales. Los místicos de Zurbarán no precisan de amplios rompimientos de gloria para contemplar las regiones angélicas. Los suyos son de escasa altura, como los doblados de las casas, y no porque le faltasen modelos de lo contrario. Que la lección de Roelas no la aprenderá Murillo hasta la generación si-

guiente. Tampoco precisan sus santos de actitudes declamatorias. Zurbarán los interpreta en el tono grave y solemne de todo su arte, reflejándonos en su rostro y en su actitud la expresión de entrega a su Dios, sin gestos aparatosos que lo proclamen y dramaticen.

Forma pronto el estilo que le será propio. No deja de ser sorprendente que en la Concepción de 1616, encontremos ya en la túnica y en el manto de María, las características que en la interpretación de las telas perdurarán a lo largo de su carrera artística, telas de pliegues quebrados, como ligeramente almidonados y de formas también ligeramente infladas, como hinchidas de viento. Tal vez deba buscarse el punto de partida de su estilo en el de su maestro Pedro Díaz de Villanueva, si como sospecha M. L. Caturla, fuese de éste la Cena de los ángeles, del Palacio Real, hipótesis que espera ser confirmada. A fines de la tercera década, entregado ya decididamente al tenebrismo en el ciclo de San Buenaventura, se nos presenta Zurbarán en plena posesión de sus facultades, empleando un claroscuro intenso y un modelado de gran vigor plástico que producen una decidida sensación de fuerza juvenil. En los años treinta, su sensibilidad expresiva se enriquece, y los problemas artísticos que se plantea aumentan; aunque persiste su interés por el valor plástico, insiste menos en la definición de las formas. Hacia 1650, el modelado intensamente plástico de los años veinte y treinta, da paso a perfiles ligeramente esfumados y formas blandas y más redondeadas. La paleta se oscurece un tanto.

Si comparamos esta en realidad mínima evolución estilística, con la de sus coetáneos Velázquez y Alonso Cano, y se piensa en la Adoración de los Reyes y las Meninas del primero, y en el San Francisco de Borja y las Vírgenes granadinas del segundo, se observará que Zurbarán como los maestros primitivos del siglo XV, permanece durante toda su vida en el estilo creado en su juventud.

SU OBRA.—La de fecha conocida más antigua, es la ya citada Concepción de 1616 de propiedad particular, donde el pintor presenta en primer plano un friso de ángeles niños de diminutas alas, de inspiración renacentista, tal vez recibida a través de alguna estampa.

En fecha temprana, se ha pensado que cuando todavía reside en Llerena, debe de pintar los cuadros del Museo de Sevilla, de la Cartuja de las Cuevas de Sevilla, el viejo monasterio fundado por un arzobispo de Sevilla hacia 1400, a orillas del Guadalquivir, y que un siglo más tarde se honra guardando los restos de Cristóbal Colón. Si se piensa en las series cartujanas pintadas en esta primera mitad del siglo por Sánchez Cotán en Granada y por Vicente Carducho en El Paular, y se recuerdan sus escenas de martirio, los cuadros sevillanos producen una sensación de placidez y tranquilidad extraordinarias, hablan en voz baja. En el cuadro de Urbano II y San Bruno, el consejero del pontífice canonizado en 1623, hecho que pudo influir en el encargo de estos cuadros, el santo dice al pontífice su desgana por la vida activa y su deseo de retirarse al desierto para fundar. Zurbarán interpreta con el mayor acierto esta conversación que ya ha terminado y en la que San Bruno humilde, pero firmemente, ha hecho triunfar su parecer. La deficiente perspectiva del escenario arquitectónico, parece dar fe de lo temprano de su fecha. El San Hugo en el refectorio (fig. 98) está inspirado por el mismo sentido de la sobriedad mímica típicamente zurbaranesca. El cocinero ha puesto carne en Domingo de Quincuagésima; los cartujos se niegan a tomarla, y milagrosamente quedan dormidos hasta el miércoles de Ceniza. Enterado San Hugo del milagro acude al refectorio, y al despertarse los religiosos, ante su presencia, la carne va a ser convertida en ceniza. En la Virgen de las Cuevas, el blanco de los hábitos cartujos encuadra el rosa pálido de María, y a sus pies, como si de un altar se tratase, aparecen esparcidas por el suelo con ingenuidad



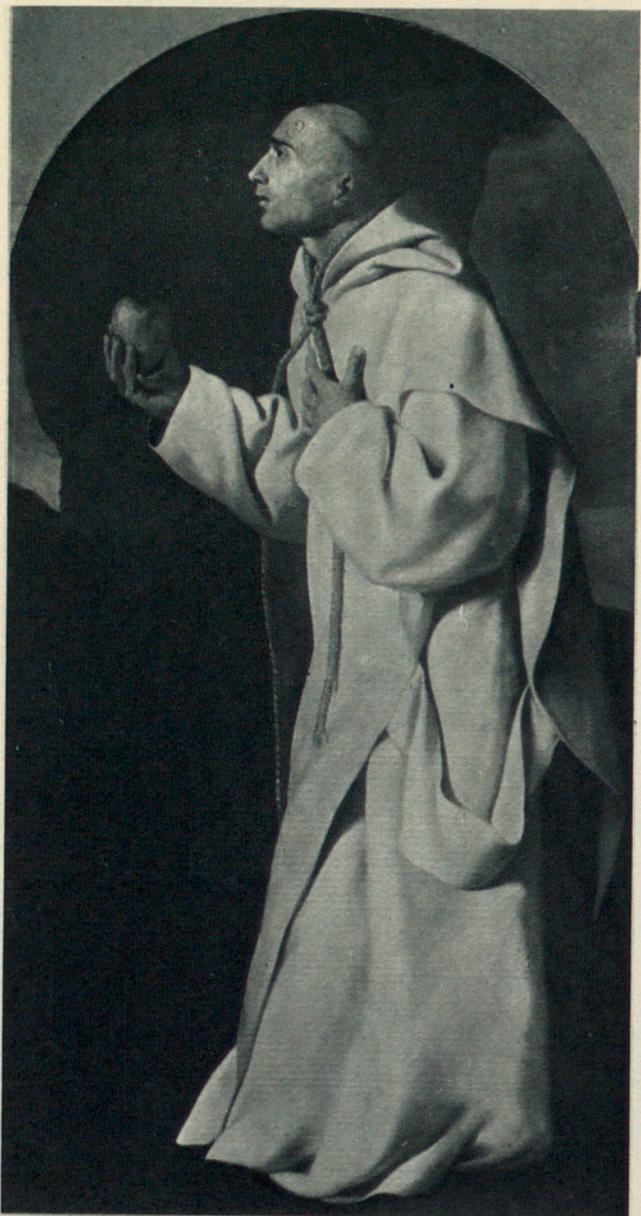
Figs. 98 y 99.—F. ZURBARÁN: SAN HUGO EN EL REFECTORIO (MUSEO DE SEVILLA), Y SAN BUENAVENTURA (MUSEO DE BERLIN).



Fig. 100.—F. ZURBARÁN: APOTEOSIS DE SANTO TOMÁS DE AQUINO (MUSEO DE SEVILLA).



Fig. 101.—F. ZURBARÁN: ADORACIÓN DE LOS PASTORES (MUSEO DE GRENOBLE, FRANCIA).



Figs. 102 y 103.—F. ZURBARÁN: BEATO JUAN HOUGHTON, Y CARDENAL ALBERGATI (MUSEO DE CÁDIZ).

de pintor primitivo, rosas y jazmines. Para la composición general se ha inspirado en una estampa recién publicada (1624), en Flandes, por Schelte a Bolswert.

En el breve plazo de ocho meses, tal vez con más optimismo juvenil que con un justo sentido de rápido correr del tiempo, se compromete en 1626 a pintar veintiún lienzos para los dominicos de San Pablo. Por desgracia, el incendio que consume el viejo edificio medieval a fines del siglo XVII, debió de destruir casi toda la serie. De los dos que se conservan en el templo, el de la Curación de San Reginaldo es un espléndido estudio de telas blancas, un admirable retrato rebosante de unción y un bodegón de primer orden. En los santos padres que pasaron al Museo de Sevilla, en el San Gregorio y en el San Ambrosio, es patente la nota fuerte y en cierto grado monumental del Zurbarán de esta década. Las carnaciones son cobrizas, el claroscuro intenso y la interpretación de bordados y terciopelos, magistral.

La serie del Convento de la Merced (1628) es igualmente numerosa: veintidós cuadros, y el plazo igualmente corto, un año, que al parecer no cumple. En 1632 continúa pintando para el convento. En el contrato se habla de sus oficiales, es decir, de sus colaboradores. Sabemos que uno de estos es Francisco Reina a quien se debe algún cuadro de la serie, conservado en la catedral de Sevilla. A esta serie pertenecen los dos historias de San Pedro Nolasco, hoy en el Museo del Prado.

Cuando aún pinta para la Merced, se compromete a decorar la iglesia franciscana de San Buenaventura, mano a mano con Herrera el Viejo. No se trata ahora de la serie de un claustro, sino de los lienzos destinados al interior de un templo, a los muros laterales de una nave.

El San Buenaventura mostrando a Santo Tomás de Aquino el origen de su sabiduría (1629) (fig. 99), por desgracia destruido en Berlín, en 1945, es cuadro mejor compuesto que los hasta ahora comentados, y de claroscuro más intenso. La galería de cabezas de los protagonistas y de los que presencian el diálogo, es excelente, y el San Buenaventura figura de la más sobria elegancia. La librería, la mesa con los libros, es la obra del gran maestro de naturaleza muerta que es Zurbarán; admirable es también la capillita donde las cortinas descubren sobre la sombra con todo el valor plástico de una escultura, el cuerpo del Crucificado, resorte del movimiento expresivo que se inicia en el extremo opuesto.

De composición mucho más sencilla, pero no menos impresionante, es el San Buenaventura en oración del Museo de Dresde, tal vez el cuadro más tenebrista pintado por Zurbarán en estos años. En el de San Buenaventura difunto, del Museo del Louvre, el tema de la galería de cabezas del cuadro de Berlín adquiere mayor desarrollo recorriendo toda la anchura del lienzo, y ofreciendo una variedad de tipos como tal vez no vuelve a darse en su obra.

Independiente de las grandes series, Zurbarán crea por estos años varios cuadros de primer orden, entre los que precisa destacar el Beato Alonso Rodríguez (lám. IV), de la Academia de San Fernando, visión extraordinaria, y, una de sus obras maestras, y el gran lienzo de la Apoteosis de Santo Tomás de Aquino (fig. 100), del Museo de Sevilla. Está firmado en 1631 y es un magnífico ejemplo de cómo el pintor, para quien no existen ya secretos en la interpretación de la calidad de las cosas, y que es capaz de hacer unos espléndidos retratos, emplea una composición de acusado arcaísmo. La organización en zonas —la de tierra con el arzobispo Deza y el Emperador Carlos y sus séquitos, la de los Padres de la iglesia y la más lejana de Jesús y la Virgen, San Pablo y Santo Domingo— es aún de fuerte sabor manierista. Es un lejano eco del esquema de la Disputa del Sacramento, sin la amplitud de su escenario renacentista y donde la historia pasa en gran escala al proscenio. Si se

vuelve la mirada a las pinturas anteriores, de mercedarios, cartujos y franciscanos, se observará cómo este hermosísimo lienzo nos ofrece una riqueza cromática mucho mayor donde a las lisas telas blancas y pardas, suceden riquísimos, blandos y suaves terciopelos en los que se hunde nuestra mirada, telas recamadas y gruesos bordados.

En los últimos años de esta década, pinta Zurbarán sus dos grandes series: la de la Cartuja de Jerez (1637-1639) y la de los Jerónimos de Guadalupe (1638-1639), que en realidad son contemporáneas y representan un esfuerzo extraordinario.

La bella Cartuja gótica de Jerez, emplazada en el suave paisaje de las orillas del Guadalete, pide a Zurbarán que le pinte los lienzos de su vieja iglesia medieval remozada con galas barrocas.

Se compone la serie jerezana de las pinturas del retablo mayor, de las que decoran el corredor que tras este conducía al Sagrario, y de los retablos del coro de los legos, a más de algún otro cuadro suelto. Desmontadas y sacadas todas estas pinturas del monasterio a raíz de la exclaustación, los principales cuadros del retablo terminaron a través de circunstancias bastante bochornosas por cruzar la frontera y fueron a parar al Museo de Grenoble. La mayor parte del resto de las pinturas de la Cartuja se guarda en el Museo de Cádiz.

El retablo contenía cuatro grandes historias evangélicas: Anunciación, Adoración de los Pastores, Adoración de los Reyes y Circuncisión; un gran cuadro central: la Batalla del Sotillo, relacionada con la historia de la cartuja jerezana, o San Bruno, no se sabe con seguridad, y varios cuadros menores de proporciones apaisadas; los Evangelistas y santos que la Orden tiene como protectores, el Bautista y San Lorenzo.

En la Anunciación, como en general en toda la serie, domina la preocupación tenebrista. El Ángel se recorta luminoso sobre la oscuridad del trozo de muro del fondo, que a su vez lo hace sobre el caserío del último término inundado de luz. Y el mismo contraste impera en el rompimiento de gloria. Si se piensa que por estos años ha pintado Velázquez la Rendición de Breda, el arcaísmo de Zurbarán resulta indudable. Pero también lo es que este aferramiento a su propio estilo no resta calidad a su pintura. La calidad es siempre valor esencial en la obra de arte, y en este aspecto Zurbarán, siendo un arcaizante como lo fue Fra Angélico en muchos aspectos, continúa siendo una de las grandes personalidades artísticas de nuestra pintura, a la que no resta un ápice de su gloria ese permanecer en el estilo por él creado.

En la Adoración de los Pastores (fig. 101), de composición más rica, el pintor capta finamente la nota popular del tema. Las ofrendas de los pastores le permiten deleitarse en motivos de bodegones y el rompimiento de gloria, como es frecuente en Zurbarán, es estrecho. En la Adoración de los Reyes, el tono del tema varía, y lo popular es reemplazado por una solemnidad realenga, que siente menos Zurbarán e interpreta con menos acierto. Su interés se concentra en las telas de las ricas vestiduras de los regios personajes que, en verdad son maravillosas.

En la Circuncisión, la columna del primer plano, columna casi sin volumen, dibuja su negro y limpio perfil sobre el luminoso patio. En la escena, donde parecen percibirse ecos de viejas estampas, lo más atractivo es el pajecito que en primer término avanza con un aguamanil sobre una bandeja dirigiendo su mirada hacia nosotros, como esos niños veronesianos que quieren introducir al espectador en la escena.

Con ser muy hermosos estos grandes lienzos, orgullo del museo francés, lo que cala más hondo es el desfile de santos y beatos cartujos que acompañaban en el corredor al visitante del Sagrario. Unos marchan hacia donde se venera el Santísimo, otros hacen un alto en el



Lám. IV.—F. DE ZURBARÁN: BEATO ALONSO RODRÍGUEZ (ACADEMIA DE SAN FERNANDO).

camino, absortos en sus contemplaciones místicas; San Bruno, visto de perfil, aprieta con fuerza y contempla con firmeza la cruz que tiene entre sus manos; San Antelmo, cubierta por la sombra de su capucha la mitad de su rostro, y un Obispo cartujo, leen en grandes libros. Pero, sobre todos ellos, son admirables el Beato Juan Houghton (fig. 102) que con el dogal al cuello y con el corazón en la mano aparece de riguroso perfil, y el Cardenal Albergati (fig. 103) visto por el contrario de frente con la muceta cardenalicia sobre los blancos hábitos cartujanos y con el capelo de anchas alas, cuya sombra cruza sus ojos extáticos. Si Juan van Eyck deja dos siglos antes un retrato perfecto de su apariencia física, Zurbarán pinta ahora el retrato de su ser místico. Tanto Houghton como el venerable Albergati son de las mejores interpretaciones del místico de nuestro siglo XVII, dignas parejas de las más excelentes creaciones escultóricas de Pedro de Mena.

De uno de los altares del coro de los legos, procede la Virgen de los Cartujos (fig. 104) del Museo de Poznán, en Polonia, compuesto con equilibrio y simplicidad de pintor primitivo, y con admirable sentido decorativo. Sobre la zona baja de los blancos hábitos de los monjes, vibra intensamente en lo alto la acordada combinación cromática de las vestiduras de María, de la cortina y del celaje.

Los zurbaranes de Guadalupe constituyen otra gran serie, probablemente la más famosa. Ahora no se pide a Zurbarán, la decoración de un claustro ni de un gran retablo. Se le encarga la decoración pictórica de una hermosa sacristía rectangular y de la capilla abierta en su cabecera.

En la capilla pinta un cuadro pequeño de San Jerónimo para remate del retablo, y dos grandes cuadros también a él dedicados para los muros laterales. El primero es una composición apoteósica que figura al Santo transportado por un numeroso grupo de ángeles en movidas actitudes. Como el movimiento no es precisamente un acicate de la minerva de Zurbarán, busca inspiración en estampas.

El cuadro de la Flagelación de San Jerónimo (fig. 105), por su entrega a la lectura de Cicerón es una de las más bellas visiones celestiales de Zurbarán. Ángeles mancebos aparecen envueltos en amplias telas lisas que con su color y calidad son equiparables a los más bellos terciopelos y bordados de otras obras del pintor. Ráfagas de nubes de color abarquillado, cruzan el celaje y nos descubren dos ángeles niños.

En las Tentaciones de San Jerónimo (fig. 106), el tenebrismo de Zurbarán se oscurece. El Santo recorta su cuerpo fuertemente iluminado sobre una gran peña oscura, y extiende sus brazos para no oír la música tentadora como el Adán de Miguel Ángel al ser expulsado del Paraíso por haber oído la de la serpiente. Pero Zurbarán no sabe o no quiere subrayar el atractivo sexual femenino que pide el tema. El coro de súcubos imaginados por el pintor extremeño, tiene con su severa belleza más de coro de novicias entonando músicas celestiales, que de maliciosas cortesanas. Si el lector desea matizar la actitud de Zurbarán ante el tema, podrá recordar tanto los seductores súcubos de Metsys en el Museo del Prado, como los nada atractivos de Valdés Leal en el de Sevilla.

El cuerpo de la hermosa Sacristía, iluminado lateralmente por tres ventanas, está dedicado a honrar la memoria de varones ilustres de la Orden. Es una admirable serie de estampas donde Zurbarán cuenta la vida de los Jerónimos; cómo viven en su convento haciendo actos de caridad, repartiendo pan a los pobres como el hermano Martín de Vizcaya, gozando del místico regalo de la presencia de Nuestro Señor como el P. Cabañuelas, venciendo tremendas



Fig. 104.—F. ZURBARÁN: VIRGEN DE LOS CARTUJOS (MUSEO DE POZNAN, POLONIA).



Figs. 105 y 106.—F. ZURBARÁN: FLAGELACIÓN DE SAN JERÓNIMO, Y TENTACIONES DE SAN JERÓNIMO (MONASTERIO DE GUADALUPE, CÁCERES).



Fig. 107—F. ZURBARÁN: APARICIÓN DE JESÚS AL PADRE SALMERÓN (MONASTERIO DE GUADALUPE, CÁCERES).



Fig. 108.—F. ZURBARÁN: MISA DEL PADRE CABAÑUELAS (MONASTERIO DE GUADALUPE, CÁCERES).

tentaciones, como el P. Orgaz, renunciando o aceptando mitras y altos puestos de gobierno, como los Padres Yáñez y Gonzalo de Illescas, prediciendo guerras con el infiel, como el hermano Pedro de Salamanca o muriendo humildemente como Juan de Carrión que, avisado de su próxima muerte, se despide de sus compañeros rezando en el coro.

La historia del P. Salmerón († 1408), firmada en 1639 (fig. 107), es una de las escenas místicas más profundamente sentidas de Zurbarán. El tema es de fuerte sabor medieval. Aunque no había pecado como el penitente Garí de Montserrat, el P. Salmerón hizo voto de marchar siempre de rodillas y en premio a tan dura mortificación Jesús le regala con su presencia y pone la mano sobre su frente. El grupo está bien compuesto y la expresión de arrobamiento del religioso es perfecta. Las nubes, dispuestas con valentía que evoca la del Greco, crean un escenario coviforme muy adecuado al clima espiritual del tema.

La Misa del P. Cabañuelas († 1441), (fig. 108), firmada en 1638, como se ha dicho con acierto, es pintura eucarística digna de figurar entre la Misa de Bolsena de Rafael y la Sagrada Forma de Claudio Coello. Ante las dudas eucarísticas del religioso jerónimo, se eleva la patena con la hostia mientras él escucha: "Tace quod vides et inceptum perface", silencia lo que ves y termina lo comenzado. El P. Cabañuelas sin grandes gestos espectaculares, como lo pintara Valdés Leal, dirige la mirada a la altura y queda suspenso en la contemplación. El lego permanece ajeno al portento; tras él un bello fondo de patio típicamente zurbaranesco, más visto en cuanto a sus formas en estampas que en la realidad.

El lienzo de Fray Gonzalo de Illescas († 1454) (fig. 109), firmado en 1639, figura al confesor de Juan II, corregente de Castilla y Obispo de Córdoba, ante su mesa de trabajo, cubierta de libros y pormenores, verdadero bodegón de primer orden que tiene también un poco de memento. Sospecho que la manzana que sobre el libro domina el conjunto será la de nuestra perdición, pero lo indudable es que el reloj y la calavera recuerdan al influyente personaje lo pasajero de todos los poderes y glorias terrenas. Zurbarán nos dice que con este sentido de la vida es como Fray Gonzalo de Illescas pesa sus opiniones al tomar la pluma en la mano.

Las Tentaciones del Padre Orgaz († 1465), y el anuncio de la guerra por el Hermano Pedro de Salamanca († 1479), son pinturas intensamente tenebristas, cuyo tono fuerte destaca dentro de la placidez dominante en las historias compañeras. El Hermano Pedro avanza con el brazo en alto para anunciar la guerra contra los moros, mientras el Padre Orgaz († 1465) enarbola con ímpetu el grueso palo con que se defiende de la ferocidad del león y del oso de las pasiones, tras los que el demonio le saca la lengua y le amenaza con su garra de ave de presa.

Después de los grandes ciclos de Jerez y Guadalupe, Zurbarán no recibe ningún otro encargo de esas proporciones. A Zurbarán le quedan aún veinte años de vida, la mayor parte de los cuales transcurren aún en Sevilla, antes de trasladarse a Madrid. No es posible en esta breve exposición de su labor comentar las numerosas obras sueltas de este período, pero sí conviene referirse a algunas de las más típicas producciones del final de su carrera artística.

En la última década de su vida pinta Zurbarán una importante serie de Vírgenes con el Niño (Museo de San Diego), 1658 (fig. 110), Unzá del Valle de Madrid, 1659; Museo de Bilbao, 1662; Sagrada Familia de Budapest, 1650) (fig. 111), que descubren su gran interés por este tema evangélico tan humano, sin equivalente en sus años anteriores. Desde el punto de vista puramente artístico descubren una técnica más blanda y suelta y un probable deseo de renovarse a tono con el gusto que desemboca en la nueva generación representada por Murillo, sin que

ello signifique probablemente influencia directa alguna de éste. Es evidente que el Zurbarán que da a su nombre el altísimo rango que disfruta, es el anterior a esta época, pero es por lo menos excesivo hablar de algo así como de su ruina artística. Zurbarán crea en esta época numerosas obras sueltas de muy estimable calidad, que sin duda no responden a su formación de artista de la primera mitad del siglo y es posible que a su temperamento, pero en las que se mantiene en un nivel perfectamente digno de su labor anterior. Obras típicas de este momento, además de las citadas, son el San Francisco (1659), de la colección Valdés, de Bilbao, y el Cristo, de Jadraque (1661).

Entre las pinturas de carácter religioso, además de los grandes ciclos ya comentados, han de destacarse sus representaciones marianas y sus Crucificados.

Zurbarán es el principal pintor concepcionista sevillano anterior a Murillo. Ya hemos visto cómo su primera obra firmada es precisamente una Concepción. No obstante, la túnica blanca que luce en ese cuadro de 1616, las posteriores, salvo en los últimos años, visten de rojo. Son muy recogidas en su actitud y, en general, en la disposición de ropaje. La del retablo de San Pedro, obra temprana de gran tamaño, se distingue por la monumentalidad de sus mejores tiempos; muy bella y típicamente zurbaranesca es la del Museo de Barcelona (fig. 112); en la del Museo de Budapest, 1661 (fig. 113), lo erguido de la anterior, cede paso a un suave ritmo circunferencial acompañado por los numerosos rizos del manto, muy a tono con el nuevo estilo. Es Virgen muy niña y su túnica es blanca. De la misma fecha que la Concepción recientemente adquirida por el Museo de Burdeos, mientras esta conserva el celaje de color abarquillado tradicional, el suyo es azul claro y de factura muy ligera que hacen pensar en el Alonso Cano de los últimos tiempos.

El capítulo mariano de Zurbarán resultaría incompleto si no se recordasen sus Vírgenes niñas haciendo labor. De sus años treinta se considera la de la antigua colección Beruete, hoy en el Museo Metropolitano de Nueva York, sentada, encuadrada por las dos caídas de la cortina, rodeada de los menesteres de labor y de flores, y con las manos unidas en actitud de oración; y la Virgen cosiendo y Jesús tejiendo una corona de espinas, del Museo de Cleveland (fig. 115). De los últimos años es, en cambio, la del Museo de Leningrado.

Los Crucificados son solemnes y grandiosos (fig. 114), que no en vano es Zurbarán un coetáneo de Velázquez. Unas veces el pintor se preocupa intensamente por su volumen, hasta el punto de que, al decir de escritores antiguos, uno de ellos se antojaba de madera a los fieles que lo veían a distancia. Alguna vez Zurbarán se recrea en el paño de pureza poniéndole caprichosos y almidonados pliegues que crean una corona de luz en torno al cuerpo también luminoso, triunfante de la oscuridad del fondo. Tal es el caso del Cristo de los Capuchinos del Museo de Sevilla. Pero en general la oscuridad quiere dominar al cuerpo, el paño de pureza cae vertical sin formar rizo alguno, y la noche lúgubre de la muerte lo domina todo. Son Crucificados impresionantes que tienen gran aceptación, a juzgar por las numerosas réplicas y copias antiguas conservadas. Unos son muertos, como el de la colección Valdés de Bilbao, de una simetría perfecta en la actitud de su cuerpo, otros son Cristos en la expiración, pero su cuerpo no se arquea en un movimiento ascendente como los esculpidos pocos años antes en Sevilla por Juan de Mesa, el discípulo de Montañés; su verticalismo es perfecto. No falta ocasión en que, sin duda, a ruego de algún devoto, lo pinta con cuatro clavos, con los pies cruzados según la visión de la Santa Brígida, introducida en el arte sevillano por Montañés en su hermoso Cristo de la Clemencia, como sucede en el pequeño Crucificado del Museo del Prado.

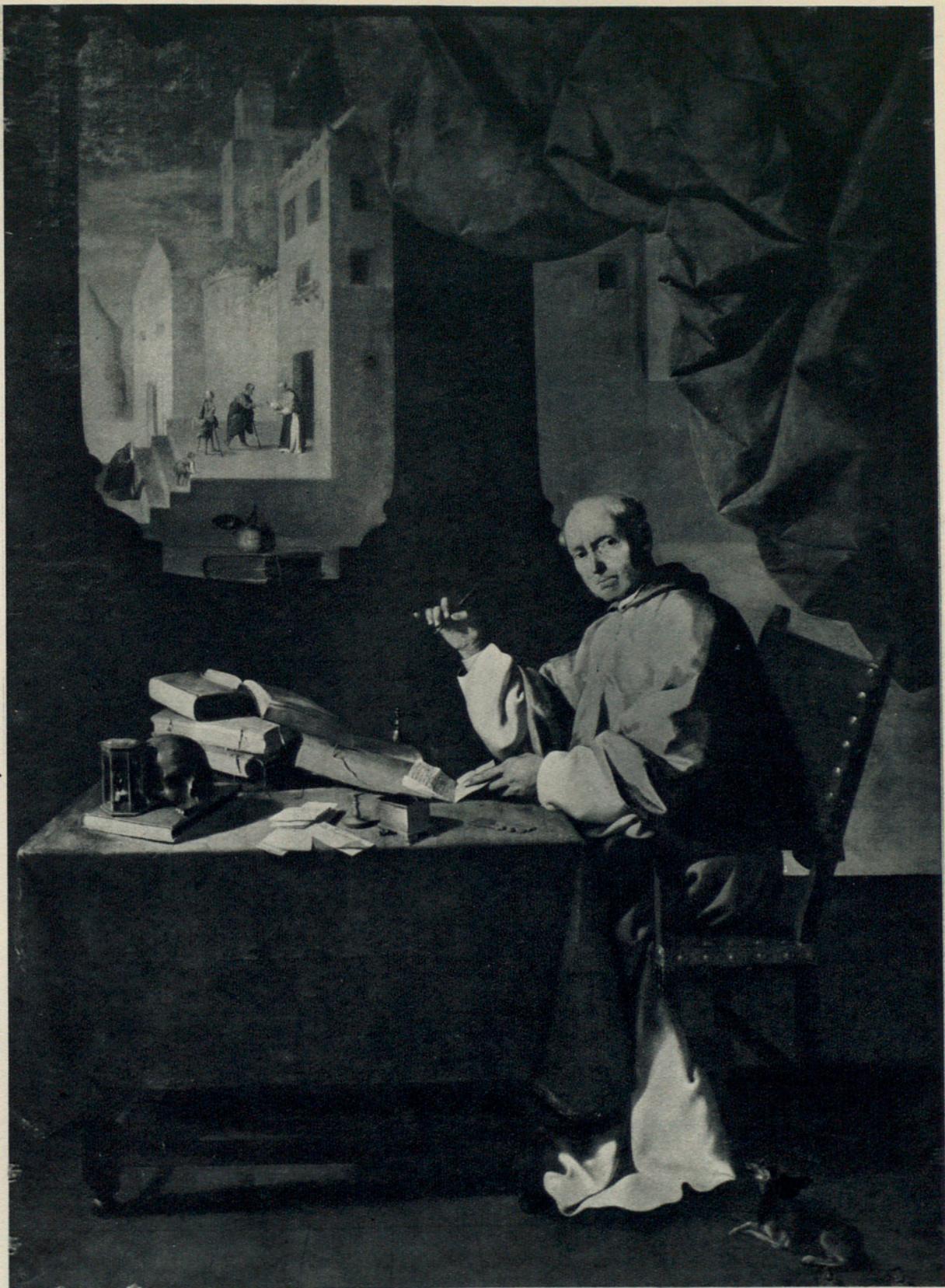


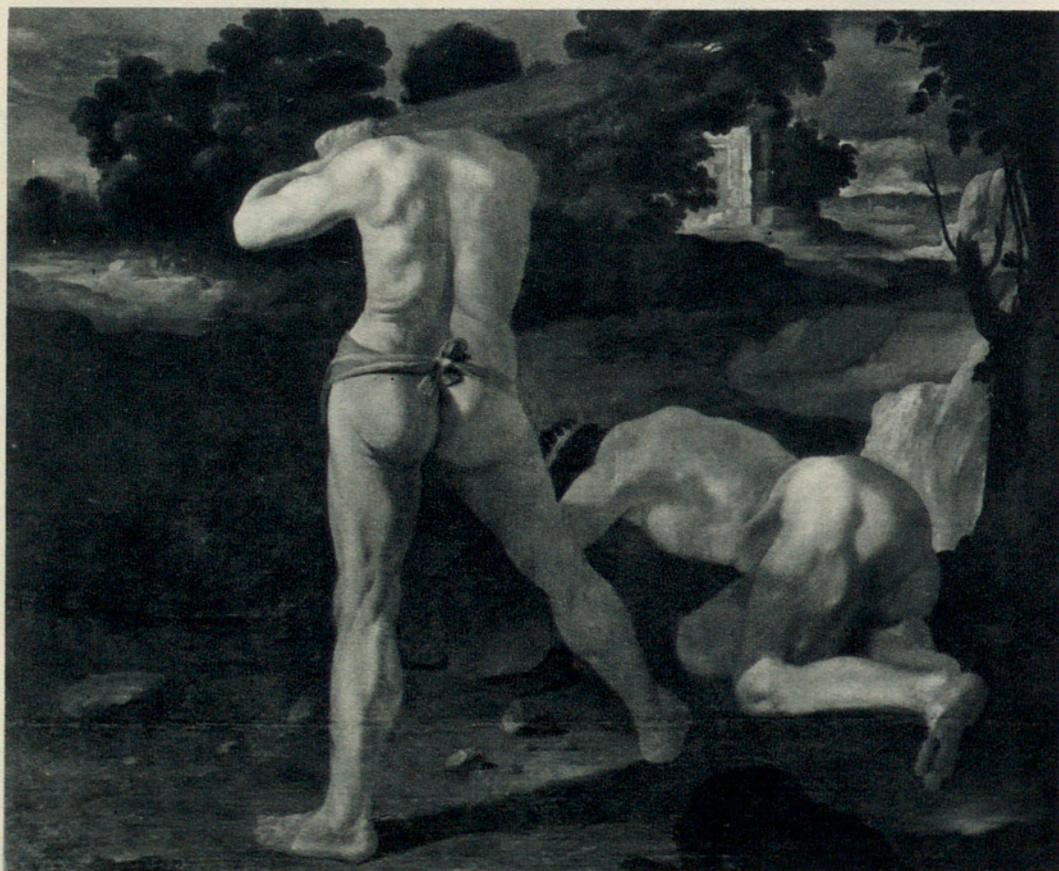
Fig. 109.—F. ZURBARÁN: FRAY GONZALO DE ILLESCAS (MONASTERIO DE GUADALUPE, CÁCERES).



Figs. 110, 111, 112 y 113.—F. ZURBARÁN: VIRGEN CON EL NIÑO Y SAN JUAN (MUSEO DE SAN DIEGO, U. S. A.), SAGRADA FAMILIA (MUSEO DE BUDAPEST), CONCEPCIÓN (MUSEO DE BARCELONA), Y CONCEPCIÓN (MUSEO DE BUDAPEST).



Fig. 114.—F. ZURBARÁN: CRISTO DE LA EXPIRACIÓN (MUSEO DE SEVILLA).



Figs. 115 y 116.—F. ZURBARÁN: VIRGEN DE NAZARET (MUSEO DE CLEVELAND, U. S. A.), Y HÉRCULES VENCE A GERIÓN (MUSEO DEL PRADO).

Como es sabido los pintores españoles del siglo XVII, sólo abandonan los temas evangélicos y hagiográficos para hacer algún que otro retrato. De Zurbarán apenas tenemos noticia de nada de este género, pero la excelente calidad del retrato del futuro Conde de Torrepalma, del Museo de Berlín, obliga a lamentar que sólo lo cultivase en contadísimas ocasiones.

Debido sin duda a la buena amistad de su compañero Velázquez, Zurbarán tiene ocasión de cultivar un género excepcional de nuestra pintura: el de la fábula mitológica. En 1634, es decir, pocos años antes de comenzar su labor de Jerez y Guadalupe, o lo que es lo mismo en la plenitud de su carrera, recibe el encargo de una serie de Trabajos de Hércules, (figs. 116 y 117). El Conde Duque de Olivares ha levantado en el Palacio del Buen Retiro un gran salón rectangular, el Salón de Reinos, hoy el central del Museo del Ejército. Para halagar la vanidad de Felipe IV, el favorito hace representar en grandes lienzos las principales batallas ganadas bajo su reinado —Velázquez pinta la Rendición de Breda— y, como los monarcas españoles cuentan entre sus primeros y más ilustres antecesores nada menos que a Hércules, hace figurar en otra serie de lienzos más pequeños, casi cuadrados, los triunfos del héroe pagano. Las batallas ganadas ahora resultan así los trabajos del nuevo Hércules hispano, que tan poco se parece en su austeridad y decisión al hijo de Alcmena. Menospreciados en estas últimas décadas, llegan a ser relegados al almacén del Museo del Prado, y hasta se le niegan a Zurbarán. Son, sin embargo, obras importantes y dignas de estima.

Zurbarán se enfrenta con la fábula, con el realismo que distingue a su arte. Aunque carece de la visión de los modelos clásicos de un Ribera, en el fondo interpreta la fábula pagana en forma no muy diferente y excusado es decir que bien ajena al clasicismo de un Poussin. Su Hércules no está visto en las estatuas clásicas, sino en la realidad. Aparte de este aspecto puramente temático, contienen varios de estos cuadros trozos de paisaje y estudios de luz excelentes.

La colaboración de Zurbarán en el Salón de Reinos, no se reduce al comentario en el lenguaje de la fábula de los menguados triunfos del cuarto Felipe. Se le encomienda además uno de los cuadros grandes, el de la Liberación de Cádiz (fig. 118) también hoy en el Museo del Prado. Desembarcadas en Cádiz en 1625 las tropas inglesas de Lord Wimbleton, defiende valientemente la ciudad D. Pedro Girón, no obstante no permitirle su quebrantada salud abandonar la silla de manos, hasta que el Duque de Medinasidonia hace levantar el cerco, y obliga a los ingleses a reembarcar.

Pero dentro del campo de la pintura profana, más que estos temas heroicos cuadra al temperamento de Zurbarán el bodegón. Es el tema humilde ante el que el pintor extremeño siguiendo la tradición de Sánchez Cotán, adopta análoga actitud contemplativa. La simplicidad en la composición y la justa interpretación de la calidad de las cosas, con una contemplación casi religiosa tan esenciales en el bodegón del cartujo toledano, lo son también en el de Zurbarán. Incluso intensifica la simplicidad y el equilibrio de la ordenación. Después de los comentarios hechos a la devoción con que interpreta las frutas, flores, vasijas y libros que introduce en sus grandes composiciones religiosas, se comprenderá que el bodegón es género que Zurbarán siente tanto como el religioso. Por eso el reciente descubrimiento de los bodegones de Zurbarán, le ha hecho figurar desde el primer momento entre los más destacados cultivadores del género. Sirvan de ejemplo los regalados por Cambó a los Museos del Prado (fig. 119) y de Barcelona, y el de la Colección Contini de Florencia, firmado éste en 1633.

DISCÍPULOS DE ZURBARÁN.—Entre sus discípulos se recordará en primer lugar a su propio hijo Juan de Zurbarán (1620 †1649), que además de la pintura cultiva la poesía y muere joven, víctima de la peste de 1649. Sus dos obras conocidas seguras son la *Naturaleza muerta* del Museo de Kiev (1639) (fig. 120), y las *Uvas* (1640) (fig. 121), de la colección Lung de Burdeos, ambas firmadas en una fecha en que el pintor frisa en los veinte años y, por tanto, en una época tan juvenil, en la que si ha asimilado plenamente el estilo paterno y se muestra en posesión de una gran calidad, no puede alcanzar el alto nivel de las obras maduras de su progenitor. El encargo en 1644 de cuadros religiosos, de paradero desconocido, para una iglesia de Carmona, atestigua que cultiva también este género de pintura.

Los hermanos Miguel y Francisco Polanco († 1658), son citados por primera vez por Ceán como discípulos y colaboradores de Zurbarán. De Francisco sabemos que recibe ya un discípulo en 1650. La obra suya que creemos poseer documentada (1646-1649), es la serie de la iglesia carmelitana del Santo Ángel (fig. 122), en la que se representan diversas intervenciones de ángeles, en historias bíblicas y de santos: Jacob, Abraham, Tobías, Santa Teresa, etc. De estilo típicamente zurbaranesco, con intensos efectos de claroscuro, explican el supuesto aprendizaje con Zurbarán. Aunque no consta documentalmente, a ellos se han atribuido el *Nacimiento* y el *Martirio de San Esteban*, del retablo mayor de la iglesia de esta advocación. Los *Apóstoles de Méjico*, uno de ellos firmado, sorprende por su blandura. Otro se le atribuye en el Museo de Sevilla.

De Bernabé de Ayala sabemos que es uno de los fundadores de la Academia en 1660, en la que deja de figurar unos diez años más tarde, probablemente por haber muerto. Si, como es de suponer, tuvo Ceán algún fundamento para atribuirle los lienzos de fundadores de órdenes de la iglesia de San Juan de Dios, ellos dan fe de su zurbaranismo, pero en realidad son imitaciones de modelos del maestro extremeño en un estilo blando y sin personalidad. Por desgracia se ignora el paradero de la *Asunción con los Apóstoles al pie*, que existió en el mismo templo. Hace pocos años se le ha atribuido una serie de *Sibilas* de propiedad particular sevillana, procedente de la colección de Bravo, de la primera mitad del siglo XIX, en cuyo catálogo son registradas bajo su nombre. La atribución es, sin embargo, por lo menos muy discutible. Las otras obras que se han asignado, entre las que figuran los lienzos de los *Carmelitas del Ángel*, ya citados al tratar de los Polanco, y las *Santas* del Museo de Sevilla, parecen aún menos aceptables. Por desgracia el cuadro de la *Virgen de los Reyes* (1662), firmado, del Museo de Lima (fig. 123), no ofrece elementos suficientes para conocer bien su estilo.

De Juan Martínez de Gradilla, fundador de la Academia (1660), en la que desempeñó puestos importantes, y al que Ceán, a la vista de su fresco del testero del refectorio del Convento de la Merced, hoy perdido, consideró discípulo de Zurbarán, sólo se conoce un retrato de Felipe IV de la colección Stirling, de Glasgow (fig. 124).

Aunque por haber emigrado a la Nueva España se incluye en la pintura mejicana, ha de recordarse en este lugar, porque en el más estricto sentido de la palabra pertenece a la escuela de Zurbarán tanto como los antes citados, a Sebastián de Arteaga (1610 †1656), que formado en Sevilla termina estableciéndose en aquel país, donde aún se conservan obras tan importantes como la *Incredulidad de Santo Tomás* (fig. 126). Por otra parte la influencia de Zurbarán en la pintura mejicana del siglo XVII, es tan profunda que su gran maestro, José Juárez, tal vez el mejor discípulo de Zurbarán, hubo de formarse a la vista de las obras importadas de éste o tal vez en Sevilla, de lo que no existe testimonio escrito. En ese mismo círculo zur-



Figs. 117 y 118.—F. ZURBARÁN: LUCHA DE HÉRCULES CON LA HIDRA DE LERNA (MUSEO DEL EJÉRCITO, MADRID), Y LIBERACIÓN DE CÁDIZ (MUSEO DEL PRADO).



Fig. 119.—F. ZURBARÁN: BODEGÓN (MUSEO DEL PRADO). Fig. 120.—J. ZURBARÁN: BODEGÓN (MUSEO DE KIEW, U. R. S. S.).

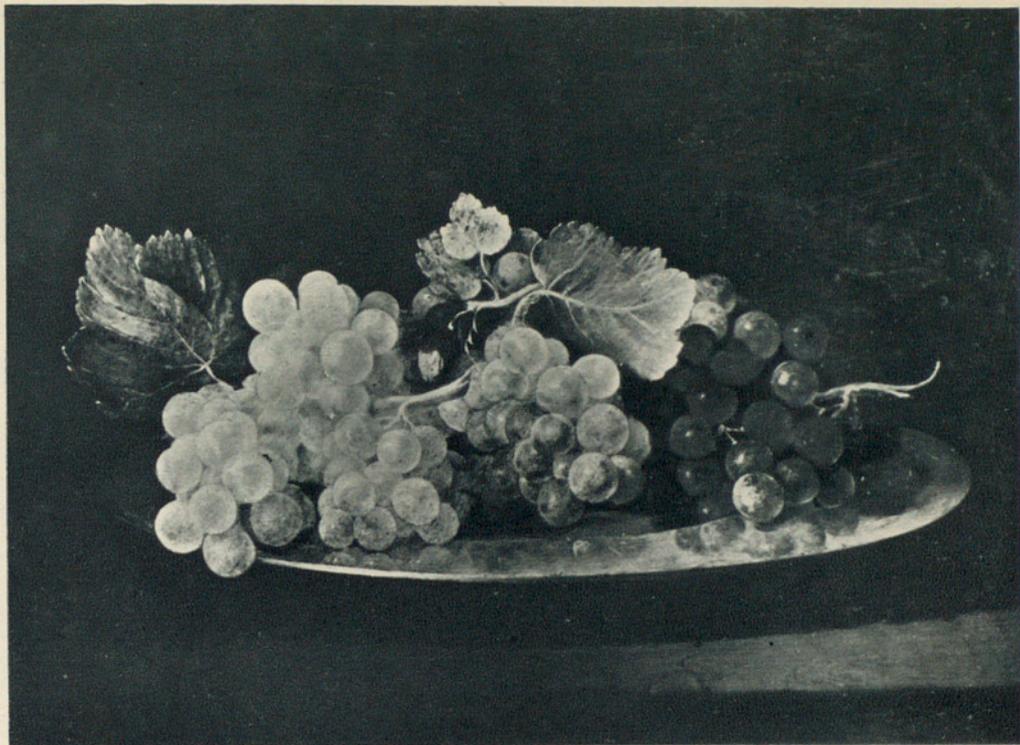


Fig. 121.—J. ZURBARÁN: UVAS (COLECCIÓN LUNG, BURDEOS). Fig. 122.—F. POLANCO: TOBIAS Y EL PEZ (CONVENTO DEL ÁNGEL, SEVILLA).



Fig. 123.—B. DE AYALA: VIRGEN DE LOS REYES (MUSEO DE LIMA). Fig. 124.—J. MARTÍNEZ: FELIPE IV (COLECCIÓN STIRLING MAXWELL, GLASGOW). Fig. 125.—J. DE AYALA: BODEGÓN DEL CARDO (MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA, LISBOA).

baranesco, pero en nivel más bajo, se mueven entre otros Baltasar Echave Rioja y Pedro Ramírez.

Formada en Sevilla, Josefa de Ayala (h. 1630 †1684), hija de portugués y de madre española, y establecida en Obidos (Portugal), por lo que se le conoce con el nombre de Josefa de Obidos, lleva al vecino reino el estilo aprendido en Zurbarán. En su abundante producción a lo largo de unos cuarenta años, y dentro de un claroscurismo de sorprendente intensidad para época tan avanzada, no obstante ser sus modelos bastante personales, no faltan ecos muy concretos del maestro extremeño, sobre todo en sus bodegones. En el del Cardo, del Museo de Lisboa, incluso persisten recuerdos de Sánchez Cotán (fig. 125).

ALONSO CANO: SU VIDA. SU ARTE—El tercer gran pintor de la generación de 1600, que inicia su carrera en Sevilla en la segunda década del siglo, es el granadino Alonso Cano. A cada uno de estos tres pintores, la vida les abre caminos diversos. El extremeño Zurbarán convertirá a Sevilla en su patria adoptiva, y sólo en los últimos años se trasladará a la Corte, cuando se le nubla el horizonte. Velázquez, gracias a su ángel protector Pacheco, marcha muy joven a la Corte y arraiga en ella. La vida de Alonso Cano, el de genio más inquieto y violento, tiene, en cambio algo de zigzag. Después de sus años de aprendizaje en Sevilla, se divide en tres períodos de tres lustros cada uno, que transcurren sucesivamente en Sevilla, Madrid y Granada. Dedicado en Sevilla principalmente a la escultura, los que importan a la historia de la pintura son los dos últimos. Por eso Alonso Cano donde desempeña un papel importante es en la escuela madrileña y en la granadina, de la que es cabeza, y, en realidad, definidor único de sus características.

Granadino de nacimiento, es hijo de un maestro de hacer retablos que se traslada a Sevilla con su familia, cuando el futuro pintor cuenta unos trece años. En 1616 comienza su aprendizaje de cinco años con Pacheco, coincidiendo con Velázquez, que aunque casi de la misma edad, está a punto de terminarlo. Casado en 1625 con una viuda de su edad, queda a su vez viudo poco después, para contraer de nuevo matrimonio cinco años más tarde con una niña de doce años, María de Uceda, sobrina del pintor de ese nombre, que le tiene en gran estima. Pese a los recursos que su trabajo le proporciona —en 1635 recibe no menos de mil ducados por su participación en el retablo de Lebrija—, y a los bienes aportados por su joven esposa, el año siguiente sufre un gran contratiempo económico y es puesto en prisión por deudas. No le faltan buenos amigos, que acuden en su favor, pero hasta tiene que vender el esclavo negro traído en dote por María. En estas circunstancias, Juan del Castillo paga la fianza para que sea puesto en libertad, y al año siguiente, es de suponer que por sugestión de Velázquez, el Conde Duque, siempre tan deseoso de proteger a los artistas que descuellan en Sevilla —en 1635 llama a Zurbarán y a Martínez Montañés—, le hace ir a la Corte. Cano liquida los trabajos pendientes y abandona Sevilla. De creer a Palomino, lo habría hecho precipitadamente, por haber herido en desafío al pintor Sebastián del Llano Valdés, noticia de que en cambio no se hacen eco sus contemporáneos.

Por razones de su carácter o por caprichos de la Fortuna, es indudable que la vida de Cano tiene capítulos hondamente dramáticos. Al año siguiente de la caída de su protector el Conde Duque, en 1644, su virtuosa mujer, que ya cuenta los veinticinco, aparece muerta en su lecho con quince puñaladas y con mechones del asesino entre sus manos. El gacetillero madrileño Pellicer divulga la noticia cuatro días más tarde por toda la Corte. El asesino, un pobre pin-

tor a quien Cano permitía copiar sus figuras, huye, y la Justicia, fundándose en recientes disgustos de Cano con su mujer, creyéndole culpable lo somete a tormento y lo declara inocente. Los rumores en torno al luctuoso suceso debieron de ser muy diversos, y probablemente, como es normal, sin fundamento. Palomino se hace eco de ellos, y habla de infidelidad, de un italiano y de celos. En suma, una tremenda tragedia para la vida del pintor. Parece que a raíz de ella y para borrar de su memoria tanta desgracia, Cano marcha a Valencia, probablemente con el propósito de establecerse allí, tal vez para hacerse cartujo. Que tuvo el deseo de trasladarse a Valencia, al menos por mucho tiempo, parece probarlo el hecho de que al morir aún conservaba en aquella Cartuja un gran número de libros. Pero lo cierto es que el año siguiente lo encontramos de nuevo trabajando en Madrid. La trágica muerte de su mujer y sus consecuencias, debieron de dejar honda huella en un temperamento como el de Cano.

Años más tarde siente la llamada de la tierra que abandonara en los ya lejanos años de su niñez, y sin duda también el deseo de una seguridad económica en los ya no tan lejanos de la vejez. En 1652 queda vacante una plaza en la catedral granadina, cuya decoración interior distaba aún mucho de estar terminada, y el cabildo estima que la concesión de la prebenda a Cano le permitiría utilizar sus servicios de artista. Felipe IV lo recomienda con grandes elogios, pero Cano no tarda en pleitear con los canónigos —lo suspenden en latín, que después aprueba en la nunciatura de Madrid— y, al fin, gracias al apoyo del monarca, se le da posesión de la prebenda. Cano pinta, esculpe y traza obras decorativas en el estudio que tiene en la torre de la catedral, sin perjuicio de continuar sus luchas con el cabildo y de sus viajes a la corte, e incluso de su permanencia en ésta de 1657 a 1660. Pocos meses después de haber sido nombrado arquitecto por el cabildo, y aprobado su proyecto para la fachada de la catedral, muere en la ciudad que le vio nacer.

Incluso poniendo en tela de juicio buena parte de las anécdotas recogidas por Palomino acerca del carácter de Cano, siempre queda en pie una personalidad humana, inquieta, no poco violenta y batalladora, con una profunda vocación artística, pero sin un mínimo sentido práctico de la vida, lo que le lleva a morir pobre y pedir entierro y misas de caridad al cabildo. Su aspecto físico nos es conocido por varias copias antiguas de un retrato de busto —probablemente autorretrato—, cuyos rasgos finos de persona inteligente y mirada viva y concentrada parecen corroborar lo que de su carácter nos dice su vida.

Persona probablemente de gran cultura artística, a juzgar por lo numeroso de su biblioteca, es en ese aspecto el más renacentista de nuestros grandes del siglo XVII. Si bien es verdad que sus conocimientos no cristalizan en ningún escrito, debe recordarse que Jusepe Martínez encarece su gusto en discurrir sobre la pintura.

SU OBRA.—Vivo contraste con su personalidad humana ofrece su obra. El espíritu de Alonso Cano al tomar los pinceles se serena. Es uno de los pintores más clásicos y equilibrados del siglo XVII. El extremado naturalismo del barroco no hace mella en él, y como los italianos tiende más a la perfección ideal que al retrato del modelo. Es de nuestros pintores de la gran generación, el que se mueve más cerca de las normas boloñesas, normas de abolengo renacentista, que él interpreta con un sentido colorista de estirpe veneciana. Aunque crea obras donde la preocupación por la grandiosidad es evidente, su inclinación artística natural es hacia lo menudo y bonito, que será lo que captarán principalmente sus discípulos granadinos.

Alonso Cano posee un notable interés por el estudio de la actitud de la figura y por la composición, interés nada frecuente en nuestros pintores pero que no desemboca en complicadas



Fig. 126.—S. DE ARTEAGA: INCREDELIDAD DE SANTO TOMÁS (PINACOTECA VIRREINAL, MÉJICO). Figs. 127, 128 y 129.—ALONSO CANO: COMUNIÓN DE LA VIRGEN (MUSEO DE SAN CARLOS, MÉJICO), SAN FRANCISCO DE BORJA (MUSEO DE SEVILLA), Y SAN JUAN EVANGELISTA (GALERÍA WALLACE, LONDRES).



Fig. 130.—ALONSO CANO: SANTA INÉS (KAISER FIEDRICH MUSEUM, BERLIN).



Figs. 131, 132 y 133.—ALONSO CANO: ÁNIMAS DEL PURGATORIO (MUSEO DE SEVILLA), CIRCUNCISIÓN (IGLESIA DE GETAFE, MADRID), Y VIRGEN CON EL NIÑO (CATEDRAL DE SEVILLA).



Fig. 134.—ALONSO CANO: VIRGEN CON EL NIÑO (MUSEO DEL PRADO).

composiciones, salvo cuando las circunstancias lo aconsejan, como en el gran ciclo de la capilla mayor de la catedral granadina. Este gusto por el estudio de la actitud de la figura, lo conocemos gracias a sus numerosos dibujos. Cano es con Castillo uno de los pocos pintores españoles del siglo XVII, de quienes conservamos abundantes dibujos. Su fecundidad es tal, que una de sus formas de ejercer la caridad, según Palomino, era regalarlos a los necesitados para que los vendiesen a los artífices. Como artista de rica inventiva, gusta de aprender en los demás, y no pierde ocasión de ver las estampas y dibujos de que tiene noticia. Jusepe Martínez que le visita en Madrid, al mismo tiempo que traza una buena semblanza de su carácter, nos lo dice en estos términos: "hízome lástima el verlo tan poco aficionado al trabajo, no porque no fuese muy liberal en él, sino que su deleite y gusto era gastar lo más del tiempo en discurrir sobre la pintura y en ver estampas y dibujos, de tal manera, que si acaso sabía que alguno tenía alguna cosa nueva, lo iba a buscar para satisfacerse con la vista". Nada tiene pues de extraño que en alguna obra suya se advierta la huella de grabadores famosos.

Nada sabemos con seguridad del estilo pictórico de Alonso Cano anterior al año 1624 en que firma el San Francisco de Borja (fig. 128), del Museo de Sevilla. Cano se mueve en este momento dentro de un tenebrismo no menos intenso que el conocido de Zurbarán, muy pocos años posterior, y más próximo al del Velázquez sevillano trasladado ya a la corte. Ese tenebrismo explica que cuando la incuria permitió cubrir de suciedad el cuadro incluida la firma, el cuadro haya sido atribuido durante no pocos años a Zurbarán. Si como supongo son obra de Cano el San Juan Evangelista y la Comunión de la Virgen del Museo de Méjico (fig. 127), habrá que considerarlos bastante anteriores a 1624.

Como transcurren más de diez años sin disponer de obras seguras importantes del pintor, y en cambio tenemos noticia de importantes obras de escultura correspondientes a este período, parece razonable pensar que al menos se dedica con preferencia durante esta época al arte de la gubia.

El nuevo jalón de fecha cierta es el San Juan Evangelista (fig. 129) de la Galería Wallace, de Londres, procedente del retablo de la iglesia de Santa Paula de Sevilla, contratado en 1635 y dejado sin terminar al trasladarse a Madrid. Las otras dos pinturas de ese retablo, la Visión del Padre Eterno y del Cordero, hoy en el Museo de Sarasota, supone su más reciente biógrafo que sólo fueron esbozadas por Cano y pintadas por su amigo Juan del Castillo.

En el San Juan del Museo londinense, el pintor aparece liberado del tenebrismo y en posesión de modelos humanos propios, que con las naturales transformaciones perdurarán a lo largo de su obra futura. Su paleta ha abandonado los tonos cobrizos, y los verdes, amarillos pálidos, rosas y grises, anuncian que Cano ha emprendido una nueva ruta en su colorismo. El grupo descubre por otra parte la maestría alcanzada en el arte de componer, y un tono fuerte que no será permanente, pero que domina en obras escultóricas de este momento. Esta nota de monumentalidad era aún más patente en la Santa Inés (fig. 130) del Kaiser Friedrich Museum de Berlín, desgraciadamente quemada en 1945. Con una apostura digna de la escultura de la Virgen de Lebríja, vista casi de frente, vuelve hacia la izquierda su rostro erguido de perfección clásica, sugerido tal vez por la obra de Mohedano, pero que en cualquier caso da fe de ese clasicismo que le distingue de sus dos grandes condiscípulos. Si el grupo del San Juan tiene por base un excelente perfil contrapuesto a un escorzo, la Santa Inés es el triunfo de la verticalidad y la frontalidad, con el pedestal, el Cordero y la mano sobre el pecho. No es obra fechada, pero su procedencia sevillana da fe de ser anterior al traslado a Madrid.

Tampoco lo está el Cristo caído bajo la Cruz, del Museo de Worcester, en los Estados Unidos, si bien su origen sevillano también parece seguro. Como en el San Juan, pone de manifiesto Cano su gran interés por la composición, al mismo tiempo que ese tono fuerte antes aludido, aquí hasta violento, casi riberesco. En Ribera hacen pensar las figuras iluminadas del segundo plano.

Las Ánimas del Purgatorio, del Museo de Sevilla, de 1636, es un friso de medias figuras de expresión dolorosa, pintadas para el banco de un retablo (fig. 131).

Trasladado a Madrid a principios de 1638, recibe el año siguiente el encargo de colaborar en la serie de retratos reales del Salón dorado del Alcázar. El cuadro que le encomiendan, el de los Reyes Católicos, no se conserva, y los dos de la misma serie, de su mano, que se guardan en el Museo del Prado, deben de ser, a juzgar por su técnica, algunos años posteriores. Para encontrar obras religiosas fechadas madrileñas, es necesario avanzar hasta 1645 en que pinta los retablos de Getafe. No existe pues más base que el estilo, para conocer el del primer lustro madrileño del pintor granadino. Como tanto las pinturas de Getafe como los Reyes del Museo del Prado son de un estilo ya muy alejado del de sus cuadros sevillanos, habrá que atribuir a ese lustro las obras que más se asemejan a éstos.

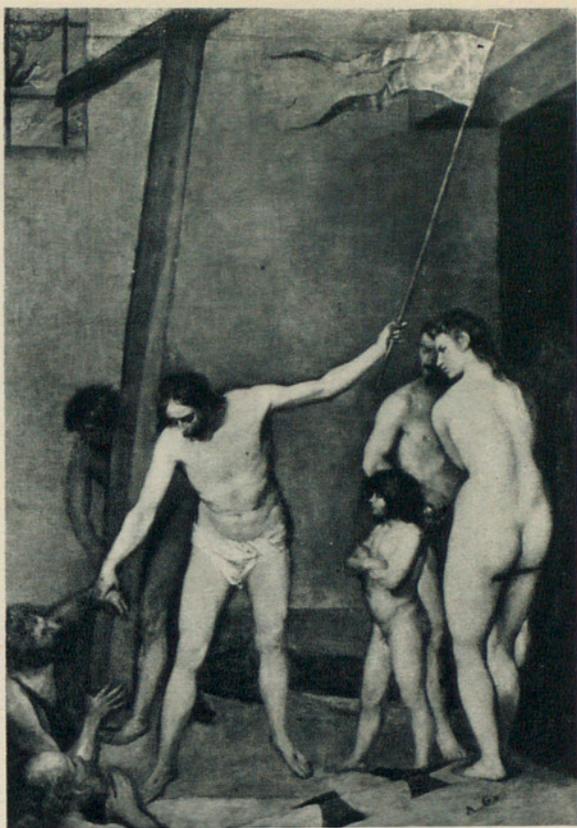
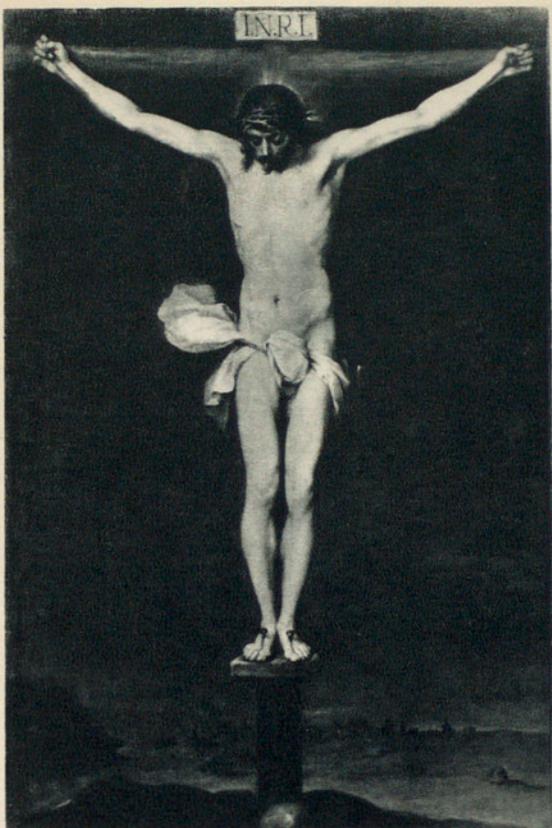
Es posible que a él corresponda el Cristo en el Calvario antes de la Crucifixión, de la iglesia de San Ginés, para algún biógrafo aún pintado en Sevilla. Aunque el tipo de composición de figuras en primero y segundo plano y el valor concedido al escorzo hace pensar en sus obras sevillanas, el modelado es más blando.

De todas formas no es fácil precisar fechas dentro de los siete años comprendidos entre su llegada a la corte y sus obras fechadas en 1645. Lo importante es que su continuo contacto con las colecciones reales —piénsese que en 1640 se le envía en unión de Velázquez a Castilla para elegir cuadros en sustitución de los destruidos por el incendio del Retiro—, tiene que ejercer una influencia decisiva en su estilo, y es de suponer que esa influencia no tardase en dar sus frutos.

Como queda indicado, los dos retablos colaterales de la iglesia de Getafe, están documentados en 1645. A él le corresponden en cada uno de ellos las dos pinturas laterales del primer cuerpo, la central del segundo y otros menores del banco.

Las dos historias principales son la Circuncisión y la Anunciación. En ambas composiciones Cano olvida ese tono fuerte y esa escala mayor que distingue a las obras comentadas, y emplea una escala más menuda y graciosa, manifestando un gusto por la movilidad, que persistirá en sus obras posteriores. En la Circuncisión (fig. 132), Cano, como siempre, ha compuesto cuidadosamente la escena. En la colección Gómez Moreno, de Madrid, se conserva un boceto en gris muy terminado. Con una gran mesa de altar cubierta por amplio mantel a la derecha, la figura femenina y arrodillada en primer plano como en la stampa dureriana, los personajes encuadran el altar en decreciente grupo netamente barroco. Es curioso observar cómo en el lienzo definitivo las proporciones de la Virgen y del altar se alargan en consideración a la altura en que ha de ser visto. El futuro decorador de la capilla mayor de la catedral de Granada, da aquí su primer paso.

La Anunciación es composición estudiada con no menor empeño por Cano. Su dibujo se conserva en el Museo del Prado. Es un gran estudio de luz de un efectismo ya liberado del tenebrismo. El rompimiento de gloria en cuyo centro aparece el Espíritu Santo, está recortado en primer plano por una oscura cortina roja. El arcángel arrodillado deja ver casi de frente a María, cuyo rostro menudo y redondo ligeramente apuntado, será el que perdurará en sus



Figs. 135, 136, 137 y 138.—ALONSO CANO: CRUCIFIJO (ACADEMIA DE SAN FERNANDO), DESCENSO AL LIMBO (MUSEO DE LOS ÁNGELES, U. S. A.), MILAGRO DE SAN ISIDRO EN EL POZO (MUSEO DEL PRADO), Y VIRGEN CON EL NIÑO (CURIA ECLESIAÍSTICA, GRANADA).



Fig. 139.—ALONSO CANO: CONCEPCIÓN (CAPILLA DEL ORATORIO, CATEDRAL DE GRANADA).



Fig. 140.—ALONSO CANO: CONCEPCIÓN (CONDE DE LAS INFANTAS, GRANADA).



Fig. 141.—ALONSO CANO: PRESENTACIÓN DE LA VIRGEN (CAPILLA MAYOR, CATEDRAL DE GRANADA).



Fig. 142.—ALONSO CANO: ANUNCIACIÓN (CAPILLA MAYOR, CATEDRAL DE GRANADA).

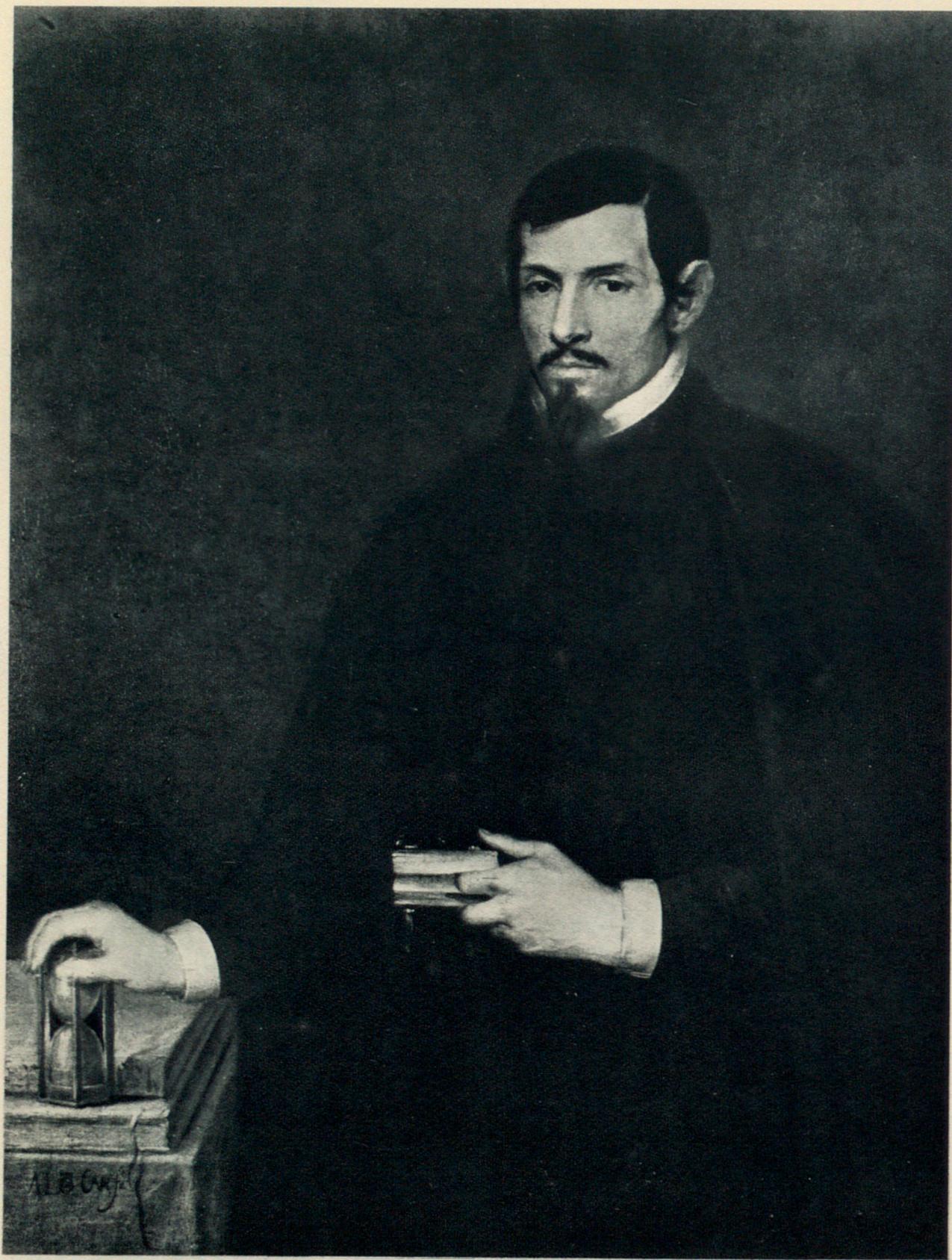


Fig. 143.—ALONSO CANO: RETRATO DE UN ECLESIASTICO (HISPANIC SOCIETY OF AMERICA, NUEVA YORK).

creaciones futuras. En las pinturas laterales de Santa Ana y Santa Isabel respectivamente con la Virgen y San Juan en los brazos, el apuntamiento inferior de la figura, que iniciado en la escultura de la Virgen de Lebrija le será tan característico, es ya manifiesto.

Al parecer anterior a 1641, por lo que se ha considerado últimamente de época sevillana, es la Virgen con el Niño, de medio cuerpo, de la catedral de Sevilla (fig. 133). Pintado todavía en la ciudad andaluza o en la corte, es su interpretación más antigua del tema, y una de las afortunadas de nuestra pintura. Sabiamente compuesta, la humilde expresión de María con la mirada baja, realza la importancia del Niño en actitud de bendecir. Años más tarde pintará la hermosa Virgen con el Niño, de cuerpo entero, del Museo del Prado (fig. 134), inspirada en sus líneas generales en una estampa dureriana. Con expresión de profunda ternura, es también de una grandiosidad que hace sentir más el arbolillo cuyas ligeras líneas se dibujan al fondo. En cuanto a la evolución de su paleta, lo más importante es la aparición de los tonos plateados que acusan el influjo velazqueño de esos años.

En Madrid da forma definitiva a sus típicas Concepciones de silueta fusiforme en la de la catedral de San Isidro, quemada en 1936. Derecha y con la túnica recogida en los pies, la peana de ángeles es muy aplanada. Los tonos nacarinos de éstos y lo menudo de su proporción, parecen hablar de fecha bastante avanzada. Aunque este sea el modelo de Inmaculada que continuará empleando en sus pinturas y esculturas granadinas, en Madrid pinta también la excelente Concepción del Museo de Vitoria, de un movimiento y un sentido plástico radicalmente opuestos y que no deja de sorprender después de creado el modelo tan estático y místico anterior.

Los Crucifijos de Cano, comparados con los de Zurbarán y el de Velázquez, son de proporciones menudas. El de propiedad particular madrileña, pintado para el convento de Loeches donde es confinado el Conde Duque en 1643, es probablemente el más movido. El de la Academia de San Fernando (fig. 135), es de cuatro clavos y de serenidad que trae a la memoria el nombre de Velázquez y las preocupaciones iconográficas de Pacheco.

Tema evangélico que pinta en sus años madrileños y que alcanza bastante aceptación, es el del Cristo muerto en el sepulcro, sostenido por un ángel. Las dos interpretaciones del Museo del Prado, dan fe de ello. El desnudo, que vemos cultivar a Cano en los Crucifijos y Cristos muertos, adquiere pleno desarrollo en el Descenso al Limbo, del Museo de Los Ángeles (fig. 136), donde además del desnudo del Salvador, nos ofrece entre otros el de Eva vista de espaldas, todos ellos esbeltos, finos, delicados.

Ya queda comentada la huella de Velázquez en algunas obras de Cano. Velázquez ha creado en estos años obras equiparables en realidad y originalidad a las de los grandes italianos y flamencos, y Cano, aun persistiendo en su propio estilo, no puede por menos de acusar la vecindad del gigante en las encarnaciones nacarinas de tono plateado de no pocas de sus obras. Probablemente, donde se deja seducir más intensamente por la técnica suelta y por el colorido velazqueño, es en el Milagro de San Isidro en el pozo (fig. 137), del Museo del Prado, cuadro muy celebrado por sus contemporáneos y que es elogiado por el propio Felipe IV. De fecha bastante avanzada —últimamente se les ha considerado poco anteriores a 1660—, delatan también huella velazqueña en sus encarnaciones, las espléndidas cabezas del San Benito y del San Bernardo, del Museo del Prado.

Independientemente de estas fecundas influencias velazqueñas, el estilo de Cano sigue su evolución propia, evolución bastante intensa en los tres últimos lustros.

Sus vírgenes con el Niño, se transforman radicalmente. El valor que tiene la masa en las del Museo del Prado, decrece en la de la Diputación de Guadalajara, para terminar en la de la Curia Eclesiástica de Granada (fig. 138), grácil y menuda, de movido manto, como la muñeca que esculpe en 1664 para el facistol de la catedral. En las Concepciones de época granadina —Oratorio (fig. 139) y capilla mayor de la catedral, colección del Conde de las Infantitas (fig. 140)—, sigue el tipo comentado en la catedral madrileña.

El encargo de los grandes lienzos (1652-1664) terminados en medio punto para decorar el último cuerpo de la capilla mayor de la catedral, plantea a Alonso Cano problemas artísticos de muy diversa índole. Los efectos de perspectiva en los fondos de la Presentación de la Virgen (fig. 141), con su sabia gradación de planos arquitectónicos y de personajes, atestiguan sus extraordinarias dotes para este tipo de gran pintura. Algo parecido puede decirse de la Visitación, y con parejo acierto gradúa la posición de los personajes en escenas como el Nacimiento de la Virgen.

El tema de la Anunciación (fig. 142) lo interpreta en forma nueva en nuestro arte. Imagina al ángel arrodillado y con las alas abatidas en tierra, como en pleno rococó lo pintara Tiépolo. Empresa de varios años, en alguno de los lienzos más tardíos de la serie, la participación de los discípulos es sensible.

Después de la serie mariana de la catedral, ha de recordarse como probable último cuadro de gran composición, el excelente de la Virgen del Rosario, de la catedral de Málaga. Pintura para ser contemplada desde un punto de vista normal, Cano abandona el tono monumental y la concibe en la escala menuda y en el tono gracioso que va predominando en su sensibilidad. Sabiamente compuesto, emplea un viejo esquema renacentista con la Virgen sentada en las nubes y un grupo de santos de medio cuerpo dispuestos en círculo en la parte inferior —recuérdese la Coronación del Greco, de Talavera de la Reina—, que él mismo había visto emplear a Luis de Vargas en la catedral de Sevilla.

A pesar de su contacto con la corte, Cano apenas cultiva el género profano. Ya hemos visto, cómo sus primeras noticias documentadas madrileñas se refieren a su participación en la serie de reyes de España, del Alcázar, en 1639. Los dos únicos cuadros suyos conocidos —dos reyes y un rey no identificados—, conservados en el Museo del Prado, son de un colorido luminoso y de unas encarnaciones nacarinas que inclinan a pensar en fecha avanzada. Como pinturas hechas para formar un elevado friso en un gran salón, están concebidas para un punto de vista muy bajo.

Entre sus retratos, recuérdese el de un Eclesiástico, de la Hispanic Society (fig. 143), de Nueva York, y el de un Dominicó, del Museo de Linz.

VELÁZQUEZ: SU VIDA.—Velázquez es la figura cumbre de nuestro arte. Hijo de la varias veces aludida generación, que nace con el siglo, es un año más joven que Zurbarán y dos mayor que Alonso Cano. Es la generación que en Italia y Flandes produce a Bernini y a Van Dyck. De los otros grandes de mediados de siglo, Frans Hals nace quince años antes que él, y Rembrandt ocho más tarde; y en nivel algo más bajo, nacen en Francia Poussin en 1594 y Claudio de Lorena en 1600. La evocación de estas personalidades artísticas, todas ellas perfectamente definidas, ayudará a valorar y definir mejor la de Velázquez. En el campo de nuestras letras, es un contemporáneo de Calderón.

Velázquez viene al mundo en Sevilla, en el mes de julio de 1599. Su madre, Jerónima Ve-

lázquez, es de familia sevillana, tal vez de la misma que el ensamblador Jerónimo Velázquez, el hermano del maestro de Zurbarán. Su padre, Juan Rodríguez de Silva, es hijo de portugueses originarios de Oporto, establecidos en Sevilla. Aunque según las normas actuales había de llamarse Diego Rodríguez de Silva Velázquez, y al final de su vida se firma Diego de Silva, el apellido con que pasa a la historia es el materno, y en realidad es como figura cuando, muy niño, su padre contrata su aprendizaje con Pacheco, y en el nombramiento de pintor de Felipe IV: Diego Velázquez. Al firmar su carta de examen, lo hace como Diego Velázquez de Silva.

Según tradición que recoge Palomino, comienza su aprendizaje con Herrera el Viejo, y es muy probable que así sea. Al parecer, el mal carácter de Herrera le hace abandonar pronto sus enseñanzas, y apenas cumplidos los doce años, en 1611, Antonio Rodríguez de Silva firma con Francisco Pacheco el contrato de aprendizaje de su hijo. Esta vocación tan temprana, favorecida por los padres, inclina a pensar en una no lejana tradición artística en la familia. Pacheco, artista de no muchos quilates, pero de la suficiente perspicacia para descubrir muy pronto las excepcionales dotes del discípulo, lo guía con verdadero afecto y es lo suficientemente comprensivo para saber respetar su personalidad. En las palabras que escribirá años más tarde, se ve cómo contempla sus primeros pasos, con cariño y verdadero entusiasmo. Pacheco se preocupa desde el primer momento por su porvenir, y a principios de 1617 le hace pasar examen, aprobación que firman el propio Pacheco y Juan de Uceda, el futuro suegro de su condiscípulo Alonso Cano. Tan alto concepto llega a tener de Velázquez, que a poco de cumplirse el año, le da por esposa a su hija Doña Juana de Miranda, y años más tarde escribirá que tiene en más ser su maestro que su suegro. Probablemente Velázquez no aprende mucho de él como pintor, pero sí le debe el haberse formado en un ambiente culto de gentes de letras y el que se le abran en plena juventud las puertas de la Corte.

En la primavera de 1622, después de trece días de camino, llega Velázquez a Madrid con cartas de presentación de Pacheco. Visita a los sevillanos relacionados con palacio, entre ellos al poeta Francisco Rioja, testigo de su boda, a D. Juan de Fonseca —ambos favorecidos por la amistad del Conde Duque de Olivares—, y a los hermanos Alcázar. Aunque no puede retratar al monarca, como era su propósito, sí ve abrirse ante su mirada el mundo deslumbrante de las colecciones reales, y deja una muestra de sus facultades como pintor de retrato en el que hace del amigo de Pacheco D. Luis de Góngora. Aunque Velázquez regresa a Sevilla, el viaje no tarda en producir los frutos deseados.

El año siguiente D. Juan de Fonseca, por orden del Conde Duque, le llamaba a la corte, y en el verano emprende de nuevo el camino en compañía de su suegro y maestro. Hospédase en casa de Fonseca, sumiller de S. M., y de él hace tan excelente retrato, que llevado al Alcázar despierta tal admiración en los infantes y en el propio Felipe IV, que el 30 de agosto hace el del monarca. Pocas semanas más tarde es nombrado pintor del Rey, y Velázquez trasladada su familia a Madrid. Algún tiempo después recibe aposento en el Alcázar. El nuevo retrato ecuestre que hace de Felipe IV en 1625, que es expuesto en la calle Mayor, frente a San Felipe, despierta al decir de Pacheco “la admiración de toda la corte e invidia de los del arte”.

Era natural que tan resonantes triunfos del “sevillano”, como se le llama en palacio por estos años, despertase la envidia de los pintores consagrados de la corte. Las palabras de su amigo Jusepe Martínez, no hacen sino corroborar a este respecto las que pudieran considerarse parciales de Pacheco. “Creció tanto su habilidad en hacer retratos, con tanta bondad

y arte y tan parecidos, que causó gran maravilla; pero como la envidia no sabe estar ociosa, procuró deslucir la buena opinión de nuestro Velázquez, sacando ... unos censuradores... que se atrevieron a decir que no sabía hacer sino una cabeza". De creer a Martínez, estas censuras, llegadas a oídos del monarca, habrían sido el motivo de que éste ordenase el concurso para pintar el gran lienzo, hoy perdido, de la Expulsión de los moriscos, entre los pintores de palacio Vicente Carducho, Cajés, Nardi y Velázquez. Nombrados jueces Mayno y J. B. Crescenci, no obstante correr por sus venas sangre italiana, como por las de los tres primeros concursantes, fallan en 1627 en favor de Velázquez, mucho más joven que todos ellos. Carducho, en la plenitud de su gloria, no perdonará la derrota, y sin citarlo nominalmente, en algunas observaciones de sus escritos se han visto velados ataques al pintor sevillano. En premio por el triunfo, Velázquez recibe el oficio de ujier de cámara. Velázquez ha dado un paso importante en su carrera palatina, que es también un *cursus honorum*. En 1636 sube un peldaño más al recibir el oficio de guardarropa, y un gacetillero de la corte que conoce ese aspecto honorífico de los oficios palatinos, escribe con vista certera que Velázquez "tira a querer ser, un día ayuda de cámara y ponerse un hábito a ejemplo de Tiziano".

El oficio de ujier es más que portero y menos que ayuda de cámara; para ascender a éste y lucir la gran llave negra, habían de transcurrir unos tres lustros. Unos diez años más tarde, no obstante no ir propuesto en primer lugar, es nombrado para el importante oficio de Aposentador, al que también aspira el Maestro mayor del Alcázar y del Buen Retiro, Alonso Carbonel, dándonos así una medida de la valoración concedida entonces a este puesto palaciego.

Dentro de éste alternan los pinceles y los servicios palatinos en que consumirá su vida. Un hecho extraordinario ilumina su vida de pintor. En 1628 llega Rubens a Madrid por segunda vez, y en él permanece cerca de un año. Velázquez le trata con cierta asiduidad, "sólo con mi yerno hizo amistad, con quien había antes por cartas correspondido, y favoreció mucho sus obras por su modestia, y fueron juntos a ver El Escorial". En las colecciones existían importantes obras del pintor flamenco, pero ahora escucharía sus consejos. Uno de los más importantes es probable que fuera el del viaje a Italia.

En 1629 marcha por primera vez a Italia, a costa del monarca, y con cartas de presentación para sus principales cortes. Las que secretamente escriben los representantes de éstas a sus señores, anunciando la visita de Velázquez, reflejan fielmente la posición de éste en palacio: "es un favorito del Rey y del Conde Duque", "pinta en los aposentos de S. M.", "S. M. va a menudo a verle pintar", "tiene relaciones muy íntimas en la corte".

Velázquez embarca en Barcelona con el Marqués de Spínola, al que años más tarde retrata en el cuadro de Las Lanzas. Visita varias poblaciones, entre ellas Venecia, donde el embajador le aloja en su casa. Pasa un año en Roma, hospedado primero en el Vaticano y después en la Villa Médicis; retrata en Nápoles a Doña María, la hermana del monarca y reina de Hungría, y regresa a Madrid después de año y medio de ausencia, a principios de 1631.

Pocos años después tiene la satisfacción de casar a su hija Francisca con el pintor J. Bautista del Mazo. Velázquez, a petición del monarca, traslada al interior de Palacio su obrador. Pacheco escribe: "tiene S. M. llave de él y silla para verle pintar despacio casi todos los días". La caída del Conde Duque, su protector, no influye en el favor que ya se ha conquistado del monarca. Como la desgraciada guerra con Francia, que se ha iniciado en Cataluña, obliga a Felipe IV, siempre tan indolente, a marchar al frente de Aragón, Velázquez, ya su ayuda de

cámara, le acompaña, y a su paso por Zaragoza trata personalmente al pintor Jusepe Martínez. Muy próximo al frente, en Fraga, hará uno de los mejores retratos del monarca.

De regreso en Madrid, interviene muy activamente en la transformación interior del Alcázar, y muy en especial en la decoración de las dos nuevas salas mandadas construir por el monarca en la crujía de fachada del Alcázar: la sala ochavada, concebida pensando en la tribuna de los Uffizi de Florencia —Felipe IV la llama su tribuna—, y el gran salón de los espejos, digno precedente del salón del mismo título del Palacio de Versalles, y que años más tarde mostrará orgulloso al embajador extraordinario del Rey de Francia. Velázquez, con tanto quehacer palatino, añora los felices meses pasados en Italia, y, como para completar la transformación hacen falta más cuadros y esculturas, propone al Rey marchar a Italia con este objeto.

El 25 de noviembre de 1648 embarca en el puerto de Málaga de nuevo con rumbo a Italia. Se dirige, desde luego, a Venecia. Si el primer viaje había sido de estudio, ahora es ya un artista famoso que va a comprar cuadros y estatuas para su rey. "Per aquistar dei quadri a forza d'oro" escribe su contemporáneo. Ya no es fácil adquirir en la ciudad de las lagunas pinturas importantes de los grandes maestros del siglo XVI. Todos los coleccionistas de primera fila, tenían allí sus representantes permanentes. Él, sin embargo, consigue adquirir unos hermosos cuadros de Tintoretto, galas hoy del Museo del Prado. Después marcha a Roma y a Nápoles para la adquisición de estatuas. Pero Velázquez, libre sobre todo de los quehaceres palatinos madrileños, en la plenitud de su gloria y entre tanta obra de arte de primer orden, está muy a gusto en Italia. En Roma retrata al propio pontífice Inocencio X. Mas Felipe IV le necesita, le llama reiteradamente, y al fin le ordena que regrese. En 1651 se encuentra de nuevo en el Alcázar de Madrid, y en febrero del año siguiente es nombrado aposentador mayor.

Las obligaciones del nuevo cargo son agobiadoras, pero, no ha de olvidarse que es el oficio por él solicitado. Pese al tiempo que indudablemente roba a sus pinceles, le permite crear obras como *Las Hilanderas* y *Las Meninas*.

Velázquez aspira a un grado más en su *cursus honorum*, y como presumiera el gacetillero hacía más de veinte años al serle concedido el oficio de guardarropa, deseaba ponerse un hábito, y Felipe IV le concede el de la orden de Santiago. Por los folios del expediente abierto a ese fin, vemos desfilar entre otros testigos de mayor alcurnia social a pintores como Carreño y a sus viejos compañeros Zurbarán y Alonso Cano.

El propio pontífice, a ruegos del pintor, había recomendado al monarca la concesión de un hábito. Las jerarquías de la orden no ven con buenos ojos tan alto honor, pero como es natural, ceden ante la voluntad del monarca.

Dos años más tarde, en función de su oficio de aposentador, cuida del viaje del monarca a la isla de los Faisanes, en el Bidasoa, para la entrega de la Infanta Doña María Teresa, que ha de casar con Luis XIV. Son para Velázquez más de setenta días de intenso trabajo y constante movimiento, que minan su salud ya quebrantada. Durante el viaje sufre un ataque, probablemente una angina de pecho, la que se le da por curada. Recobrado de él, a su regreso a Madrid sólo le resta mes y medio de vida. Las noticias que da Palomino de su enfermedad, permiten pensar que muere de un infarto de miocardio. El 6 de agosto de 1660, a las seis de la tarde, entregaba su alma a Dios. "Le vistieron", escribe Palomino, "como si estuviese vivo, como se acostumbraba hacer con los caballeros de órdenes militares, puesto el manto

capitular con la roja insignia en el pecho, el sombrero, espada, botas y espuelas". Y al anoche-
cer era enterrado en la vecina iglesia de San Juan Bautista, en la bóveda de su amigo Don
Gaspar de Fuensalida, grefier de S. M. Así terminaba la carrera palatina de aquel joven
de veintitrés años llegado a la corte en los comienzos del reinado. Ocho días después fallecía
su viuda Doña Juana Pacheco, y cinco años más tarde bajaba también al sepulcro Felipe IV.
Derribada en el siglo XIX la iglesia de San Juan, como tantos otros templos guardadores de
los despojos mortales de grandes hombres, sus restos desaparecieron. Un sencillo monumento
en la plaza de Ramales recuerda que allí estuvieron un día.

Esta larga carrera de oficios palatinos por la que hemos visto ascender a nuestro pin-
tor, tiene dos caras, que no deben olvidarse al juzgar su situacion en la corte: la pura-
mente administrativa y la del prestigio en la corte, y en consecuencia en la sociedad española
de su tiempo. La primera, consecuencia de una vieja y tradicional organización administra-
tiva de la casa real, da lugar a situaciones que hoy resultan absurdas, y que tal vez lo pare-
cen entonces, pero que persisten por inercia. Es el caso de la graduación de las mercedes
que el monarca hace a los que desempeñan los oficios de su casa, a lo largo de su carrera.
Así, en los comienzos de la de Velázquez se le concede el disfrute de una ración en especie
como la de los barberos. Esta impresionante noticia administrativa, se ha citado con frecuencia
como prueba de la poca estima que se hace a sus extraordinarios merecimientos. En realidad,
se trata de una renta en especie en pago de pinturas que se le adeudan, y el volumen de la
renta se valora con la nomenclatura de la despensa de palacio, lo que naturalmente no sig-
nifica la equiparación del pintor de cámara con el barbero, y de todos modos no ha de olvi-
darse que si repasamos la gradación económica de la administración pública actual, no
será imposible encontrar casos no menos sorprendentes que la de esta supuesta ecuación pin-
tor de cámara=barbero.

El pintor alterna con los retratos de la familia real y con los encargos de cuadros para de-
corar las estancias de palacio, tareas no puramente artísticas que restan mucho tiempo a la
pintura. Hoy, a varios siglos de distancia, cuando su carrera cortesana y el prestigio social
por él alcanzado nos importa menos que su obra, no puede por menos de dolernos el pre-
cioso tiempo malgastado en esas labores.

Sin tratar de paliar lo lamentable del hecho de que Velázquez no se haya podido dedicar
exclusivamente a la pintura, ha de recordarse sin embargo en descargo de Felipe IV, que
disfrutando de la confianza del monarca y, sobre todo, desde que ocupa el oficio de aposen-
tador, realiza labores que si no son puramente pictóricas, es a un artista a quien deben con-
fiarse. Ya se ha visto su intervención decisiva en el exorno de las nuevas salas del Alcázar,
por lo que en alguna ocasión llega a chocar con el arquitecto. Del prestigio y autoridad con
que en estas funciones le rodea el monarca, habla muy bien el que el Marqués de Malpica,
no obstante su superioridad jerárquica y su título de nobleza, declare en una ocasión que
procura evitar discusiones con Velázquez. Él, además, cuida de las colecciones reales, hace la
instalación de las de El Escorial, viaja para recoger o comprar cuadros para la mejor deco-
ración de Palacio. Es en realidad su director artístico.

No ha de olvidarse tampoco, para enjuiciar el trato recibido por Velázquez en su carrera
administrativa en el Alcázar, lo que en la Florencia de los Médicis se piensa de los pintores
en estos mismos años. Cuando el representante diplomático de aquélla, que ciertamente no es
un ejemplo de agudeza humana, anuncia a sus señores la visita de Velázquez a la ciudad del

Arno, aconseja que no se le dé el tratamiento de "vostra segnoría" u otra cortesía mayor de la que corresponde a un pintor, "pero sí un vos muy redondo", por ser favorito del Rey. Si así hilaban las cosas en la cuna del Renacimiento, se comprenderá que no es razonable juzgar a la corte de Felipe IV con el criterio actual.

El otro aspecto de la carrera administrativa de Velázquez, es la de su prestigio social. En realidad, esos oficios que Velázquez sirve, constituyen un *cursus honorum*. Velázquez, aparte de su carrera como pintor, indudablemente la que más íntimas satisfacciones le proporciona y en la que cifra su principal ilusión, es sensible como los más de los hombres a esa carrera de honores. Los oficios palatinos permiten a Velázquez establecer contactos e incluso amistad cada vez más importante con las principales personas de la corte, y sobre todo el trato frecuente del monarca, hasta el extremo de que como se ha visto, algún representante diplomático le califique de favorito del Rey, ya en la temprana época del primer viaje a Italia. Felipe IV dará, por lo menos en dos ocasiones, pasos decisivos para favorecer el prestigio social de Velázquez: cuando le nombra para el elevado oficio de aposentador, pasando por encima del maestro mayor y contra la opinión de la administración palatina, y sobre todo cuando le hace caballero de Santiago, también en contra al menos de gran parte de los que por derecho de sangre vestían el hábito.

Este natural deseo de Velázquez de ascender en la vida social, ha llevado en fecha reciente, en mi sentir erróneamente, a querer descubrir en Velázquez un obsesionante deseo de ser considerado noble y a considerar que su carrera pictórica es para él, sobre todo, un medio para alcanzarlo. Velázquez, hijo de su tiempo y en realidad de todos los tiempos, gusta de los honores y de lo que los honores llevan consigo, pero de esto a pensar que el norte de su vida es alcanzar un hábito de caballero, hay mucha distancia. La suprema aspiración de su vida y la que sin duda le produce las más íntimas satisfacciones, es la pintura, y en ella la conquista de la realidad con toda su poesía.

En el cuadro de *Las Meninas* nos ha dejado Velázquez su retrato. Con el rostro menos de frente y, por tanto, permitiendo conocer su perfil, aparece en el retrato del Museo de Valencia. Aunque citado con frecuencia, incluso recientemente, no puede serlo el caballero que aparece en el extremo derecho del cuadro de *Las Lanzas*. Un retrato literario en traje de gran gala, en la Isla de los Faisanes, bien diferente de la negra prestancia con que aparece en *Las Meninas*, puede leerse en la conocida obra de Palomino.

Velázquez es persona de temperamento tranquilo, y a juzgar por su carrera palatina, reflexivo, cualidades ambas que sin duda le permiten aprender pronto los hábitos cortesanos; de su carácter flemático, da fe el propio Felipe IV cuando al encargar en 1650 a su embajador que Velázquez regrese de Italia, le comenta "pues ya conocéis su flema...", y al indicarle "que el viaje no lo haga por tierra, por lo que en él se podría detener, y más con su natural". El Cardenal Infante, muchos años antes, en 1639, al referirse a los pintores flamencos a quienes tiene encomendadas obras, se expresa en términos análogos: "los pintores de aquí son más flemáticos que el Sr. Velázquez". Aunque en ambos casos, en el juicio de flemático debe pesar la impaciencia real por ver cumplidos sus deseos, si la flema del pintor ofrece varias posibilidades de interpretación, en general parece decirnos que era persona calmada. La protección dada a sus compañeros de juventud, y la falta de noticias referentes a rasgos desfavorables de su carácter, nos hablan de su bondad. Persona, según Palomino, de natural garbo y compostura y de formas cortesanas, cuando el poeta Boschini le ve en Italia en 1649, lo

retrata en estos dos versos: "Cavalier, che spirava un gran decoro quanto ogn'altra autorevole persona".

SU ARTE.—Naturaleza, luz y movimiento, son tal vez las tres preocupaciones esenciales del artista barroco. Más exclusivamente pictóricas las dos primeras, nadie en el siglo XVII se ha planteado y resuelto su representación, como lo hace Velázquez. Desde este punto de vista es el hijo más preclaro del naturalismo barroco. Su sentido del equilibrio, en cambio, frenará en él los impulsos de ese tercer resorte tan propio del barroco: del movimiento.

Ningún pintor francamente naturalista ha contemplado la naturaleza con la serenidad y el equilibrio de Velázquez. Al interpretar los múltiples aspectos que tiene o gusta de pintar, lo hace a la justa distancia espiritual en que sólo se percibe la poesía de la vida o de la presencia de los seres inanimados. Lo extremadamente realista a que tan dado son algunos artistas barrocos, queda fuera de su sensibilidad. Ese sentido del equilibrio, que, una vez formado su estilo le aleja de todo extremismo realista, le hace enfrentarse rara vez con temas de acción hondamente dramáticos, debido también a las raras veces que cultiva el tema religioso. Cuando lo hace en su juventud —Túnica de José, Fragua de Vulcano— es bajo la influencia pasajera del ambiente italiano, y cuando vuelve a él en su plenitud artística —Fábula de Aracne—, reduce el drama a su mínima expresión. Serenidad y equilibrio espiritual y formal son los signos bajo los cuales se desarrolla el naturalismo velazqueño.

Es cierto que en sus años juveniles de aprendizaje, en sus bodegones, le obsesiona la interpretación de la naturaleza, en las personas y en los seres inanimados más diversos, que siente un irreprimible afán de adueñarse de la realidad que tiene ante su vista, pero Velázquez no llega, sin embargo, ni incluso en esta etapa de puro aprendizaje, a un minucioso descriptivismo plástico. Pasada esta etapa inicial, cuando su descubrimiento del verdadero valor de la luz comienza a llenar de poesía sus creaciones, Velázquez contempla tanto los temas como los modelos animados e inanimados a esa justa distancia y con ese equilibrio que evita toda estridencia realista y toda espectacularidad en la composición. Cuando retrata en sus bufones un pobre ser contrahecho, no se acerca a él con la curiosidad incisiva con que Ribera graba sus cabezas enfermas dignas de un atlas patológico, sino que sin ocultarnos su deformidad, hace que ésta no repugne y permita sentir hacia él ese mismo amor que inspira a sus señores; cuando en su juventud pinta el cuadro de Baco, no lo concibe como una bacanal bullanguera, como cuadra al dios que recorre y alegra los campos, ni como la animalidad triunfante, al gusto de los pintores barrocos flamencos, sino simplemente como expresión de la alegría que produce el vino, sin extremos de ninguna especie; cuando interpreta la fábula de Aracne, prescinde de su contenido espectacular —piénsese en la interpretación de Rubens y de no pocos grabadores barrocos—, y nos la cuenta en el tono más llano y menos retórico posible.

El naturalismo de Velázquez, sin estridencia y limpio de toda retórica, ha llevado a varios de sus principales críticos a considerar sus pinturas como maravillosas instantáneas de la realidad, especie de espejos portentosos donde el pintor sorprende la escena que la realidad ofrece ocasionalmente a su mirada y sin ulterior elaboración de su parte. Es la opinión de su gran biógrafo Justi, de fines del siglo pasado, vigente hasta fecha muy reciente y en el fondo hija de una crítica formada en la era del impresionismo.

Velázquez no se limita a copiar el espectáculo que ocasionalmente le ofrece la vida. Como los pintores de su tiempo, él inventa, crea sus composiciones. Fija las actitudes de sus modelos y los ordena y completa con los restantes elementos de la composición. Ese arte de la compo-

sición, cuando en su edad madura lo domina plenamente, es tan admirable y de tan rica savia naturalista que, en efecto, parecen escenas captadas directamente de la realidad.

Como veremos, el camino de la perfección en el arte de componer, como en otros aspectos de su personalidad pictórica, los recorre con paso seguro y con esa fatalidad casi astronómica que distingue a toda su obra. A las actitudes forzadas y a la simple yuxtaposición de personajes y cosas de su época juvenil, que delatan su esfuerzo por dominar el arte de componer, sucede en la edad madura la mayor naturalidad, la laxitud de las actitudes y una facilidad en los movimientos y en la agrupación en las figuras, que ocultan la previa elaboración y hacen pensar en la realidad misma sorprendida por el pintor. Si a esto se agrega que esos modelos y enseres, una vez creada la composición, los copia en su estudio del natural, se comprenderá ese efecto de fotografía instantánea, de que, creyendo hacer su mejor elogio, hablan los críticos de fin de siglo.

Ya el neoclásico Mengs, a fines del siglo XVIII, escribe al comentar una pintura de Velázquez que "imitó la verdad, no como ella es, sino como parece", y recientemente Ortega y Gasset, al tratar de precisar la dimensión de la realidad que Velázquez nos ofrece en sus lienzos, concluye que "es la realidad en cuanto apariencia". En el fondo creo que ambos dicen lo mismo: que el pintor no representa en el lienzo todo lo que después de un examen lo suficientemente próximo y minucioso llega a conocer de las superficies de los seres que tiene ante sí y quedan dentro de su campo visual. El elemento esencial en esta nueva visión de la realidad, es la luz. Y esto lo comenta con todo acierto Mengs, el artista por temperamento y por formación tan opuesto a Velázquez, cuando escribe: "¡Cuánta verdad e inteligencia de claroscuro no se observa en los cuadros de Velázquez! ¡Cómo entendió bien el efecto que hace el aire interpuesto entre los objetos, para hacerlos comparecer distantes los unos de los otros!"

La luz es valor de primer orden en la pintura barroca y preocupación primordial de varios de sus principales maestros. Ninguno avanza en su estudio desde un punto de vista naturalista, como lo hace Velázquez. Nadie como él ha llegado a dominar la perspectiva aérea, que no otra cosa es esa representación del aire interpuesto de que habla Mengs. Pero antes de llegar a descubrirla y a dominarla, transcurren no pocos años de su labor pictórica.

El problema de la luz en su faceta claroscuro, había quedado planteado en 1600 por los artistas de la última generación del siglo XVI, como hemos visto, en dos formas principales: la veneciana —Tintoretto, Bassano—, y la caravaggiesca, y en la menos original de los llamados toscanos reformados.

Velázquez, en su etapa sevillana, inicia sus pasos dentro del caravaggismo. La iluminación de sus bodegones y de sus cuadros religiosos de esa época, es de franca inspiración caravaggiesca, pero hacia 1630 comprende que ese tenebrismo caravaggiesco es sólo una primera etapa que precisa superar del gran problema de la luz; que la luz no sólo ilumina los personajes y los objetos, dándonos la sensación de su volumen y mostrándonos sus pormenores, sino también el aire interpuesto entre ellos, y cómo ese mismo aire hace que las formas pierdan gradualmente la precisión de sus contornos y dintornos, y los colores intensidad y limpieza. En suma, se da cuenta de la existencia de lo que llamamos la perspectiva aérea y prosigue con marcha segura hacia su conquista. Como veremos, los primeros pasos firmes los da en el cuadro de la Fragua. Después, favorecido por el nuevo giro de su paleta, giro también en gran parte consecuencia de su estudio de la perspectiva aérea, olvida su vieja formación de estirpe caravaggiesca, y mira principalmente a Venecia, y al más progresivo de sus grandes pin-

tores renacentistas, hacia Tintoretto, que en alguno de sus cuadros como el Lavatorio, por Velázquez traído de Italia, da ya en el siglo XVI una lección magistral de interpretación del aire que llena el escenario. Sin más base, probablemente, que el ejemplo del Tintoretto, que sus paisanos no supieron aprovechar, Velázquez recorre en su edad madura ese camino glorioso que va desde el tenebrismo caravaggiesco a esa representación del aire que con verdad nunca superada, se interpone entre los personajes de Las Meninas.

Se ha tachado por algunos el equilibrado naturalismo de Velázquez, de frialdad, de falta de imaginación, en suma de falta de poesía. A principios del siglo, en su deseo de exaltar el valor del Greco llega a escribir Meyer Graefe juicios absurdos en ese sentido.

Velázquez no precisa hacer alarde de su imaginación, porque lo que en modo alguno desea es violentar la naturaleza. Él sabe que la naturaleza, tanto en sus seres vivos con su vida, como en los inanimados con su presencia, transpira poesía para quien la contempla y es capaz de representarla con sensibilidad de artista. Al convertirla en materia pictórica, nos transmite la emoción y el calor con que él la contempla y el placer que le ha producido su interpretación. Porque Velázquez es ante todo, y sobre todo pintor, sin que sea preciso buscar otras preocupaciones para explicar el naturalismo de sus retratos. La poesía de su obra está en la nobleza de su temperamento proyectado sobre todos los seres de esa naturaleza, y en el calor de su interpretación pictórica de la realidad.

No poca parte de la poesía de la obra velazqueña está en sus estudios de la luz. Si su contemplación es un espectáculo que ya de por sí produce deleite, y Velázquez hubo de sentirlo profundamente, su interpretación produce en el pintor esa misma emoción que su obra nos proporciona a nosotros. Es indudable que como Paolo Ucello siente la dulce poesía de la perspectiva, hermanada ya con la luz la siente él tan intensamente como un Pietro della Francesca o los holandeses del siglo XVII.

□ Paralelamente, y en íntima relación con ese proceso pictórico, evoluciona su paleta y su factura pictórica. Durante su etapa juvenil tenebrista, conserva la paleta de colores ocres, verdes y azules oscuros y encarnaciones cobrizas, colores opacos, que sólo acusan levemente los matices producidos por las diferencias de luz. Es la paleta corriente en esta época.

El traslado a la corte y su estudio de las colecciones reales, donde abundan las pinturas venecianas, y su contacto personal con Rubens en 1628, contribuyen poderosamente a que su paleta se aclare. Su primera visita a Italia en 1630, es decisiva para este proceso. El nuevo paso hacia una tonalidad plateada luminosa, sensible sobre todo en encarnaciones y en fondos de paisaje, que se da ya dentro de los años treinta, es probablemente de sugestión veneciana, no de la modalidad caliente del Tiziano, sino de la más fría y plateada del Tintoretto, Veronés y el Greco. Pero es sólo eso, una simple sugestión para dar el primer paso; la nueva paleta que fundamentalmente empleará en el resto de su vida, es pura creación personal. Al lado de la coloración plateada y luminosa de rostros y de fondos de paisaje, su paleta se enriquece con esa fina gama de matices que reflejan la mayor o menor intensidad del gris del aire antepuestos a los diversos colores, como consecuencia de su interpretación de la perspectiva aérea.

Pareja a la transformación de la paleta, es la de la factura pictórica, la de su manera de aplicar el color. A la etapa sevillana de paleta oscura, poco transparente y falta de ligereza, corresponde una factura alisada, aunque no tan extremosa como la de los caravaggiescos más puros. Después de 1630 la pasta de color se va desentendiendo del sentido escultórico y tangible de la forma, y se piensa más en la virtud del color vivificado por la luz como represen-

tación de la apariencia de la forma a la distancia que es contemplada, con la consiguiente imprecisión y la consideración de su efecto en nuestra retina. Al sentido de escultura policromada tradicional vigente en sus primeros tiempos, sucede el más puramente pictórico que culmina en *Las Meninas* y en el *Paisaje de la Villa Médicis*, donde la forma se expresa por una serie de pinceladas que vistas de cerca resultan inconexas y aún destruyen la misma forma, pero que contempladas a la debida distancia, nos ofrecen la más completa apariencia de la realidad. En el segundo *Paisaje de la Villa Médicis*, emplea la técnica de que harán gala los impresionistas del siglo XIX.

Velázquez, por las circunstancias de su vida y probablemente por temperamento, cultiva continuamente pocos géneros pictóricos. Aunque en su juventud cultiva el bodegón, y tanto entonces como esporádicamente en sus años maduros la pintura religiosa, su obra se circunscribe casi exclusivamente al retrato y en mucha menor medida a la fábula antigua.

SU OBRA HASTA LA FRAGUA.—La época sevillana de Velázquez, es de aprendizaje. No obstante la formación renacentista de su maestro, Velázquez puede seguir desde muy niño la nueva tendencia artística del naturalismo, tan opuesta a la de aquél, pues no en vano escribe Pacheco que no hay “mejores maestros que las reliquias antiguas y el natural”. Él mismo nos dice cómo Velázquez “siendo muchacho tenía cohechado un aldeanillo aprendiz, que le servía de modelo en diversas acciones y posturas, ya llorando, ya riendo, sin perdonar dificultad alguna”.

Si el naturalismo está en el ambiente de la nueva generación a que Velázquez pertenece, el tenebrismo de sus obras juveniles nos dice que han llegado a Sevilla obras caravaggiescas, y que no es ni de sugestión veneciana ni de los toscanos reformados. Aunque cultiva en estos años el género religioso, su preferente dedicación al cuadro de bodegón con figuras humanas, habla ya de su decidida vocación naturalista, tanto más patente cuanto es excepcional en nuestra pintura en fecha temprana. Son escenas de composición muy sencilla, de escasísimos personajes, casi siempre en torno o junto a una mesa donde nos presenta vajilla de barro vidriado, vidrio o metal y alimentos diversos cuya varia naturaleza interpreta con admirable verdad. Unas veces es la Cocinera mulata tras su mesa, (fig. 144) de la colección Beit, otra los Dos jóvenes de Apsley House (fig. 145) que comen en contrapuesto escorzo, otras son ya Tres personajes, el viejo, un joven y un niño, del Museo de Leningrado (fig. 146), que comen en torno a una mesa cubierta por un blanco mantel. En éste la botella de vino que eleva el niño, la risa de éste a la que acompaña la del joven, descubren cómo el Velázquez, que no ha cumplido aún los veinte años, se plantea problemas expresivos que desembocarán en el cuadro de *Los Borrachos*. La luz en todos ellos es violenta, típicamente caravaggiesca; el colorido oscuro; los rostros y manos bronceados.

Tres cuadros, aun dentro de las mismas características pictóricas, precisa recordar especialmente. El de *Cristo en Casa de Marta* (fig. 147), de la Galería Nacional de Londres, aunque desde el punto de vista formal es un bodegón, la pequeña escena de fondo con Jesús conversando, lo convierte en un cuadro religioso. El introducir un tema religioso en el fondo de los bodegones es, al parecer, iniciativa de pintores flamencos de fines del siglo XVI, y ha de recordarse que las pinturas flamencas abundaban en esta época en Sevilla. Pero no ha de olvidarse que el abrir al fondo del escenario principal otro más pequeño y luminoso, es el primer paso que da Velázquez en su carrera artística que le conducirá al final de su vida a *Las Hilanderas*.

En *El aguador* (fig. 149), de Apsley House, obra admirable y perfecta de esta primera etapa, convierte en tema un tipo popular de la vieja Sevilla, y en *la Mujer friendo huevos* (fig. 148), fechada en 1618, renueva en no menor medida el contenido de sus bodegones.

Aunque el interés del Velázquez sevillano se centra en los bodegones, como es natural pinta también y seguramente por encargo, algunos cuadros de asunto religioso. Pese a tratarse de escenas a cielo abierto, su tenebrismo es tan intenso como en los bodegones, y de idéntica inspiración naturalista. Tal es el caso de *la Concepción* de la Galería Nacional de Londres, (fig. 150) a pesar de que en la disposición y en el plegado de su ropaje sea muy sensible la influencia de su maestro Pacheco. Pero la obra religiosa más importante del período sevillano, es *la Adoración de los Reyes*, del Museo del Prado, de 1619 (fig. 151—), espléndida serie de retratos yuxtapuestos de los modelos que componen la historia.

No es sorprendente que quien se siente tan atraído por interpretar la individualidad de los modelos, manifieste ya sus dotes de pintor de retrato en plena juventud. De una fuerza extraordinaria son los dos tomados del natural que poseemos de su época sevillana, el del supuesto Pacheco (fig. 152) y el de Doña Jerónima de la Fuente, la valerosa religiosa franciscana que con sus sesenta y seis años pasa por Sevilla para emprender el arriesgado viaje que ha de conducirla a Manila. Fechado éste en 1620, Velázquez nos ofrece en su rostro y en la energía con que empuña el Crucifijo, toda la decisión y firmeza de esta fundadora de conventos, y en el busto del caballero la típica apostura con que plantara a sus retratados.

Pacheco, que conoce bien sus dotes de pintor de retrato, no se equivoca cuando confía que ellas le abran las puertas de la Corte. Como hemos visto, cuando marcha a Madrid en 1622, trata inútilmente de retratar al monarca. No lo consigue, pero sí deja allí un excelente retrato de D. Luis de Góngora que da fe de sus dotes extraordinarias (fig. 153). Pero la visita a la corte ha sido muy útil a su formación.

Cuando regresa al año siguiente, y por fin, retrata por primera vez al monarca (fig. 154), su estilo ha cambiado un tanto de tono. Lo presenta en la actitud de recibir a sus súbditos con una petición en la mano, junto a una mesa, apoyado su cuerpo sobre la pierna derecha y avanzando la izquierda, bastante separadas entre sí, todo ello según el modelo del retrato palatino de Antonio Moro. Años más tarde transformará, sobre todo, la posición de las piernas hasta hacerle adoptar la actitud más típicamente velazqueña en que hoy lo vemos. Las huellas de la primitiva postura pueden aún advertirse a través del fondo, postura que aún conserva en el ejemplar del Museo Metropolitano de Nueva York de 1624. De esta misma fecha es el retrato del Conde Duque de Olivares, del Museo de Sao Paulo. El del Infante Don Carlos del Museo del Prado, (fig. 155) poco posterior, con su encarnación aún levemente cobriza, atestigua cómo Velázquez no ha olvidado aún totalmente la paleta sevillana. Pero el personaje que desde ahora entra en el constante retratar de Velázquez, es Felipe IV. Poco más joven que el pintor, lo veremos desfilarse ante su caballete a lo largo de todo su reinado, desde este primer retrato en que aún no ha cumplido los veinte, hasta que los años iban haciendo perder tersura a su rostro, caer sus facciones y perder brillo su mirada cuando ha rebasado los cincuenta y ha llevado la monarquía a la ruina. Tal vez ningún pintor ha dejado un testimonio tan continuado y veraz de una vida humana como Velázquez, y desde luego ningún monarca ha tenido la fortuna de legar a la posteridad el lento cambiar de su efigie como Felipe IV. Lástima que la calidad del retratador y del retratado, no fuese más pareja.



Fig. 144.—VELÁZQUEZ: LA COCINERA MULATA (COLECCIÓN BEIT, IRLANDA).



Fig. 145.—VELÁZQUEZ: DOS JÓVENES COMIENDO (APSLEY HOUSE, LONDRES).



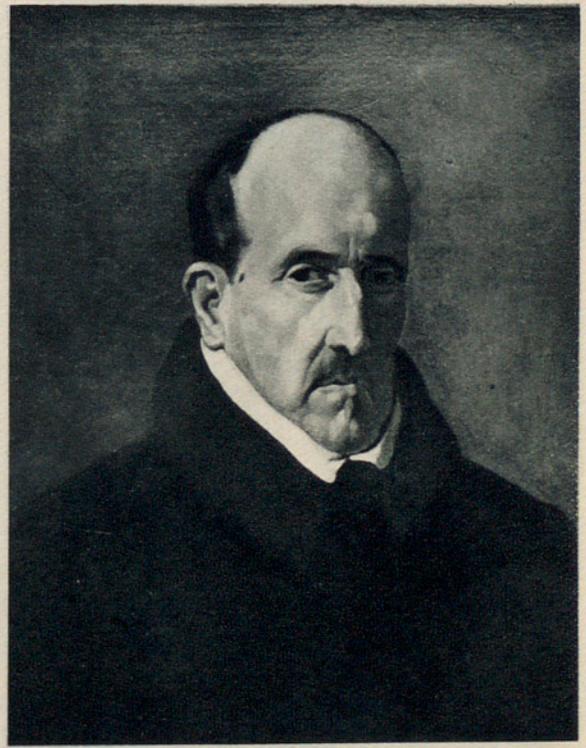
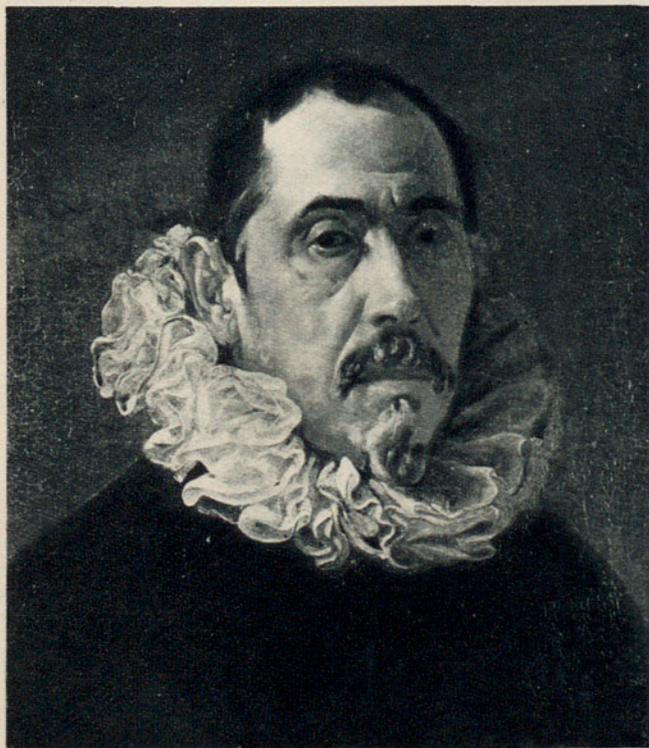
Fig. 146.—VELÁZQUEZ: TRES PERSONAJES (MUSEO DEL ERMITAGE, LENINGRADO).



Figs. 147 y 148.—VELÁZQUEZ: CRISTO EN CASA DE MARTA (NATIONAL GALLERY, LONDRES), Y MUJER FRIENDO HUEVOS (NATIONAL GALLERIES OF SCOTLAND, GLASGOW).



Fig. 149.—VELÁZQUEZ: EL AGUADOR DE SEVILLA (APSLEY HOUSE, LONDRES).



Figs. 150, 151, 152 y 153.—VELÁZQUEZ: CONCEPCIÓN (NATIONAL GALLERY, LONDRES), ADORACIÓN DE LOS REYES, PACHECO (MUSEO DEL PRADO), Y GÓNGORA (MUSEO DE BOSTON, U. S. A.).



Figs. 154 y 155.—VELÁZQUEZ: FELIPE IV, Y EL INFANTE DON CARLOS (MUSEO DEL PRADO).

Algunos años posterior es el retrato de Felipe IV con armadura, que se ha supuesto trozo del ecuestre de hacia 1628.

La entrada en la corte de Felipe IV abre un nuevo capítulo en la obra del pintor sevillano. Antes de marchar a Italia, y movido por el ambiente renacentista de las colecciones reales, pinta un tema de la fábula antigua, el cuadro de Baco, al que desde muy entrado el siglo XIX se le llama de Los borrachos (fig. 156). Pagado en 1629, su estilo primitivo hace pensar, sin embargo, en fecha bastante más antigua.

Es todavía la obra de un tenebrista, tenebrismo aún más sensible por desarrollarse la escena en campo abierto. Su composición, muy estudiada, delata aún el forcejeo de quien aún no domina con facilidad el arte de componer. Velázquez interpreta el tema báquico de la alegría del vino dentro del plano de la vida real, sin hacer más concesión al ideal clásico que en la desnudez del dios, de actitud miguelangelesca, y de su compañero. Sus devotos son gentes humildes, un soldado, pobres gentes con rostro apicarado, como suelen ser los excesivamente devotos del dios. Para Velázquez este tema pagano, que él, consecuente con su credo naturalista, traslada al plano de la vida real, es sobre todo un problema de expresión, de la expresión de la alegría que produce el vino, que en el fondo es el alma del tema eterno que la antigüedad encarna en Baco. Recuérdese que la alegría y el vino es preocupación velazqueña en el bodegón de Leningrado, y que la interpretación de la alegría es algo que, muy niño todavía, copia en ese aldeanillo aprendiz que según Pacheco tiene a su servicio. Para un renacentista como Tiziano, la alegría del vino se manifiesta en unas bellas danzas, en el placer de acordar unos instrumentos de música, en el sueño de un bello desnudo femenino o de un anciano alejado del bullicio, en el comentario fisiológico de un niño. Para Velázquez se manifiesta en los rostros de unos personajes para los que la vida no es placentera, pero a los que el vino hace disfrutar por un momento esas ilusiones y alegrías que la vida les niega.

Acostumbrados a las bacanales renacentistas, rubenianas y poussinescas, la presencia de estas pobres gentes en torno al dios, indudablemente da pie a incluir la interpretación velazqueña dentro de la tendencia de la fábula burlesca, tan en boga en la literatura de la época. Y esta ha sido creencia dominante en los últimos tiempos. En 1794 se registra el cuadro como el "Triunfo de Baco en ridículo" y en nuestros días llega a escribir Ortega y Gasset "En su Bacanal no hay un Baco sino un sinvergüenza representándolo" "Vamos a reírnos de Baco" "Con su pincel arroja a los dioses como a escobazos". Años antes había dicho Beruete, que los devotos del dios pintados por Velázquez es material de estudio de la antropología criminal.

En realidad parece excesivo hablar de estas pobres gentes en esos términos, y, por otra parte, no debe olvidarse que el grabador Goltzius al dedicar una estampa a ese mismo tema, *Potres ad Bacchum* la titula, presenta al dios desnudo e idealizado al que un grupo de humildes campesinos le piden que con su néctar les haga olvidar sus tristezas y preocupaciones. La leyenda que corre a su pie vertida al castellano dice así:

"¡Oh padre Baco!, con nuestros cuerpos postrados en tierra, / todos, humildemente, te rogamus que nos hagas felices con tus dones; / dones con los cuales desaparecen la triste melancolía y el luto / y liberan nuestro pecho de preocupaciones y congojas."

De todos modos, si el cuadro de Baco permite suponer en Velázquez esa actitud burlesca ya comentada, o por lo menos no cabe negarla en forma absoluta, no debe olvidarse que, desde luego, no existe en sus cuadros posteriores de tema mitológico. El cuadro fue repintado por Velázquez, años después de haberlo terminado.

El viaje a Italia, como se ha visto, abre una nueva época en la carrera artística de Velázquez. Fruto de su visita a la tierra del arte clásico, es su cuadro de la Fragua (fig. 157), donde nos ofrece una bella composición en la que triunfa el desnudo. Desde el punto de vista más puramente pictórico, representa el decidido abandono del tenebrismo. Como se ha dicho, al penetrar Apolo en la ennegrecida caverna de Vulcano, que ésta es el escenario del cuadro, las tinieblas desaparecen de la pintura de Velázquez. Pero no sólo desaparecen los fuertes contrastes tenebristas y el colorido de su época sevillana, sino que da el primer paso en pro de la perspectiva aérea al representar al joven del fuelle que se encuentra al fondo en forma imprecisa y gris, intensamente contrastada con la precisión e intenso colorido de la cabeza del herrero del primer plano.

De nuevo se enfrenta Velázquez con un tema mitológico, y de nuevo precisa considerar su actitud ante la fábula renacentista. El tema es escabroso. Representa un episodio de los amores de Venus y Marte. Venus, la veleídosa diosa del amor, ha sido infiel a su marido Vulcano. Apolo, envidioso de no disfrutar también de los favores de Venus, delata su adulterio a Vulcano, quien fabrica una finísima red con la que, dispuesta ingeniosamente sobre el lecho, aprisiona a los amantes. Vulcano convoca a grandes voces a los inmortales del Olimpo para que contemplen la escena y le hagan justicia. Tanto en el texto de la Odisea como en el de Ovidio, la risa de los dioses es provocada por el espectáculo de los adúlteros aprisionados bajo la red.

Aunque en el poeta sevillano Juan de la Cueva, formado en el ambiente renacentista de la segunda mitad del siglo XVI, y en el mitólogo Pérez de Moya, de esa misma centuria, el blanco de las risas de los dioses es Venus, cuando Velázquez pinta su cuadro, los poetas españoles cultivan ya francamente la fábula burlesca, y no sólo intensifican la burla sobre Venus y Marte, no siempre del mejor gusto, sino que introducen un nuevo tema no valorado en la tradición clásica, pero muy del gusto de la época: el del marido burlado. El cornudo Vulcano, se convierte en el centro de la fábula.

Pues bien, Velázquez, en su acostumbrada elegancia espiritual, formado en un ambiente de tradición renacentista de respeto a la fábula, y de espaldas a la atmósfera de descrédito en boga, al tener que elegir una escena de una fábula que tantas posibilidades ofrecía de burlas y de descrédito del Olimpo, pinta la que hubiese preferido el más celoso defensor del buen nombre de los dioses de la antigüedad, el momento en que el envidioso Apolo descubre a Vulcano en presencia de sus oficiales, el adulterio de Venus con Marte. Además, el momento en que lo sobrenatural tiene menos parte, y era lógico que así fuese, ya que no había de pintar a los oficiales como cíclopes, con un ojo en la frente, como haría Rubens para el propio Felipe IV.

No se comprende cómo se ha podido equiparar el ambiente y el tono de la Fragua del pintor sevillano, con el romance de Polo de Medina, donde Venus es un engendro repulsivo, y Marte un matón con los "ojos al sesgo, cabizbajo y cejijunto" que se enamoran mutuamente: "él tierno, a lo portugués; ella arrogante, a lo turco" y Vulcano, "el zompo y barrigudo", "animal jarameño", "convertido en puercoespín a garrocha y repullos". Aunque no sea razonable esperar una versión pictórica similar, que resultaría caricaturesca, y que será la que a mediados del siglo XIX hará Daumier, es evidente que en ninguno de los rostros de los oficiales ha puesto Velázquez el más leve rasgo de ironía. La versión de Velázquez tiene más de tragedia que de comedia burlesca.

El pintor sevillano, además de ver en el tema una ocasión de cultivar el desnudo en la



Figs. 156 y 157.—VELÁZQUEZ: LOS BORRACHOS, Y LA FRAGUA (MUSEO DEL PRADO).

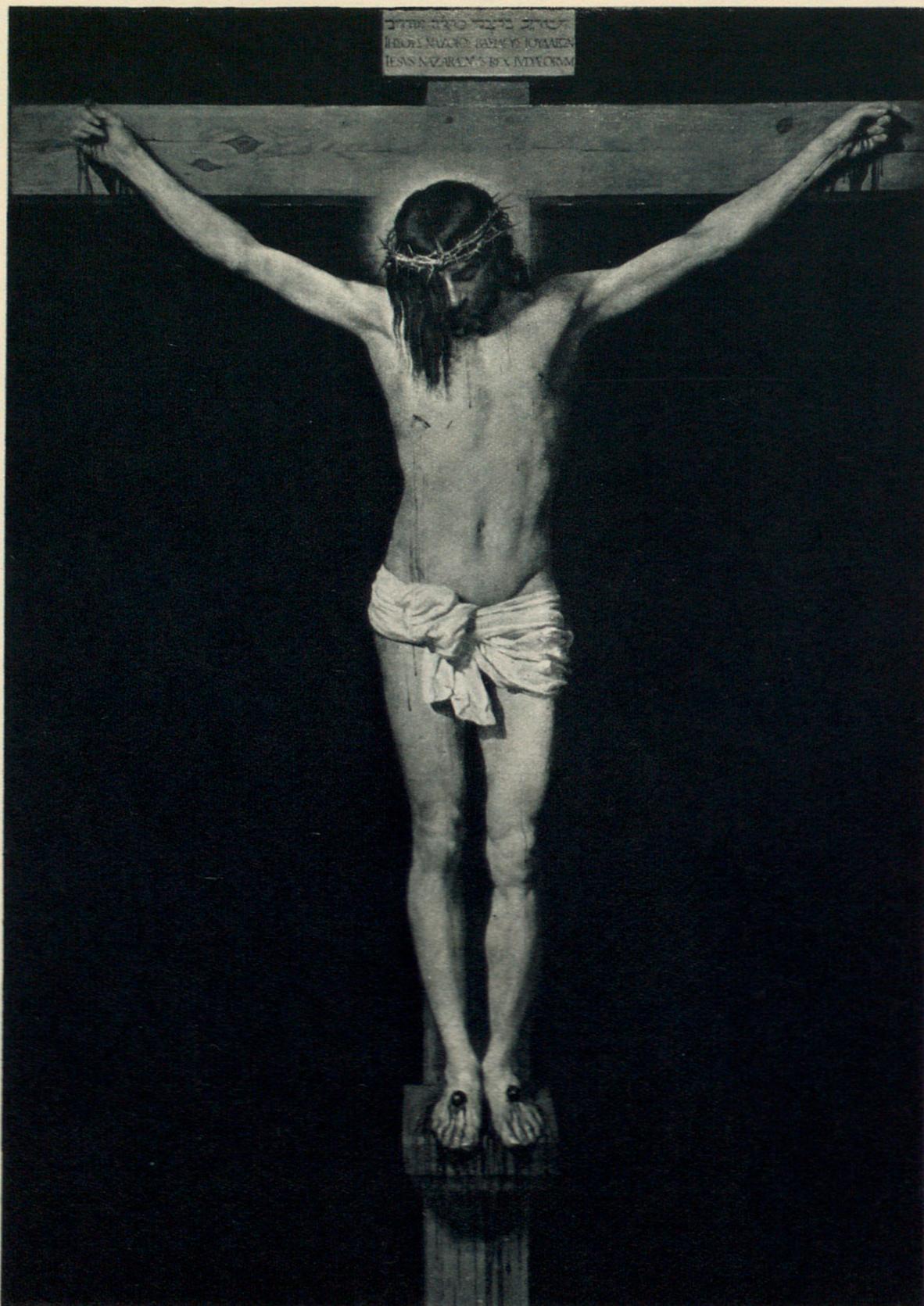


Fig. 158.—VELÁZQUEZ: CRISTO EN LA CRUZ (MUSEO DEL PRADO).

única forma que le era posible hacerlo, tal vez influido por el exaltado barroquismo italiano, elige el momento más dramático de la fábula, que era también el tema tan frecuente en nuestro teatro del Siglo de Oro, el de la noticia del deshonor. En el fondo, para Velázquez la escena ofrece un problema de expresión, el de la reacción ante la afrenta y la noticia inesperada, que en tono bien distinto, y en un terreno diferente, responde al mismo interés que inspira el cuadro de Baco.

Obra pareja, tanto desde el punto de vista pictórico como expresivo, es el de la Túnica de José, de El Escorial, que pinta en la misma época. Figura el dolor de Jacob ante la túnica ensangrentada de José. Como ya advierte Justi, mientras la Fragua representa el engaño desenmascarado, la Túnica de José es el engaño consumado.

A estos mismos años debe de corresponder el Cristo en la Cruz del Museo del Prado (figura 158), asimiladas ya las novedades técnicas que delatan los dos cuadros anteriores. No obstante la rara dedicación de Velázquez a la pintura religiosa, crea en este Cristo de pies y manos sangrantes, tal vez la más noble interpretación del tema, por su serena majestuosidad y el profundo misterio de su rostro medio oculto por su cabellera.

EL SALÓN DE REINOS.—La gran empresa simultaneada con su constante labor de pintor de retratos de la cuarta década, y más concretamente del segundo lustro, está constituida por los cuadros que pinta para el Salón de Reinos del Buen Retiro, y la serie de retratos reales en atuendo de cazador.

Ya queda aludida la obra del Palacio del Buen Retiro, al tratar de los cuadros de batalla de Vicente Carducho y de los Trabajos de Hércules, de Zurbarán. El gran Salón de Reinos todavía subsistente en el actual Museo del Ejército, es la pieza del Palacio en cuya decoración pictórica pone el Conde Duque de Olivares mayor empeño. Gran pieza rectangular muy alargada, destinada a las Juntas de las Ciudades con voto en Cortes, muestra aún en su bóveda las armas de los diversos reinos y provincias. Para decorar sus paredes, se ideó por el Conde Duque una serie de grandes lienzos donde las victorias alcanzadas en los primeros tiempos del reinado, ocultasen a la vista del monarca las derrotas y la ruina que va consumiendo la monarquía bajo el mandato del valido.

El programa pictórico, es ambicioso. No es una simple sala de batallas como la de El Escorial. Aquí los triunfos de los ejércitos de la monarquía van presididos por los monarcas mismos, en los testeros de la sala, todos ellos sobre briosos corceles. Las reinas en desfile mayestático, los reyes y el príncipe en brutos que hacen corvetas o avanzan al galope, como participando en el ardor bélico o en el desfile de la victoria. Los Trabajos de Hércules, que pinta Zurbarán para alternar con los cuadros de batallas, decían al visitante que éstas eran los Trabajos del Hércules Hispano, Felipe IV, todavía llamado Grande, sucesor en el trono de España del semidiós de la Antigüedad.

Dada la magnitud del programa pictórico, y el deseo de realizarlo en poco tiempo, se acude a los principales pintores de la corte. En la distribución de los temas hubieron de tener parte preponderante los pintores más allegados al Conde Duque y al Monarca, y es de suponer que bajo la supervisión de éstos. Parte no pequeña en esta responsabilidad, debe de corresponder al propio Velázquez, y a él se deberá el importante papel concedido a Zurbarán, pintor no madrileño. Como es natural, las restantes pinturas fueron encomendadas a los pintores de la corte, a Vicente Carducho el más renombrado de todos ellos, y ya al final de

su vida, a su copartícipe en grandes conjuntos pictóricos, Cajés, a Félix Castello, y a otros maestros de análoga formación artística. Mayno, tan allegado a la persona del Rey recibe un lienzo, Pereda otro, y el discípulo de Velázquez, José Leonardo, dos. En los más de los cuadros impera el tono heroico que es de suponer en serie inspirada para conmemorar los triunfos del Monarca. Quien lo expresa en tono más altisonante, es Carducho, y aunque estamos ya muy lejos de la serie de batallas asirias, Carducho no dejará de destacar alguna alusión a lo sangriento y a la crueldad de la lucha. Ya hemos visto la nota de caridad, nota de protesta en el fondo, que en el bélico conjunto pone Mayno. La otra nota de caridad, en este caso para con el vencido, se debe a Velázquez en La rendición de Breda (lám. V), popularmente conocido por el cuadro de Las lanzas.

El tema no es una batalla, sino la rendición de una ciudad. Velázquez no presenta al marqués de Spínola ordenando el sitio o rechazando el socorro enviado a los sitiados, sino el momento de la rendición. El tema precisa comentario. El sitio se había prolongado hasta convertirse en escuela de estrategia que montaban príncipes y generales. Los holandeses no pueden ya resistir más, y Spínola lo sabe por una carta angustiada interceptada al enemigo. Ello no obstante, como homenaje a su valor, le concede las más honrosas condiciones de rendición. Justino de Nassau, con sus oficiales y soldados, sale con sus armas, con la bandera desplegada y redoble de tambores, bala en la boca del arcabuz y mecha encendida.

Desarrollada la parte capital de la historia en el primer plano, aparecen en él dos compactos grupos laterales de análoga extensión, el de los holandeses a la izquierda y el de los españoles a la derecha, y uno central más pequeño y diáfano, el de los capitanes saludándose sobre luminosa lejanía. Elementos formalmente importantes en el grupo de los españoles, son las picas del fondo y el voluminoso caballo del primer término. Las picas, al mismo tiempo que contribuyen a facilitar la profundidad del paisaje, prolongan en cierto grado la masa del grupo de la derecha hasta la parte superior del cuadro y son el homenaje a la infantería española cantada en los bellos versos de Calderón "y al mirarlos parecía, que espigas de acero daba, y que al compás que marchaba, el céfiro las movía". El caballo con su escorzo, y la redondez de sus ancas en el primer plano, imprime a la composición un movimiento en profundidad contrapuesto al existente en el del grupo de los holandeses.

El de éstos, aunque menos numeroso, es sin embargo, como queda indicado, de análogo volumen. Pero las dos alabardas y las tres picas cortas que se elevan sobre sus cabezas, al quedar subordinadas a las picas, hacen que, pese a la horizontalidad de ambos grupos, la composición general decrezca hacia la izquierda y domine el grupo de los vencedores. En el frente de los holandeses, como en el de los españoles, mientras los personajes del fondo se aproximan, los del primer plano se apartan para dejarnos ver a los protagonistas y a los principales personajes de su séquito.

La composición de los frentes de ambos grupos es admirable. El numeroso de los españoles, limitado a la izquierda por la armadura del Marqués de Spínola, destaca en el centro a un personaje, sin duda de rango más elevado que sus compañeros. Derecho y erguido el supuesto príncipe Wolfgang rodeánle los demás como queriendo hacerle sitio. En el primer término un escudero, en el que se ha querido ver la arrogante mirada del vencedor hacia el silencioso capitán vestido de blanco del grupo de los vencidos, arquea su cuerpo para que podamos contemplar al supuesto príncipe, y tras éste se ordenan en semicírculo una serie de cabezas en diversas actitudes que vienen a terminar en el lado opuesto.



Lám. V.—D. VELÁZQUEZ: LA RENDICIÓN DE BREDÁ (MUSEO DEL PRADO).

En el frente del grupo de los holandeses, el espacio libre dejado por Justino Nassau está igualmente valorado. Al avanzar su cuerpo descubre la emotiva figura de ese capitán de blanco antes aludido, que con la cabeza inclinada razona en voz baja con su compañero, accionando con la mano. El pintor ha subrayado en ella su contraste con la apostura del supuesto príncipe.

Destaca en el centro el abrazo de los dos capitanes, la ventana luminosa que rompe esta densa muralla humana; en la lejanía, el amplísimo paisaje con la ciudad humeante y el lago inmediato, uno de los más hermosos paisajes que se han pintado.

La vista del asedio de Breda, por Snayer, de precisión cartográfica, conservada también en el Museo del Prado, da fe de la buena información recibida por Velázquez, así como de su capacidad para deleitarse con un paisaje que parece fiel reflejo de la realidad, pero que él no ha contemplado nunca.

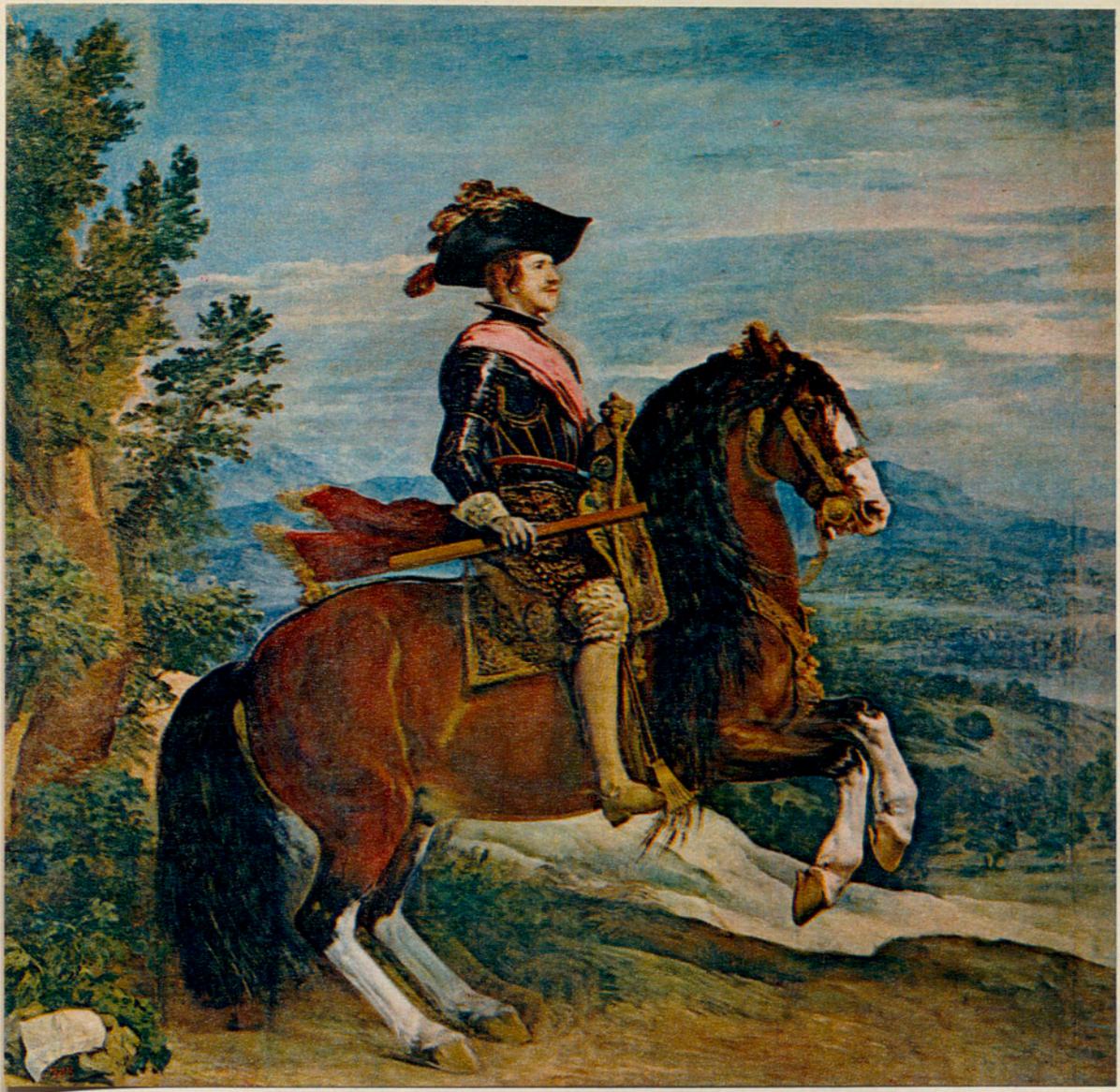
La composición general en dos grupos que se encuentran, con personajes que se saludan, evocó hace ya mucho el recuerdo del cuadro del Encuentro del Cardenal Infante y el Rey de Hungría, pintado por Rubens a raíz del triunfo de aquél en Nordlingen y el de Abrahán y Melquisedec del mismo pintor, en el Prado.

Posteriormente se ha llamado la atención, sobre las mayores semejanzas con la estampa de este último tema de Bernard Salomón, publicada en Lyon, en 1553, hasta el extremo de que pueda haber servido a Velázquez de punto de partida de su composición. Allí están, en efecto, hasta el desfile de las tropas por la abertura central, y las lanzas sobre el grupo de la derecha. Si como parece probable Velázquez conoció la estampilla, es evidente que al crear una de las obras maestras de la pintura universal, hizo en esta ocasión lo que Palomino refiere sobre la manera de trabajar de Alonso Cano: valiéndose "de las estampillas más inútiles, aunque fuesen de unas coplas; porque quitando y añadiendo, tomaba allí ocasión, para formar conceptos maravillosos; y motejándole esto algunos pintores... respondió: Hagan otro tanto, que yo se lo perdono. Y tenía razón, porque esto no era hurtar sino tomar ocasión; pues por la última, lo que hacía ya no era lo que había visto". Y este sería el caso de La rendición de Breda, donde los monótonos grupos de B. Salomón, se transforman en el de los personajes que rodean al supuesto príncipe que se diría inspirado por el Expolio del Greco.

Pero el cuadro de Las lanzas, no representa sólo un avance extraordinario en el arte de componer, que ya produce la plena sensación de una realidad vista, y en la expresión de los sentimientos humanos, sino en cuanto a la paleta. Los tonos plateados quitan todo rastro de dureza en los rostros y los llena de luz, y el dominio de la perspectiva aérea hace que podamos contemplar como plena realidad el maravilloso y amplísimo paisaje.

La obra de Velázquez en la decoración del Salón de Reinos, no se reduce al gran cuadro de la Rendición de Breda. A él se deben, en su mejor parte, los retratos ecuestres de los testeros del salón.

Presidían uno de ellos, sobre la puerta, a un lado, el de Felipe IV (lám. VI); en el centro el del príncipe heredero Don Baltasar Carlos (lám. VII), y al otro lado el de su madre Doña Isabel de Borbón. En el otro testero hacían juego los de los padres del monarca reinante, Felipe III y Doña Margarita de Austria. Velázquez sólo pinta íntegramente los dos primeros. A Felipe IV lo presenta de perfil sobre el caballo en corveta, la actitud tan practicada por la escuela de equitación española, como aún puede verse en el Palacio de Viena, y tan del gusto de los pintores y escultores barrocos. El rostro del monarca con su luminosa encarnación pla-



Lám. VI.—D. VELÁZQUEZ: RETRATO ECUESTRE DE FELIPE IV (MUSEO DEL PRADO).

teada, da fe de la meta alcanzada por Velázquez en la interpretación de la realidad y en el arte del retrato, y el admirable paisaje de la vertiente del Guadarrama, de azules verdosos del fondo, con su admirable profundidad, hija del dominio de la perspectiva aérea, hace sentir la plena corporeidad del caballo castaño y del jinete.

Colocado sobre la puerta misma y concebido para un punto de vista bajo, el escorzo del caballo de Baltasar Carlos, que marcha hacia el frente, es violento. Pero lo que cautiva en este retrato es la gracia infantil y apostura del retratado y la riqueza y armonía colorista de su figura, sobre un fondo de sierra tan hermoso como el de Felipe IV.

En los tres retratos restantes, la intervención de Velázquez es muy varia. El de Felipe III es de concepción netamente velazqueña, pero su ejecución, sólo en parte suya, lo priva de esa profundidad espacial de los dos anteriores. En los de Doña Isabel y de Doña Margarita, la intervención de Velázquez es muy parcial, y en el último se reduce al mínimo. Si fueron trazados por él, la ejecución fue de otra mano, limitándose a pintar algún trozo importante como el de la cabeza del caballo que monta Doña Isabel, que es excelente. Contra lo que se admitió durante mucho tiempo, hoy se discute la atribución a Bartolomé González de la parte no velazqueña de estos retratos, atribución que si puede tener explicación en cuanto a los ropajes de los retratos femeninos, en ningún modo es admisible en cuanto a la concepción y traza general del de Felipe III.

Aunque no fue destinado al Salón de Reinos, en estos mismos años y en el mismo estilo pinta el retrato ecuestre del Conde Duque de Olivares (fig. 159), donde el favorito del Monarca se hace representar en la misma escala que su señor, como capitán de esas victorias guerreras que se celebran en el Salón de Reinos.

Ya en 1626 había hecho pintar a Velázquez la cuerna de un venado por él abatido. Él convierte la Torre de la Parada, palacete de descanso en sus cacerías por el bosque de El Pardo, en un verdadero museo para el que pinta afanosamente Rubens en los últimos años de su vida, que son los de esta década. Sus servidores y consejeros en lides cinegéticas, Juan Mateo y Alonso de Espinar, escriben sobre la caza y son retratados por Velázquez. Este y su yerno y discípulo Mazo, dedicarán algún lienzo para conmemorar las cacerías del monarca.

RETRATOS.—Esos mismos fondos de paisajes luminosos de la vertiente del Guadarrama, vistos más de cerca, son el escenario de la serie de retratos que pinta Velázquez por estos años.

La caza había sido de antiguo esparcimiento favorito de príncipes, y los Reyes españoles la habían practicado con entusiasmo. Ninguno de los Austrias sintió por ella la decidida afición de Felipe IV, como si viera en ella la compensación de su desgana por intervenir en las empresas guerreras.

No sorprenderá que, llenando la caza tantas horas de la vida del monarca, nos haya dejado Velázquez varios retratos reales en atuendo de cazador. En ellos nos presenta a Felipe IV, de mirar reposado, y a su hermano el Cardenal Infante (fig. 160), de mirada inteligente y viva, al pie de un árbol ante la decreciente ladera, acompañados por grandes perros, reposado el del primero, y con el ojo alerta el del Infante.

La encantadora figura de Baltasar Carlos (fig. 161) aparece más aislada que en los otros sobre un amplísimo paisaje, que empequeñeciéndolo presta más gracia a su persona. Un perro perdiguero duerme echado en tierra para no robarle espacio, y el otro, un nervioso galguillo, se limita a mostrar la parte anterior de su menudo cuerpo. Los tres retratos se guardan en el Museo del Prado.



Lám. VII.—D. VELÁZQUEZ: DON BALTASAR CARLOS A CABALLO (MUSEO DEL PRADO).

Aunque en mal estado de conservación, el lienzo que mejor refleja las grandes escenas cinegéticas pintadas por Velázquez, es el de la Caza del Jabalí (fig. 162), de la Galería Nacional de Londres. Últimamente ha sido identificado en el Palacio de Riofrío el cuadro de la Cuerna, pintado por Velázquez. En relación con este mundo venatorio se recordará el retrato de Juan Mateos, del Museo de Dresde.

Aparte de esta serie excepcional de cazadores de la cuarta década del siglo, el pincel de Velázquez no cesa de pintar retratos de la familia real, de cortesanos y de algún amigo.

Como es natural, es la efigie del monarca la que más reiteradamente aparece en sus lienzos, y como es natural también, las copias de taller se repiten para las cortes amigas. Entre esos retratos han de destacarse por su excelente calidad, el de cuerpo entero de la Galería Nacional de Londres (fig. 163), pintado probablemente poco después de regresar de Italia. Aunque se mantiene dentro del tipo de retrato anterior, renuncia a la simplicidad del fondo y a la sobriedad del vestido negro, y cubre aquél con un cortinaje y tachona la ropa parda con rica decoración plateada, y las blancas medias animan la parte inferior del retrato.

Años más tarde, en 1644, en ocasión del viaje de Felipe IV (fig. 164) al frente de Cataluña, pinta en Fraga el que hoy es gala de la colección Frick de Nueva York, donde su paleta se ilumina aún más y nos regala con toda una gama de rojos claros recorridos por pinceladas de plata, tras el oscuro sombrero del primer plano. El rostro del monarca, ha perdido ya la juventud. Todavía pintará unos diez años más tarde otro retrato importante, el de busto del Museo del Prado (fig. 165), en el que volveremos a verlo vestido de negro como en sus primeros tiempos, con el rostro avejentado, no obstante no haber cumplido los cincuenta años.

De Baltasar Carlos, además de los dos citados hace dos deliciosos retratos, el primero cuando aún no contaba año y medio, acompañado por un enano (fig. 166), en el Museo de Boston, y el de la Galería Wallace, en Londres, muy poco posterior, ambos de la época inmediata al regreso del primer viaje a Italia.

Aunque rara vez, también posan ante Velázquez modelos ajenos a la familia real. Así, el ya citado Juan Mateos, de los primeros años treinta, con la mirada concentrada e inquisitiva del cazador; Martínez Montañés (fig. 168), el escultor sevillano representado en el momento de modelar la cabeza de Felipe IV que hizo en Madrid en 1635, para que Tacca fundiese en Florencia la estatua ecuestre del monarca, hoy en la Plaza de Oriente.

Cuadro que respira gran afecto hacia el modelo, es el de la Dama del abanico (fig. 169), de la Galería Wallace, de Londres, que hasta fecha reciente se ha venido considerando de la hija del pintor.

De fines de la década siguiente, es el del Conde de Benavente (1648), donde las negras vestiduras de aquéllos, son reemplazadas por rica armadura, con oros que evocan recuerdos ticianescos. El año 1650, encontrándose en Roma, pinta una de sus obras maestras: el retrato del Papa Inocencio X (fig. 167), en el que sobre la difícil base de carmines —tocado, muceta, sillones y cortina del fondo, y el rostro mismo del retratado— y el blanco del roquete y el cuello, nos ofrece un rostro feo y nada distinguido, pero cuya mirada, vivo reflejo de lo que sabemos de su manera de ser, queda rápida y profundamente grabada en quien la contempla como una presencia real y no como una simple pintura. No era modelo cuya expresión fuese familiar al pintor, por un trato largo y frecuente como el de los miembros de la familia real española, pero no obstante el breve tiempo que necesariamente pudo posar ante él, supo captar de forma admirable los rasgos más profundos de su verdadera personalidad. En Roma,



Fig. 159.—VELÁZQUEZ: EL CONDE DUQUE DE OLIVARES (MUSEO DEL PRADO).



Figs. 160, 161 y 162.—VELÁZQUEZ: EL CARDENAL INFANTE, BALTASAR CARLOS (MUSEO DEL PRADO), Y CAZA DEL JABALI (NATIONAL GALLERY, LONDRES).

donde tantas obras de primer orden existen, es sin duda el del Papa Doria el mejor retrato. Reynolds, que lo copió, lo califica como el cuadro más bello de la Ciudad Eterna.

Velázquez, algo desentrenado durante sus vacaciones italianas, para poner a punto la facilidad de su pincel, hace antes el retrato de su criado Juan de Pareja (fig. 170), hoy de propiedad particular inglesa.

La serie de los retratos italianos del segundo viaje, incluye los de algún miembro de la corte pontificia, como los de los cardenales Astalli y Massimi de la Hispanic Society, de Nueva York, y de propiedad particular inglesa, y el de Francisco de Este.

BUFONES.—La vida palaciega pone ante Velázquez un panorama humano que hoy no nos sería placentero, pero que bien por deseos del monarca, por presión de la corte, por vanidad de los retratados, por propia inclinación suya o por el efecto conjunto de todo ello, posa ante su caballete hasta el punto de constituir uno de los capítulos más singulares de su obra.

Estos hombres de placer, de espíritu por lo general ingenioso y predispuestos a la frase burlona, zahiriente o al simple chiste, destinados a distraer el tedio cortesano, disfrutaban de un bienestar material que sus taras no les hubieran permitido gozar en la vida ordinaria. Tienen criados y alguno carruaje, como D. Juan Calabazas.

Este mundo de deformidad física y espiritual, o de simple truhanería, con un profundo fondo de amargura más o menos velado por la inconsciencia o la idiotez, es probable que descubriese a Velázquez con el trato diario, tras su máscara de fealdad, un perfil humano conmovedor y distinto del de sus modelos normales, que es lo que él nos ofrece transformado por la noble actitud de su temperamento y animado por la poesía de su recreación pictórica. Son los que aparecen en el Archivo de Palacio bajo las denominaciones de bufones, locos, enanos, truhanes, simples, etc.

Estos servidores de la corte no son novedad de Felipe IV, ni creación española. Recuérdese el enano del Cardenal Granvela retratado por Antonio Moro, y que algunos de estos personajes eran traídos del extranjero. El bufón es figura humana que vive en la Antigüedad y florece en la Edad Media.

Uno de los más antiguos será el de Pablo de Valladolid (fig. 171), que figura en Palacio como hombre de placer, probablemente poco posterior a la Fragua. De pie es de cuerpo normal, y aparece en actitud de representar o declamar. No muy posterior debe ser el D. Juan de Austria representado con instrumentos guerreros al pie y una batalla al fondo, todo ello alusivo probablemente a alguno de sus espectáculos cortesanos. Don Cristóbal de Castañeda, apodado Barbarroja, que presumía de militar y torero, y fue desterrado por una ingeniosa alusión al Conde Duque, es cuadro por terminar. Además de estos cuadros de hombres de placer, de pie y accionando, pinta una serie más pequeña de que forman parte los enanos: Don Diego de Acedo (1644), llamado el Primo, que como asistía a la firma del rey con estampilla, aparece con los útiles del escritorio; D. Sebastián Morra (1644); Francisco Lezcano (1636) (fig. 172), el llamado sin fundamento el Niño de Vallecas, que estuvo al servicio del príncipe Baltasar Carlos. El primero de expresión altanera, el segundo de expresión inteligente y profunda tristeza, el último un cretino sonriente. Sentados como los anteriores, puede considerarse de la misma serie a D. Juan Calabazas (1636) (fig. 173), conocido también por Calabacillas el Bizco, y, sin fundamento, como el Bobo de Coria. No parece que sea enano, y más que bobo, se ha supuesto recientemente un truhán.

VUELTA A LA FÁBULA ANTIGUA.—Después de la Fragua, parece que transcurren muchos años antes de que Velázquez vuelva a cultivar la fábula clásica. Precisa reconocer que Felipe IV, salvo la historia de Baco, no encarga a Velázquez ninguna de sus fábulas de gran desarrollo. La Fragua la compra el rey años después de regresar de Italia. Ahora lo que se encarga es una serie de lienzos de historia esencialmente decorativos, unas entreventanas de una vara de alto por tres de ancho —Mercurio y Argos y Apolo y Marsias—, y dos lienzos de igual altura y sólo media vara de ancho, y que a juzgar por sus medidas se pintaron para decorar; representaban las fábulas de Psiquis y Cupido y de Venus y Adonis. En el de Mercurio y Argos, único conservado, donde el gris domina, Velázquez no elige como Rubens el momento culminante de la acción en que el dios está a punto de cercenar el cuello de Argos, sino el sigilo de su deslizamiento cuando éste duerme, gracias a la dulzura de su música.

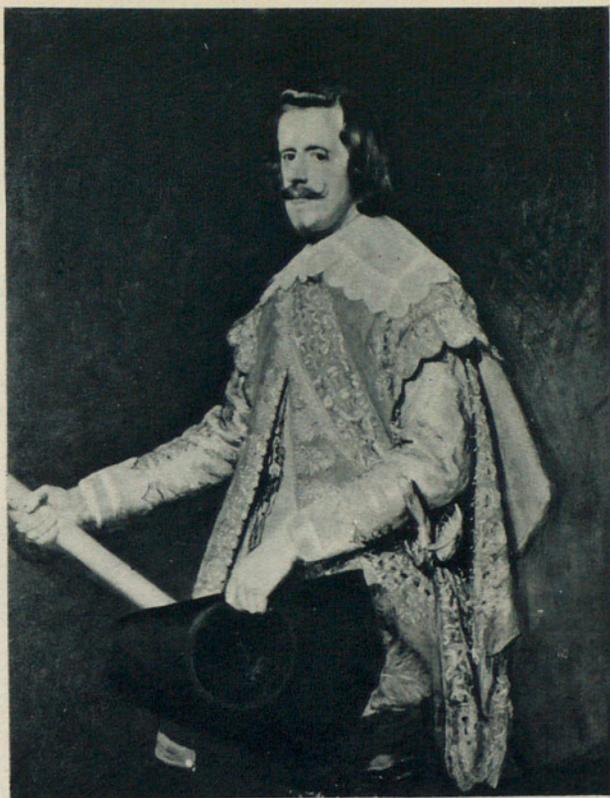
Probablemente es anterior el cuadro de Marte que pinta para la Torre de la Parada, decorada con fábulas paganas por Rubens y su taller. Y de ese mismo conjunto formaron parte los dos filósofos de la antigüedad, Esopo y Menipo.

Los dos grandes cuadros que pinta en la última etapa de su vida, lo fueron para particulares, o al menos a ellos pertenecieron en el siglo XVII.

La Venus del espejo (1651) (fig. 174), que aparece ya inventariada en la colección del Marqués de Eliche, presenta al gran pintor, que por fuerza del ambiente no cultiva el desnudo femenino, ante el tema más calificado del mismo desde el Renacimiento. Velázquez conoce, sin duda, las principales versiones de los grandes maestros del siglo XVI. En las mismas colecciones reales tiene los dos cuadros de Venus y la Música, del Tiziano, hoy en el Museo del Prado. Velázquez, fiel a su sentir, no se deja influir por tipos ni proporciones de modelos prestigiados por los grandes maestros anteriores. Elige el que le ofrece la realidad, lo coloca de espaldas y nos regala con el cadencioso fluir de las continuadas curvas que un bello cuerpo femenino ofrece desde ese punto de vista. Mucho más movido por dejar al descubierto la inflexión de la cintura, no destaca el blando perfil de su desnudo sobre un terciopelo rojo, sino sobre un raso gris, el color tan dentro de su sensibilidad cromática de estos años, y que al parecer era recurso corriente de las cortesanas madrileñas de la época para realzar el atractivo de sus desnudos.

El espejo, atributo de Venus, dota al escenario de una profundidad en que el espectador se siente incluido en ese juego escenográfico que culminará en *Las Meninas*. El punto de vista del desnudo, como es natural, no carece de precedentes y se han recordado los de las estatuas clásicas del Hermafrodita y de la Ariadna vestida, cuyos vaciados enviara Velázquez a Madrid, pero como siempre, Velázquez recrea aquello que pueda haberle servido de punto de partida o de ocasional inspiración. Si no se pinta en Italia durante el segundo viaje del artista, es hija de la misma nostalgia de Venecia que le hace emprenderlo.

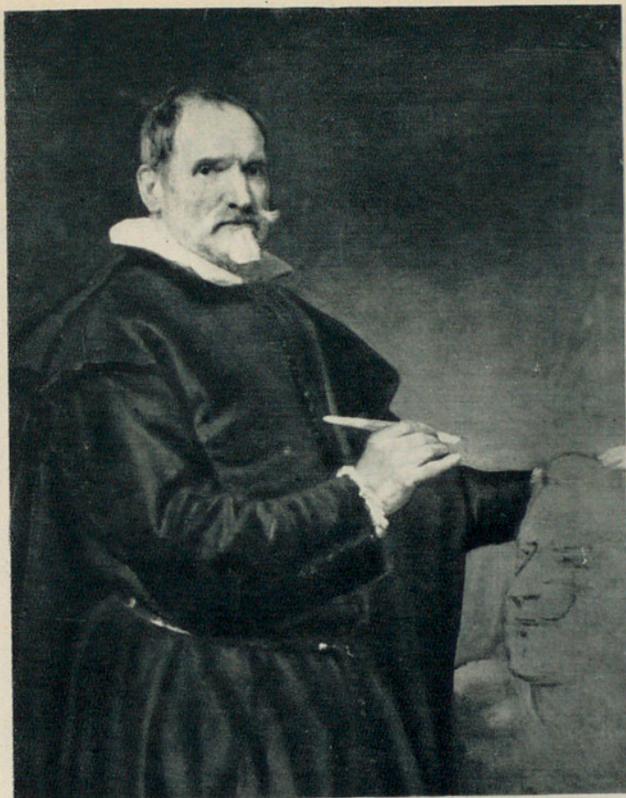
El otro gran cuadro, el de la fábula de Aracne (fig. 175), o de las Hilanderas, probablemente también de fecha no lejana a 1650, aparece poco después de la muerte del pintor, en una colección privada. Velázquez se encuentra ya en el pleno dominio de la perspectiva aérea. Su fuerte movimiento hacia el fondo aprendido en Tintoretto, ha perdido la violencia del maestro veneciano, pero gracias a la eliminación de un último término relativamente amplio, es decisiva en la composición de la escena. Se diría una última consecuencia de esas pequeñas habitaciones iluminadas de sus bodegones sevillanos, donde lo profano o aparentemente profano del primer término es comentado con la escena divina y luminosa del fondo.



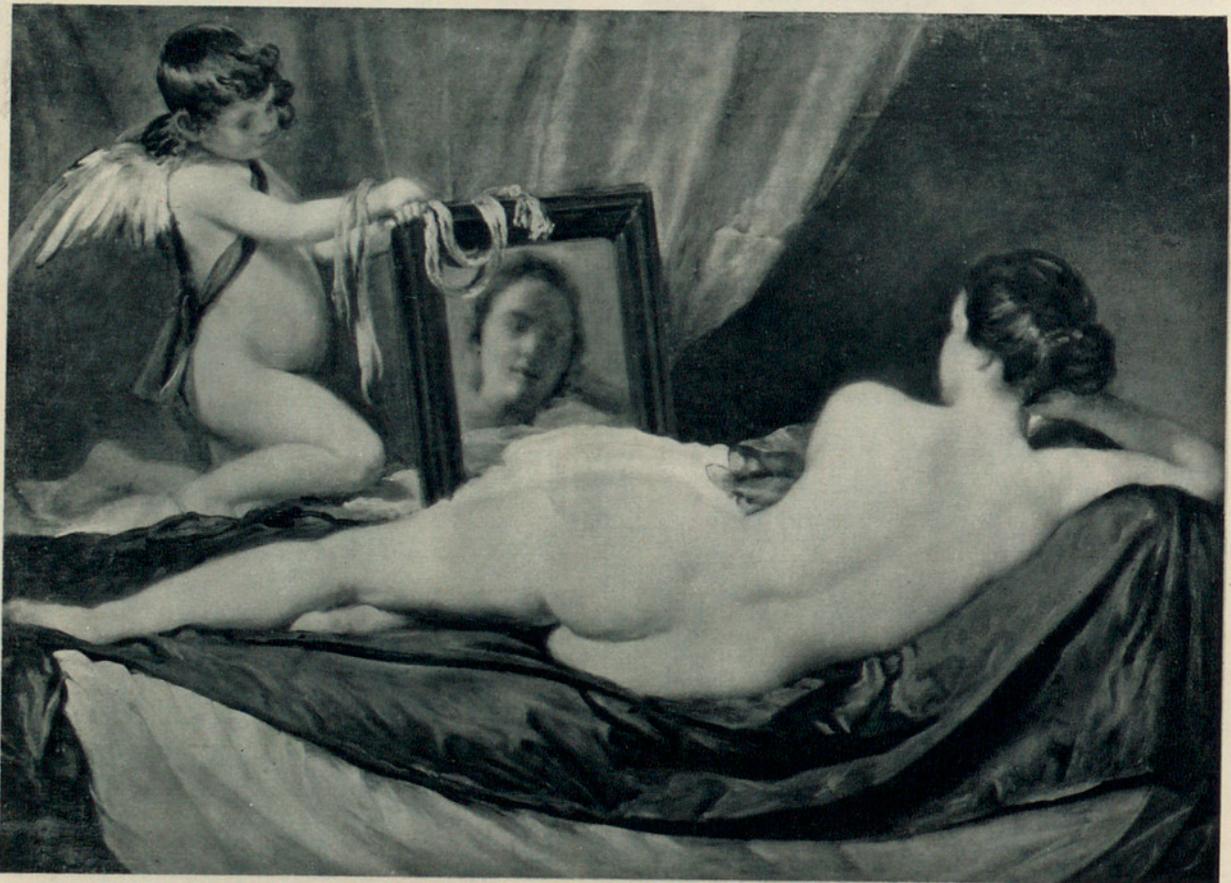
Figs. 163, 164, 165 y 166.—VELÁZQUEZ: FELIPE IV (NATIONAL GALLERY DE LONDRES, FRICK COLLECTION DE NUEVA YORK Y MUSEO DEL PRADO), Y BALTASAR CARLOS (MUSEO DE BOSTON).



Fig. 167.—VELÁZQUEZ: INOCENCIO X (GALERIA DORIA, ROMA).



Figs. 168, 169, 170 y 171.—VELÁZQUEZ: MARTÍNEZ MONTAÑÉS (MUSEO DEL PRADO), LA DAMA DEL ABANICO (GALERIA WALLACE, LONDRES), JUAN DE PAREJA (PROPIEDAD PARTICULAR INGLESA), Y PABLO DE VALLADOLID (MUSEO DEL PRADO).



Figs. 172, 173 y 174.—VELÁZQUEZ: FRANCISCO LEZCANO, D. JUAN CALABAZAS (MUSEO DEL PRADO), Y LA VENUS DEL ESPEJO (NATIONAL GALLERY, LONDRES).



Figs. 175, 176 y 177.—VELÁZQUEZ: LAS HILANDERAS (MUSEO DEL PRADO), Y LA INFANTA MARGARITA (MUSEO DE VIENA).



Figs. 178 y 179.—VELÁZQUEZ: VISTAS DE LA VILLA MÉDICIS (MUSEO DEL PRADO). Fig. 180.—J. B. MARTÍNEZ DEL MAZO: LA FAMILIA DEL PINTOR (MUSEO DE VIENA).

Gracias a su perfecto dominio de la perspectiva aérea y del arte de la composición, el cuadro produce un efecto de realidad tan completo, que la crítica de fines del siglo pasado, creyendo hacer su mejor elogio, compara la naturalidad de su composición con la de una escena sorprendida por una fotografía instantánea. Y se supone que Velázquez ha acompañado a unas damas al taller de tapices de Santa Isabel, y mientras ellas hablan ante uno de los expuestos, él se aparta por un momento, y al considerar el bello efecto pictórico de la luz y de los grupos que ante su vista se mueven, no precisa sino trasladar al lienzo el escenario, los grupos y las actitudes que se ofrecen a su mirada, sin ulterior transformación por su parte.

Esta interpretación, según creo haber probado hace unos años, es errónea. Se trata de una composición ordenada por Velázquez en su obrador, y por él copiada de la realidad.

El escenario consta de dos partes: la del primer plano, menos iluminada y que llena toda la anchura del lienzo, y la del fondo, mucho más estrecha, a la que se accede por unos escalones, intensamente iluminada por la izquierda. En ese primer plano trabajan una joven ante la devanadera vista de espalda y en actitud violenta, eco de uno de los jóvenes desnudos del techo de la Capilla Sixtina de Miguel Ángel, y una vieja ante la devanadera en contrapuesta actitud, contraposición igualmente de estirpe miguelangelesca; una tercera más baja entre ellas y en sombra, recorta su perfil contribuyendo poderosamente al alejamiento de la parte luminosa del segundo término del escenario. Cubre el fondo de éste un tapiz con la historia del Rapto de Europa, copiada del cuadro del Tiziano entonces en las colecciones reales y hoy en un museo de Boston, del que aún se conserva en el del Prado la copia hecha por Rubens. Ante el tapiz se encuentra una joven y ante ella Minerva con el brazo en alto. El tema del tapiz, la presencia de la diosa Minerva y de esta joven, permitió reconocer hace algunos años que no se trataba de una escena ofrecida inesperadamente a la mirada de Velázquez, sino de una fábula mitológica por él compuesta. Es la fábula de Aracne que ejemplifica, lo mismo que la de Apolo y Marsias, el castigo de la vanidad del mortal que se cree superior al dios, así como el triunfo del arte divino sobre la artesanía.

Aracne es una joven tejedora, habilísima pero orgullosa, cuyas admirables labores le hacen jactarse de que ni la propia Minerva, diosa de las artes, puede aventajarla. Enterada la diosa, la visita metamorfoseada en una vieja, y le aconseja bondadosamente que pida perdón a Minerva, que como es buena se lo concederá, a lo que la joven responde que nada tiene que enseñarle la diosa. Recobrado por ésta su aspecto divino, la joven mantiene su desafío y comienza la competición. Mientras que Minerva representa en un tapiz los hechos gloriosos de su padre Júpiter, Aracne lo figura en una de sus aventuras amorosas con las mortales, en el Rapto de Europa. Enfurecida Minerva por el descaro, golpea a la vanidosa Aracne, que desesperada se cuelga de una viga, pero antes de consumarse el suicidio, la diosa la perdona, pero la metamorfosea en araña y la condena a hilar y tejer eternamente. La escena representada al fondo es el momento en que Minerva airada levanta su brazo, y las damas que lo presencian, las que según las Metamorfosis de Ovidio acudían a contemplar las admirables labores de Aracne. Las obreras del primer término serán las del taller de ésta, si es que no representan a Minerva metamorfoseada de vieja y a la propia Aracne. Si el instrumento que apoyado en una silla de frente a la joven Aracne del fondo fuese una viola da gamba, tal vez pudiera considerarse como su atributo, en cuanto la música es el antídoto de la tarántula, la más venenosa de las arañas, pero últimamente se ha pensado que pueda ser un instrumento propio del telar. El escenario ofrece bastante semejanza con el obrador de los pintores en el

Alcázar, conocido por el fondo del cuadro de la Familia de Mazo, del Museo de Viena. El cuadro está adicionado por ambos lados y por la parte superior.

RETRATOS. PAISAJES.—La familia real continúa posando ante Velázquez hasta el final de su vida. Ya queda citado el retrato de Felipe IV de los años cincuenta. Por esos años le vemos pintar a la nueva reina Doña Mariana, con amplio guardainfante, ancho peinado con voluminosa pluma y gran pañuelo pendiente de la mano. Sus retratos de busto darán trabajo al taller del pintor por estos años. De facciones muy semejantes, aún más sensibles por la igualdad del peinado, pero más joven y con más vida en el rostro, son los de la infanta María Teresa, que en 1660 es acompañada por el propio Velázquez hasta la frontera para casar con Luis XIV.

El nuevo modelo infantil que viene a ocupar continuamente sus pinceles, como el Baltasar Carlos en los años treinta, es el de la infanta Margarita, la futura emperatriz de Alemania, fruto del nuevo matrimonio del monarca. En el retrato más antiguo, a los dos o tres años, su pincel se recrea y nos regala con el encanto infantil del modelo (fig. 176). Cuando vuelve a retratarla el año antes de su muerte, es ya su pintura el único aunque espléndido regalo de quien lo contempla. Pero entre esas fechas, cuando tiene todavía el encanto de los cinco años, en 1656, es el centro de un grupo donde, hermanados su admirable arte del retrato y su magistral interpretación del aire ambiente, nos deja su obra maestra: Las Meninas (lám. VIII). El verdadero nombre del cuadro no es éste, que no parece remontarse más allá del siglo XIX, sino el de La Familia, con que se le cita en los inventarios antiguos, es decir, la familia real o de Felipe IV, aunque para serlo en propiedad falta la infanta María Teresa, hija de su anterior matrimonio.

La escena representada es el momento en que la menina o dama de honor de la infanta, Doña Agustina Sarmiento le ofrece de rodillas un búcaro, mientras a la derecha hace una leve reverencia la también menina Doña Isabel de Velasco, y les acompañan los enanos Maribárbola y Nicolás de Pertusato, éste tratando de despertar a un mastín. En segundo plano están Doña Marcela de Ulloa, guardamujer de las damas de la corte y un guardadamas, y en la puerta del fondo el aposentador D. José Nieto Velázquez; ante un gran lienzo, Velázquez con el pincel en la mano en actitud de pintar. En el espejo del fondo, por último, se reflejan las medias figuras de Felipe IV y Doña Mariana. No es fácil creer que el pintor esté retratando a los reyes que se reflejan en el espejo, mientras la infanta y su séquito se encuentran ante ellos. El gran tamaño del lienzo que pinta Velázquez, más bien inclina a pensar que sea el mismo de Las Meninas, y que el haberse incluido el pintor en el cuadro mismo, no sea sino una libertad pictórica, y así debió considerarlo Goya cuando siguiendo su ejemplo se retrató en La Familia de Carlos IV.

El escenario donde Velázquez compone la historia parece ser el cuarto del Príncipe. La escena está iluminada por la ventana lateral del primer término; tras ella reina la sombra, sólo levemente aminorada por la última ventana. En la pared del fondo, mientras el espejo refleja la mirada del espectador hacia sus espaldas, la puerta, con su luz intensa y la diminuta figura de Nieto, consume el pleno efecto de la perspectiva aérea. Tenemos la sensación de encontrarnos, no ante un escenario real, sino dentro de un escenario que se continúa tras nosotros. Esa puerta que rasga el fondo y que podría considerarse la última consecuencia de aquellas salas iluminadas con escenas de escala menor de sus bodegones sevillanos, hace también pensar en los cuadros holandeses de interior. El espejo obliga además a recordar que



Lám. VIII.—D. VELÁZQUEZ: LAS MENINAS (MUSEO DEL PRADO).

entonces formaba parte de las colecciones reales la tabla del Matrimonio Arnolfini, de Van Eyck, igualmente presidido por un espejo, aunque su finalidad fuese en él, al menos en parte, diferente.

Los dos grandes lienzos de la pared del fondo, son los de las fábulas de Aracne y de Apolo y Marsias, obras respectivamente de Rubens y de Jordaens, temas caros al pintor, y que como se ha visto al tratar del primero, cantan la superioridad del arte divino sobre la artesanía. Consta que Velázquez, seguramente consciente de su significado, es quién los reúne en esta sala del palacio.

Si el escenario está iluminado con sabiduría suma, la interpretación del aire ambiente y su efecto en la precisión y color de los personajes escala la meta de máxima perfección del pintor, meta después no superada. Sólo gracias a ello y a su maestría en el retrato, podemos creernos en el mismo Alcázar ante la infantita de rostro refulgente y rubios cabellos que la luz torna en impalpable polvo de oro. No en vano Lucas Jordán, al ver sin duda en Las Meninas la obra maestra de la sabiduría pictórica, la llama la Teología de la Pintura.

Todavía años más tarde, como se ha visto, había de retratar de nuevo a la infanta Margarita, dejándonos en su retrato del Museo de Viena (fig. 177) una de sus obras maestras.

El paisaje desempeña papel de primer orden en no pocos retratos de Velázquez. Es casi siempre paisaje de las vertientes del Guadarrama. El fondo de Las Lanzas, como hemos visto, es una obra maestra de realidad creada por el pintor sobre una información gráfica ajena. El cuadro de San Antonio y San Pablo, al parecer de la misma década, es sobre todo un paisaje compuesto por Velázquez y sugerido en sus formas parciales por modelos anteriores, que no obstante su gran teatralidad, nos produce la misma sensación de realidad copiada que sus escenas humanas.

Pero Velázquez nos ha dejado también paisajes donde traslada al lienzo la totalidad de lo que tiene ante su vista. Este es el caso de sus pequeñas Vistas de la Villa Médicis (figs. 178 y 179), que después de haberse considerado de 1630, se creyeron pintadas durante el segundo viaje (1650-1651), para volverse de nuevo a la opinión primitiva. Pero lo que importa es que en paisaje con la estatua de Ariadna, la técnica es la que emplearán los impresionistas franceses.

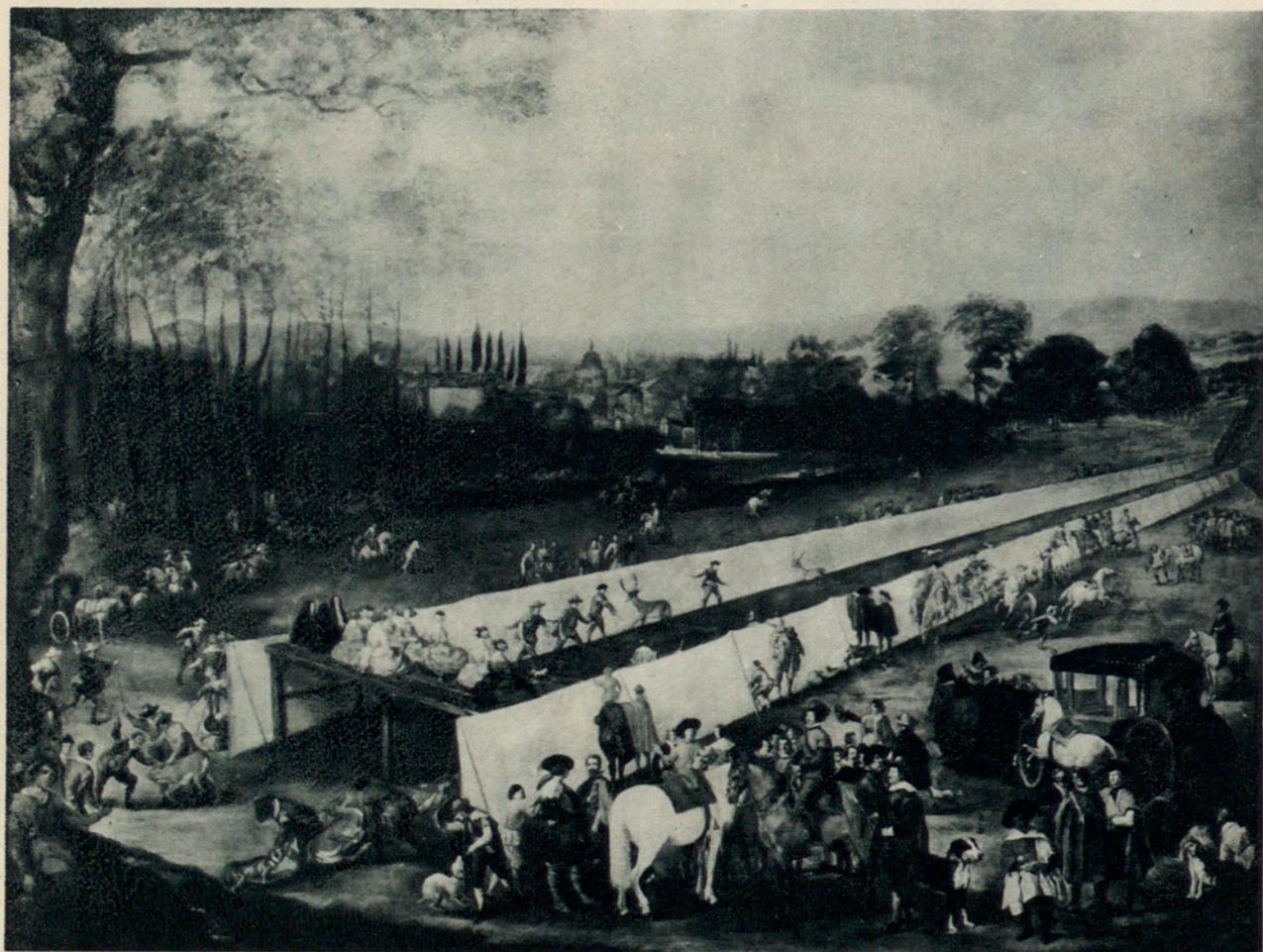
MADRID: LOS VELAZQUEÑOS. LOS CONTEMPORÁNEOS DE VELÁZQUEZ

LOS VELAZQUEÑOS: MAZO. AGÜERO. PUGA. PAREJA. J. LEONARDO.—Incapaz de industrializar su arte, Velázquez no forma, y probablemente tampoco lo desea, un taller al estilo del de Rubens, aunque la necesidad de decorar los palacios reales le hubieran podido dar pie a ello. Sinceramente enamorado de su arte, y deseoso de alcanzar la máxima perfección, su temperamento no se debía de prestar tampoco a trazar rápidos bocetos para que fuesen desarrollados por sus discípulos y colaboradores. Esa flema suya de que se nos habla, no parece ser la más adecuada para la actividad incesante de un jefe de taller. El de Velázquez, al parecer, se reduce a copiar más o menos fielmente los originales de los retratos de los miembros de la familia real que era preciso enviar a las cortes amigas.

Y la realidad es que su pintura, técnicamente apenas tiene eco en sus contemporáneos madrileños. Sólo Claudio Coello al final de su vida, a los veinticinco años de la muerte de Velázquez, será capaz de pintar un cuadro digno de sus conquistas en el campo de la perspectiva



Figs. 181, 182, 183 y 184.—J. B. MARTÍNEZ DEL MAZO: LA INFANTA DOÑA MARGARITA (MUSEO DEL PRADO), EL ALMIRANTE PULIDO PAREJA (NATIONAL GALLERY, LONDRES), EL PRÍNCIPE BALTASAR CARLOS (MUSEO DE LA HAYA), Y RETRATO DE DAMA (COLECCION PAYÁ, MADRID).



Figs. 185 y 186.—J. B. MARTÍNEZ DEL MAZO: VISTA DE ZARAGOZA, Y LA CACERÍA DEL TABLADILLO (MUSEO DEL PRADO).



Figs. 187 y 188.—J. B. MARTÍNEZ DEL MAZO: LA CALLE DE LA REINA, Y EL ESTANQUE DEL BUEN RETIRO (MUSEO DEL PRADO). Fig. 189.—B. M. AGÜERO: ENEAS AYUDANDO A DESCABALGAR A DIDO (MUSEO DEL PRADO). Fig. 190.—A. PUGA: SUPUESTO RETRATO DE SU MADRE (MUSEO DEL PRADO).



Fig. 191.—A. PUGA: EL AFILADOR (MUSEO DEL ERMITAGE, LENINGRADO). Fig. 192.—J. PAREJA: VOCACION DE SAN MATEO (MUSEO DEL PRADO).



Fig. 193.—J. PAREJA: BAUTISMO DE CRISTO (MUSEO DE HUESCA). Fig. 194.—J. LEONARDO: LA RENDICIÓN DE JULIERS (MUSEO DEL PRADO).



Fig. 195.—J. LEONARDO: LA SERPIENTE DE METAL (ACADEMIA DE SAN FERNANDO). Fig. 196.—F. PALACIOS: BODEGÓN (COLECCIÓN HARRACH, VIENA).

aérea; Mazo nos dará la versión más próxima a sus retratos; su compañero Alonso Cano aprenderá de él la plateada encarnación de algunos de sus rostros, y su discípulo Leonardo aprenderá también algo de su colorido. Los pintores de la generación siguiente, arrebatados por el barroquismo dinámico iniciado ya en este período por Francisco Rizi, no sienten el reposo y el grave estilo velazqueño. Como es frecuente en la historia del arte, la moda arrastra más adeptos que la calidad. El fenómeno se repetirá en este mismo Madrid, con el otro gran coloso de nuestra pintura, Goya, cuando los pintores españoles vuelvan las espaldas a su gran estilo pictórico y marchen a París a formarse en el seco neoclasicismo de David.

El discípulo que le sigue más de cerca es su propio yerno Juan Bautista Martínez del Mazo (h. 1615 †1667), de familia conquense, que muere en edad madura, aunque no avanzada, y sólo le sobrevive muy pocos años. Casa con la hija de su maestro en 1633 y ese mismo año es nombrado ujier de cámara. En su carrera palatina es designado años más tarde ayudante de furrier y, a la muerte de Velázquez, pintor de cámara, puesto del que disfruta la media docena de años que aún se prolonga su vida. De su favor en la corte, debido, en parte, sin duda al patrocinio del pintor sevillano, habla también su nombramiento de maestro de dibujo del Príncipe Don Baltasar Carlos. Sabemos que siendo ya artista maduro, en 1657, hace un viaje a Nápoles. Aunque no pueda calificarse de viaje de estudio, parece probable que no deje de visitar Roma, e indudable que en cierta medida se advierte su huella en su estilo. Mazo es un excelente pintor de retratos, dentro del estilo de Velázquez. Sus copias de los de éste las celebra Palomino al extremo de decir que es casi imposible distinguirlas de los originales. Obra suya segura e importante en el campo del retrato, es el de la Familia, del Museo de Viena (fig. 180). Mazo figura en ella a su familia en un grupo decreciente, más al gusto rubeniano que al más equilibrado velazqueño. El escenario es la Casa del Tesoro del Alcázar, con el luminoso estudio al fondo, donde al parecer Mazo pinta el retrato de la infanta Doña Margarita (fig. 181), escenario que posiblemente inspira el de Las hilanderas. La técnica suelta pero un tanto blanda, es claramente velazqueña. El pintor ha firmado el cuadro con un mazo alusivo a su apellido. Obra también firmada (1666) y excelente, es el retrato de Doña Mariana de Austria, de la Galería Nacional de Londres, donde aparece con el traje monjil de viuda que conservará hasta su muerte. El pintor nos deja ver al fondo una de las salas del Alcázar, con Carlos II niño, atendido por sus servidoras. De él existe una repetición también firmada en el Museo de Toledo.

Como es natural, a Mazo se ha atribuido un crecido número de obras velazqueñas cuya calidad no permite considerarlas del maestro. Recuérdense en primer lugar el cuadro de Baltasar Carlos aprendiendo a montar con el Conde Duque de Olivares, del Duque de Westminster en Eccleston, en el que parece haber intervenido el propio Velázquez, y la variante de la Galería Wallace de Londres, respecto de las que lo más prudente parece ser pensar tan sólo en el taller de Velázquez.

Entre los retratos que, a juzgar por el estilo de sus obras seguras como la Familia de Viena y el retrato de Doña Mariana de Londres, pueden atribuírsele, con más fundamento podrían citarse, entre otros, el del Almirante Pulido Pareja († 1647), de la Galería Nacional de Londres, (fig. 182), tal vez copia de un original de Velázquez, el de un Caballero santiaguista de medio cuerpo, de propiedad particular inglesa, y el del Príncipe Baltasar Carlos (fig. 183), del Museo de La Haya. Suyo o de su taller debe de ser el retrato de Dama, de la colección Payá de Madrid (fig. 184).

Mazo se distingue además por sus composiciones de amplio horizonte, amenizadas por numerosos grupos de figurillas. Son vistas de ciudades y escenas de cacería. "Pintó admirablemente cosas de montería, y sitios de ciudades", escribe Palomino. La Vista de Zaragoza, del Museo del Prado (fig. 185), en cuya inscripción latina se dice taxativamente que fue pintada por Mazo en 1647 por mandato de Felipe IV, es de tan extraordinaria calidad, que la crítica se ha resistido a creerla exclusivamente de su mano. Modernamente unos consideran de Mazo el fondo y de Velázquez las figurillas, mientras otros prefieren ver la mano de éste en el fondo y la de Mazo en alguno de los grupos. Sin excluir la posible y natural colaboración del suegro del pintor, no deja de resultar fuerte el hacer prácticamente tabla rasa de la inscripción contemporánea del cuadro. De la entrada de Felipe IV en Pamplona, hemos de formarnos idea por la pequeña copia antigua del Museo de Wellington, de Londres.

La Cacería del Tabladillo (fig. 186), del Museo del Prado, representa la celebrada en Aranjuez, donde Felipe IV caza unos venados cercados en la tela real en presencia de la reina y sus damas. Aunque su estado de conservación no es bueno, precisa reconocer que la diferencia del color con la Vista de Zaragoza, es grande. Como en ésta, los grupos de figurillas del primer plano, es uno de los principales atractivos del cuadro.

Paisajes muy hermosos, el de la Fuente de los Tritones y el de la Calle de la Reina, aunque pueda existir, sobre todo en el segundo, una posible inspiración velazqueña, no parece que sean de mano del pintor de Sevilla. La Fuente de los Tritones, es cuadro de gran equilibrio compositivo, de un magistral estudio de la luz, en el que el empleo de las tres escalas en las figurillas, la fuente y los árboles, cuyo follaje vela pero no oculta el movimiento ascendente de sus troncos levemente ondulados, lo dotan de una grandiosidad extraordinaria. El de la Calle de la Reina (fig. 187), está inspirado por ese mismo deseo de grandiosidad conseguida por la contraposición entre los personajes y los árboles gigantes, pero con un movimiento sesgado y un desequilibrio más netamente barrocos. El contraste entre las compactas copas de los árboles y el celaje recorrido por nubes en diagonal, de quebrados perfiles, es esencial en el cuadro, ligándolo en este aspecto con el tipo de paisaje de los cuadros que se consideran de Agüero.

El Arco de Tito, que en fecha reciente se atribuyó a Velázquez por uno de sus biógrafos, es uno de los más bellos ejemplos de paisaje clásico de la escuela madrileña formada a la sombra de Velázquez y en la que Mazo es probablemente cabeza. Paisaje con ruinas sabiamente estudiado en su contraste de masas, en su fondo luminoso y en sus planos frontales, se explica que se haya atribuido a Velázquez, fundándose también en parte por conocerse entonces la noticia del viaje de Mazo a Italia en 1657.

A Mazo se atribuyen en el Museo del Prado, además, varios paisajes con arquitectura del mismo tamaño, y que algún tiempo formaron serie con él. Uno de ellos es un gran templo pagano, del que sólo se ve la portada, con historia de la fábula antigua en la que Mercurio desciende de los cielos. En el segundo, también aparece un edificio clásico, mientras que en los otros dos son Jardines de Palacio. En uno de ellos se ve ante un fondo de arbolado el estanque del Buen Retiro (fig. 188), con uno de sus pabellones y una estatua, y en el otro un jardín que se supuso sin fundamento suficiente, el de la Priora, con una terraza, árboles y figuras.

Palomino celebra el arte de copiar de Mazo. En el Museo del Prado existen ejemplos de las que hizo de Rubens y su escuela, que dan fe de la opinión de su biógrafo cordobés.

La atribución de varios bodegones, hecha hace pocos años, no es admisible, pues el que se supuso firmado de la colección Cavestany, lo está realmente por el italiano del Cairo.

Desgraciadamente, este interesante capítulo de la pintura de paisaje de la escuela madrileña, que parece formarse al calor de la decoración de palacio, está por estudiar. Arquitecturas, con frecuencia de tipo clásico, puertos, ríos y puentes, son los principales escenarios que sirven de fondo a grupos de figurillas, a veces historias de la fábula antigua. En suma, un paisaje de tono clásico de inspiración italiana, pero influido también por el estilo flamenco. La parte que en su creación corresponda a Mazo como ejecutor más directo, y a Velázquez tal vez, como inspirador remoto, está por precisar.

Gracias a D. Elías Tormo han podido ser identificadas en el Museo del Prado varias obras de Benito Manuel Agüero († h. 1670). El hecho de ser discípulo de Mazo, de haber trabajado en el obrador de éste en Palacio y de morir, al parecer, poco después que su maestro, no permite delimitar su obra con precisión frente a la de aquél, y es posible que alguno de los cuadros atribuidos a Mazo sean obra de Benito M. Agüero. Como consta que en los inventarios de Palacio se registran bajo el nombre de Agüero no menos de treinta y tres países de diversos tamaños, se le han atribuido no hace muchos años en el Museo del Prado algunos de los que antes se consideraban de Mazo. Varios de ellos son grandes y de una misma altura, de unos dos metros y medio, de los cuales tres son a lo alto, y dos ligeramente apaisados. Salvo el de Salida de Eneas de Cartago, que tiene por escenario un puerto con fondo de mar, en los restantes domina el paisaje abrupto con arboleda y peñascos. Los temas son, además del citado, Eneas ayudando a descabalgarse a Dido (fig. 189), Latona y los campesinos metamorfoseados en ranas, Mercurio y Argos y una quinta fábula de tema no identificado.

Agüero, que ha aprendido mucho en los paisajes de Lorena de las colecciones reales, no siente el clasicismo del pintor francés. Su sensibilidad, inspirada por un barroquismo dinámico, dota a sus paisajes de un sorprendente dramatismo. La monumentalidad barroca aumenta el contraste entre la escala del escenario y la de las figuras, de lo que es buen ejemplo el Embarco de Eneas, las rocas se hacen gigantescas y se transforman a veces en verdaderos protagonistas —Dido descabalgada— y el celaje tormentoso, como en este último caso a tono con el vendaval que agita los árboles, o simplemente recorrido por nubes silueteadas por culebrillas de luz, prestan a estos paisajes de Agüero una personalidad que tal vez no ha sido debidamente valorada. Inspirado por uno de los italianos del tipo de Salvatore Roca, por paisajes flamencos, y en algún caso, como en el Paisaje con dos figuras, por la espectacularidad del San Antonio y San Pablo de Velázquez, Agüero llega a las últimas consecuencias de la Calle de la Reina atribuida a Mazo.

Los otros lienzos que se consideran de Agüero en el Museo del Prado, son muy apaisados y de escasa altura, sin duda pintados para sobrepuertas.

Se cita de su mano un cuadro de San Ildefonso, hoy de paradero desconocido, en una iglesia madrileña.

Los deliciosos grupos de figurillas que amenizan el primer término de la Cacería del jabalí de Velázquez, de Londres, la Vista de Zaragoza y la Cacería del tabladillo, del Museo del Prado, inspiran un cierto número de pinturas de grupos, con frecuencia de gentes distinguidas, sobre fondo de paisaje de gusto velazqueño.

El interés por lo popular, sin embargo, es también patente en la pintura madrileña de este momento. Así encontramos dentro de la penumbra velazqueña, un grupo de obras de temas

de acusado gusto popular atribuidos modernamente al orensano Antonio Puga (1602†1648). Las noticias seguras que tenemos de su vida nos dicen que, encargado Cajés de pintar dos de los cuadros de batallas del Salón de Reinos, poco antes de morir en 1634, confía su terminación en su propia casa a Puga, lo que parece indicar una relación algo estrecha con él, tal vez la de discípulo.

Muerto Puga antes de cumplir los cincuenta, a juzgar por su testamento, es persona que poseía libros de místicos y filósofos, así como una numerosa colección de estampas, que en su almoneda comprarán, entre otros, Cano, Pereda y Carreño. De su inventario y de los créditos del testamento, se desprende que es pintor de temas religiosos, de retratos reales y de cortesanos, de paisajes con figuras y de bodegones. No se citan, en cambio, escenas de género.

La única obra segura conocida de su mano, es el San Jerónimo, firmado en 1636, del Museo de Barnard Castle, de acusado claroscuro, y en el que parece percibirse alguna sugestión de Pereda.

La parte que pueda corresponder a Puga en los cuadros dejados sin terminar por Cajés no es fácil precisarla, sobre todo cuando consta que el otro cuadro de este pintor, lo concluye Luis Fernández.

La moderna atribución de un grupo de escenas de género, no tiene más fundamento que la noticia de Ceán Bermúdez de haber visto en la colección Coller y Castro seis cuadros, es de suponer que firmados y fechados en 1653, que le hicieron pensar en el estilo juvenil de Velázquez, incluso por tratarse de asuntos domésticos y triviales. Como consta que Puga muere cinco años antes de esa fecha, es sin embargo indispensable pensar en un error de lectura. Los cuadros de este tipo atribuidos a Puga, son el Afilador del Museo del Ermitage, de Leníngrado (fig. 191), la Taberna, la Mujer repartiendo comida, ambas en el comercio, y la supuesta Madre del pintor, del Museo del Prado (fig. 190), en la que se han visto pormenores de ambiente regional gallego. La relación estilística de estas obras con el San Jerónimo de 1636, no es muy convincente. También se ha creído suyo el Guerrero muerto, de la Galería Nacional de Londres, cuadro objeto de las más sorprendentes atribuciones, de calidad muy superior a todas las obras anteriores, y probablemente italiano.

Aunque muy allegado a la persona del gran pintor y a pesar de que en el cuadro de la Vocación de San Mateo (fig. 192), del Museo del Prado, firmado un año después de la muerte de aquél, deja ver en la degradación de los términos alguna influencia del maestro, su servidor, el mulato Juan Pareja († 1670), parece más atraído por el colorido alegre y superficial de otros contemporáneos madrileños del tipo de Carreño. En el autorretrato que nos ha dejado en el personaje del primer término a la izquierda del cuadro citado, los rasgos de su rostro, que en el magnífico retrato que le hiciera Velázquez delatan con fuerte verdad su origen africano, se afinan y adquieren una expresión entre displicente y melancólica, sin duda más espejo de su alma que de su físico, y que no deja de ser conmovedora. Palomino celebra también los retratos de su mano, entre ellos el del arquitecto José Ratés. Si efectivamente es suyo el que se conserva en propiedad particular granadina, lo muestra, en cambio, más dentro de la tradición velazqueña.

En el Bautismo (fig. 193), del Museo de Huesca (1667), el alejamiento del maestro es más sensible, y su gusto por el estilo más movido y decorativo del último tercio del siglo, manifiesto. Las ropas de los ángeles, los árboles, las nubes y en general todas las formas, se mueven en pequeñas curvas, y lo mismo que los efectos de luz, nada tienen de velazqueños. Artista sin

personalidad muy firme, el deseo de seguir las nuevas corrientes estéticas, como en tantos casos, repercute en un notable descenso de calidad, porque además se trata de un tema esencialmente religioso, que no era fácil interpretar en el tono un tanto profano de la Vocación de San Mateo. De no superior calidad, es la Huida a Egipto (1658) del Museo de Sarasota. Una Concepción de su mano, posee el Sr. Ordóñez, de Madrid.

Formado en la escuela de Pedro de las Cuevas, el maestro de tantos pintores de la época y probablemente no insensible a la influencia de V. Carducho, el aragonés José Leonardo († 1656) tiene un fino sentido del color. Las obras que proclaman la admiración por el gran maestro, son los dos lienzos de batallas: La Rendición de Juliers (fig. 194) y La Toma de Brisach, del Museo del Prado, que pinta hacia 1635 para el Salón de Reinos del Buen Retiro. No sólo los gestos y actitudes están directamente inspirados por Velázquez, aunque desgraciadamente les faltan la distinción y la gravedad de los de éste, sino lo que es más importante, la limpieza y finura del color y las deliciosas lejanías de azul claro, lo convierten en su discípulo mejor dotado en este aspecto.

Leonardo no es insensible a problemas de luz más tradicionales. Recuérdese el San Jerónimo penitente de la Magistral de Alcalá, y cómo en la Magdalena a los pies de Jesús, de Getafe (1639), juega con el blanco mantel de la mesa y el patio luminoso del fondo, situando entre ambas zonas de luz figuras en sombras. Muy interesantes son también, por el movimiento de los escorzos, la Serpiente de metal (fig. 195), de la Academia de San Fernando, y por la elegancia de su figura el San Juan Bautista, del Museo de los Ángeles.

Leonardo, tan progresivo en su colorido, incluso velazqueño en cuadros como los del Salón de Reinos, conserva en las composiciones de sus temas religiosos un notable lastre manierista. Así, en la Anunciación del Monasterio de Silos, el rompimiento de gloria es digno del primer cuarto del siglo, y en la ordenación de los grupos del Nacimiento de la Virgen se percibe aún próximo aquel estilo, aunque, como es natural, son la factura pastosa y suelta y la nota algo velazqueña del grupo que penetra a contraluz por la puerta del fondo, lo que constituye su principal mérito. Una Anunciación bastante deteriorada se conserva en Casarrubias, de Toledo. En la Adoración de los Reyes, de Cebreros, su estilo recuerda aún el de Cajés.

Desgraciadamente, perdido el juicio muy joven, la carrera artística de Leonardo es corta.

Discípulo de Velázquez, de los últimos tiempos, pero que también muere joven, es el madrileño Francisco Palacios († 1676). Palomino al decir que no conocía obra pública de su mano, encarece en especial sus retratos, pero por desgracia, en la actualidad su única obra identificada son unos excelentes bodegones firmados de la colección Harrach, de Viena (fig. 196).

LOS CONTEMPORÁNEOS DE VELÁZQUEZ: COLLANTES. FR. JUAN RIZI. PEREDA.—Si las fechas que nos da Palomino son fidedignas, Collantes (1599 † 1656) es un hijo de la gran generación que nace con el siglo, y desde luego se presenta movido por las dos principales preocupaciones de la misma, por el naturalismo y por los problemas de la luz, que no en vano al recordar el escritor cordobés una de las escasas obras que cita de su mano, se refiere a un San Jerónimo, hoy de paradero desconocido, como “cosa excelente que parece del Españolito”. Algo semejante puede decirse en efecto del San Onofre del Museo del Prado, en un tiempo atribuido al pintor valenciano. El regodeo en la interpretación naturalista, no sólo de la esterilla que cubre el cuerpo del santo, sino de las piernas y pies de éste,

que en cierto aspecto parece presentir a Pereda, y su iluminación acusadamente tenebrista, dan fe de lo acertado del juicio de Palomino, así como de la seguridad de su dibujo. Análogas características, menos acusadas en su naturalismo, pero más intensas en cuanto a su tenebrismo, distinguen al San Juan Bautista joven, de propiedad particular de Lugo.

Dadas sus dotes de dibujante, Collantes cultiva el cuadro de figuras numerosas de tamaño mediano, las "historiejas de mediano tamaño, que... hizo con excelencia", que elogia Palomino al referirse al cuadro de la Resurrección de la Carne (fig. 197), hoy en el Museo del Prado (1630), donde sobre un fondo de ruinas de monumentales edificios romanos, el profeta Ezequiel dirige la palabra a los que salen de sus tumbas en las más variadas actitudes.

El cuadro de la Caída de Troya, del mismo Museo, con figuras aún más menudas y numerosas, por la importancia concedida al escenario arquitectónico de grandes edificios palaciegos, es en realidad un cuadro de arquitectura con historias, el género cultivado principalmente por su contemporáneo Juan de la Corte.

Pero Collantes es también pintor de paisaje, sin duda, uno de los mejor dotados de su generación. Conocedor del paisaje romano y napolitano, los suyos, por lo general, están animados por alguna figura o grupo de pequeño tamaño, con frecuencia de tema del Antiguo o del Nuevo Testamento, tales como la Zarza ardiendo, del Museo del Louvre (fig. 198), Agar e Ismael, del de Providence, y el Buen Samaritano, del comercio neoyorquino. Sin tema alguno religioso, son también importantes los paisajes de los museos del Prado, de Colonia y de Düsseldorf y el de la Academia de San Fernando.

El paisaje de Collantes, como de pintor formado en el tenebrismo, es de árboles de copas densas y tupidas cuya masa se recorta limpiamente sobre el celaje luminoso, y de troncos corpulentos con los que alternan otros que lanzan al espacio sus muñones astillados, algunos tan corpulentos y destacados como los de Ribera.

El madrileño fray Juan Rizi (1600 †1681) es un riguroso coetáneo de Velázquez, pero que le sobrevive más de veinte años. Hijo de uno de los italianos que vienen a trabajar para Felipe II, profesa, hombre ya, en la orden de San Benito, para la que pinta varias series de historias benedictinas. Formado con la generación que da sus primeros pasos con el tenebrismo, se muestra con frecuencia muy interesado por los efectos de luz. Su técnica es vigorosa, pastosa y de cierta soltura. Su temario monacal le convierte en una especie de Zurbarán castellano, en el que los blancos hábitos de mercedarios y cartujos se ven reemplazados por los negros de los benedictinos. La encarnación es predominantemente rojiza. Series muy importantes son las que pinta para los monasterios de San Millán de la Cogolla y de San Martín, de Madrid. Las historias de San Benito bendiciendo el pan, y la Cena de San Benito (fig. 199), ambas hoy en el Museo del Prado, son características de este arte monacal y de su interés por el claroscuro producido por luz artificial. La Cena, en especial, es un cuadro ejemplar de la moda tenebrista que ya por estos años se ha difundido fuera de Italia, y domina en España. Rizi imagina una celda de lisas paredes centrada por una pequeña ventana de ancho marco, con dos frailes de negros hábitos a los lados de una mesa cubierta por un blanco mantel de largas caídas, que lo mismo que los rostros de los religiosos, aparecen iluminados por la vela que uno de éstos tiene en sus manos.

Más dulcificada esta preocupación por la luz, se impone por su excelente calidad pictórica La última misa de San Benito (fig. 202), de la Academia de San Fernando. El santo ha pronunciado las palabras de la consagración a las que Cristo responde "y también tuyo Benito".

Sobre un fondo de sombra que contrasta con la luz de la mesa de altar y su dosel, el santo se inclina ante el altar entre el religioso del que, vestido de negro, apenas sólo se percibe el rostro, y el acólito que, en cambio, con el blanco roquete destaca en el primer plano juntamente con los blancos manteles del altar y la credencia. Rizi sólo excepcionalmente cultiva el retrato. El de Tiburcio de Redín (fig. 200), el caballero santiaguista y maestro de campo, que ya en edad madura se hace lego capuchino, del Museo del Prado, deja ver que Rizi trabaja en tiempos de Velázquez. Menos conocido pero de más noble aspecto es el de Fray Alonso de San Vítores (fig. 201), del Museo de Burgos. Es probablemente uno de los retratos más hermosamente compuestos de nuestro siglo XVII. Colocado Fray Alonso de tres cuartos en su amplio sillón, ante un ventanal de cuadradas proporciones, su figura se recorta sobre la lisa pared de atenuada oscuridad, acompañando con su busto y sus brazos el ángulo de la ventana. Mientras las proporciones de ésta y la acusada horizontalidad de los edificios que tras ella se ven coronados por el Castillo de Burgos, prestan a la composición reposo y grandiosidad, las vestiduras, el gran almohadón en que descansa los pies y el tapiz, ponen una intensa nota cromática realzada por el contraste de los hábitos negros. El rostro, lleno de vida, en su modelado no es ajeno a la influencia velazqueña.

Fray Juan Rizi, además de pintor es persona amante del estudio. Conocedor de lenguas muertas y vivas, dejó escritas varias obras que en su mayor parte quedaron en el monasterio italiano de Montecassino, donde terminó su vida. La que interesa a las artes es su "Pintura sabia", en la que dedica especial interés a los órdenes clásicos, y en particular al salomónico, que concibe de un modo integral, y al estudio del cuerpo humano.

El vallisoletano Antonio de Pereda (1608 †1678), unos diez años más joven que Velázquez, pero que le sobrevive también cerca de veinte, se traslada muy joven a Madrid y estudia con el ya citado Pedro de las Cuevas. Le protege y aconseja persona de tan probada competencia artística como el Marqués de la Torre, D. Juan Bautista Crescenci, muy allegado a la corte. Es pintor que dibuja muy correctamente y emplea un colorido pastoso con el que sigue muy de cerca las formas. Poseyó una buena biblioteca, bien surtida de obras en lenguas extranjeras. La afirmación de que no llegó a saber leer ni escribir, carece de fundamento, pues poseemos de su mano una carta dirigida al pintor vallisoletano Valentín Díaz.

Las obras más antiguas de Pereda, las anteriores a 1640, y por tanto de cuando el artista aún no ha cumplido los treinta años, son las hechas para la corte, sin duda, gracias a la protección de Crescenci. En ellas aparece en plena posesión de su estilo. Piénsese que a esa época corresponden el Rey Agila (1635), del Museo del Prado, depositado en el Seminario de Lérida, de un cierto aire carduchesco y, sobre todo, el gran cuadro del Socorro de Génova, del mismo Museo, pintado seguramente por los mismos años para decorar el Salón de Reinos del Buen Retiro.

La Anunciación (1637), del Museo del Prado, está aún muy próxima en cuanto a la composición, aunque no en los modelos, al estilo de la generación de Carducho; el grupo de angelitos sentados en dos estratos de nubes, hablan de esa época. En la década siguiente encabeza su labor el gran lienzo del altar mayor de las Carmelitas de Toledo (1640), donde representa a San Agustín y a Santa Teresa ofrendando sus corazones a la Virgen con el Niño y San José (fig. 204). Es probable que también fueran de Pereda los retablos colaterales, ya que en ellos se conservan todavía en el segundo cuerpo las pinturas de su mano de San Pedro y San Pablo, y posiblemente a uno de ellos perteneció la Transverberación de Santa Teresa, que aunque seco de factura, también parece suyo.

Cuadro muy hermoso es la Trinidad con San Ignacio y San Francisco Javier, de Santa María de la Fuente, de Guadalajara.

Tanto el San Jerónimo (1643) (fig. 203) como el Varón de Dolores (1641) y el San Pedro liberado por el ángel (1643), todos ellos en el Museo del Prado, son excelentes ejemplos de su colorido jugoso al servicio de un dibujo seguro y minucioso, característicos de su mejor época. Algunos pormenores, como la calavera en el cuadro de San Jerónimo, o el tronco de la cruz que abraza el Salvador, son un alarde de correcta minuciosidad en el estudio del natural y de manifiesta complacencia en la interpretación del mismo.

Recuérdese como testimonio de esta complacencia en la interpretación del natural, cómo dibuja minuciosamente tres calaveras en el primer plano del Niño Jesús triunfante de la iglesia de Arc Senans, probablemente el mismo o al menos semejante al que perteneció a las Carmelitas Descalzas de Toledo.

La Concepción (1653), del Museo de Ponce (fig. 205), recogida en sí al gusto de la primera mitad del siglo, descansa sobre una voluminosa peana que sostienen dos ángeles, mientras otros dos le ofrecen flores, todo ello con acusada ponderación. Importante es también la de la V. O. Tercera de Madrid. En otras interpretaciones, como la de San Felipe, de Alcalá de Henares, tal vez de taller y de fecha desconocida, la figura de María pasa voluminosa a primer plano.

La Curación de Tobías (1652) del Museo Barnard Castle y el Salvador (1655) de los Capuchinos de Madrid, parecen descubrir un mayor deseo de esbeltez en las proporciones, proceso que quizá se intensifica en los años sesenta, en la Virgen y San Francisco (1664) del Museo del Prado, depositado en el de Valladolid, (fig. 206). Esa relativa ligereza dentro de la tónica general de su obra, distingue igualmente al cuadro de Santo Domingo Soriano, del Museo Cerralbo.

Por la intensidad expresiva merece también recordarse el cuadro de Judit y Holofernes (fig. 207), de propiedad particular madrileña, donde el pintor interpreta el cruento tema, colocando a Holofernes con los brazos extendidos y el rostro en el primer término, como hace Ribera con Marsyas, y contraponiendo la serenidad del rostro de Judit, con el terror del de su sirvienta y del de la víctima, casi con un cierto presentimiento goyesco.

El interés naturalista arriba comentado explica su éxito en dos géneros pictóricos formalmente semejantes: las "vanitates" y los bodegones. Palomino escribe que "hizo bodegoncillos con tal excelencia, que ninguno le hacen ventaja". Pero los cuadros de este tipo que le hacen singular en la escuela, son los dedicados a encarecer la vanidad de las preocupaciones de la vida terrena. Pereda crea algunos de los ejemplos más representativos del tema de la "vanitas", que culminará a fines de siglo con Valdés Leal. Sin el tono intensamente dramático de éste, en su Desengaño de la vida, de la Academia de San Fernando (fig. 208), presenta a un joven dormido sobre una mesa con armas, libros, monedas, naipes y joyas, símbolos de la riqueza, del poder, del lujo y del pasatiempo, acompañados de la máscara de la falsedad, de un reloj y no menos de dos calaveras, alusivos al paso del tiempo y a la muerte, es decir, un verdadero bodegón con un ángel que en un letrero latino nos habla de las vanidades humanas. Parece que el Almirante de Castilla, gran coleccionista madrileño de la época, colocó este cuadro en la sala dedicada a las obras de los pintores españoles más eminentes. Otro lienzo excelente de este tipo, es el del Museo de Viena (fig. 209), donde un ángel de jugoso colorido, con un camafeo del busto del Emperador en una mano, nos señala con la otra el mundo, quién sabe si simbolizan-



Figs. 197 y 198.—F. COLLANTES: LA RESURRECCIÓN DE LA CARNE (MUSEO DEL PRADO), Y LA ZARZA ARDIENDO (MUSEO DEL LOUVRE).



Figs. 199, 200 y 201.—FRAY JUAN RIZI: CENA DE SAN BENITO, TIBURCIO REDÍN (MUSEO DEL PRADO), Y FRAY ALONSO DE SAN VITORES (MUSEO DE BURGOS).



Fig. 202.—FRAY JUAN RIZI: ÚLTIMA MISA DE SAN BENITO (ACADEMIA DE SAN FERNANDO).

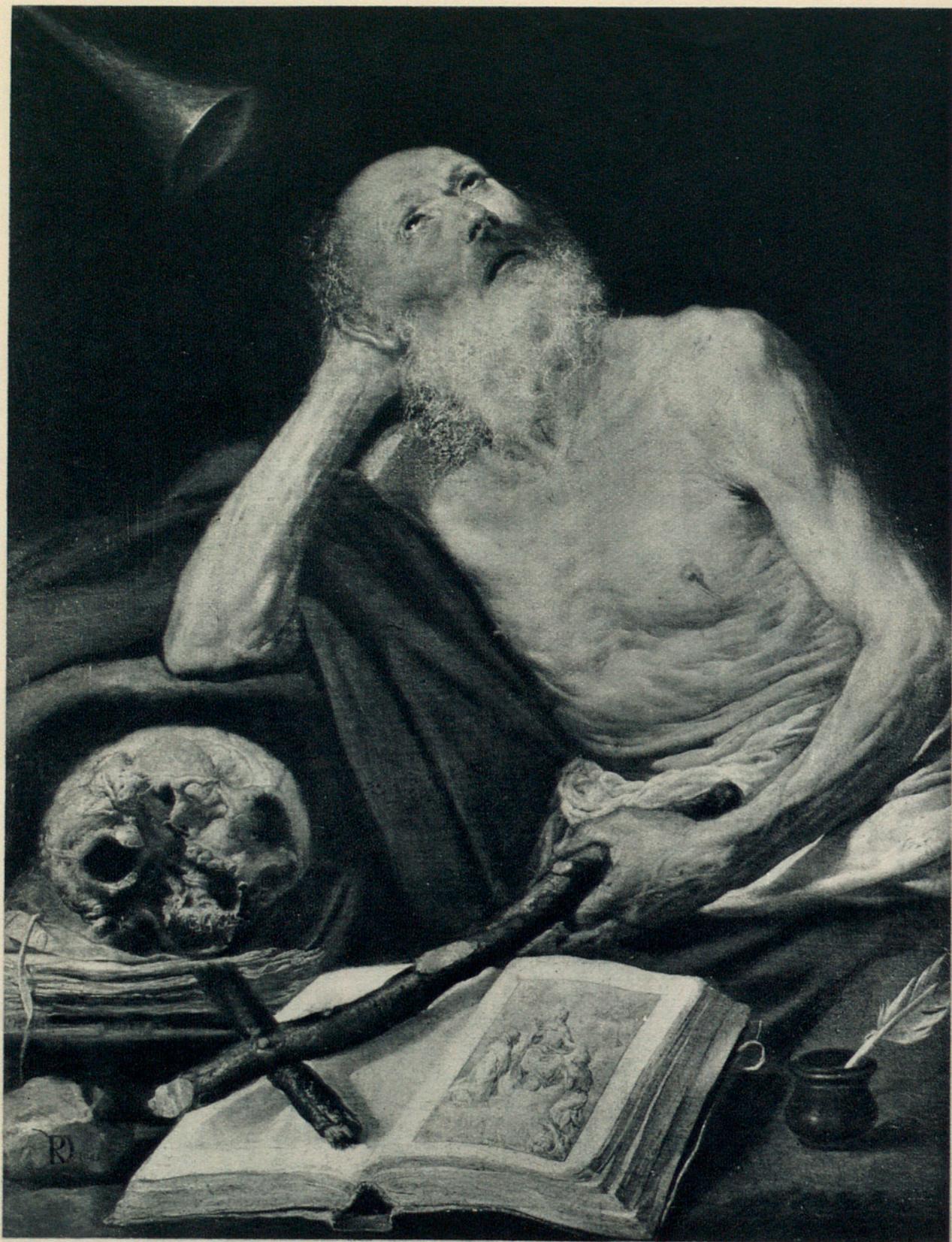


Fig. 203.—A. DE PEREDA: SAN JERÓNIMO (MUSEO DEL PRADO).



Figs. 204, 205, 206 y 207.—A. DE PEREDA: SAN AGUSTÍN Y SANTA TERESA OFRENDANDO SUS CORAZONES... (CARMELITAS, TOLEDO), CONCEPCIÓN (MUSEO DE PONCE, PUERTO RICO), LA VIRGEN Y SAN FRANCISCO (MUSEO DEL PRADO), Y JUDIT Y HOLOFERNES (PROPIEDAD PARTICULAR, MADRID).

do la vanidad del imperio del César y de sus glorias guerreras, en las que tal vez hace pensar la importancia concedida a la armadura y al arma de fuego. No sería imposible que las numerosas calaveras, tanto como símbolos de la muerte, quieran recordar a las víctimas de las guerras, el precio de las victorias. El bodegón con figuras de medio cuerpo flamenco, de fines del siglo XVI, se convierte así en Pereda en un memento que se pensaría símbolo del desengaño de las glorias guerreras de los grandes Austrias, vistas así en los tiempos de la ruina de la Monarquía.

Aunque no es cuadro propiamente de este tipo de tema, sí lo es de proporciones análogas y con figura de medio cuerpo, el San Guillermo (1651), de la Academia de San Fernando.

A esta misma época corresponden los bodegones (1650-1651), del Museo de Lisboa, y al año siguiente los dos cuadros de Aparador del Museo del Ermitage.

Ya queda citado el Socorro de Génova (fig. 210) por el Marqués de Santa Cruz, del Museo del Prado, que pinta para el Salón de Reinos del Buen Retiro, la gran empresa de estos años. Es una composición grandiosa y noble, en la que el Dux, seguido de los Senadores, sale a recibir al liberador de la ciudad de las tropas francesas. El tono algo teatral, probablemente de influencia carduchesca, se encuentra compensado por un aplomo netamente español. El aspecto gótico de la ciudad del fondo, no deja sorprender tratándose de una ciudad italiana.

Dos pintores de escasa obra conocida, que nacen en el tercer lustro del siglo y que como los anteriores no parecen dejarse influir por el dinamismo de algunos pintores que trabajan ya en este período, son Diego Polo y Montero de Rojas.

Diego Polo el menor (1611 †1655), sobrino del pintor del mismo nombre de fines del siglo XVI, que pinta para la Corte, es artista al que Palomino dedica una breve biografía, pero que se avalora con el recuerdo de que Velázquez celebra mucho uno de sus cuadros. Aunque tiene sus principios con Lanchares, en realidad debe de formarse en el estudio de los venecianos de El Escorial, es de suponer que en el Tiziano de los últimos tiempos, en Bassano y en el propio Navarrete. Su factura de borrones atestigua claramente ese origen, apartándose un tanto de la de sus contemporáneos madrileños. Su obra conocida más importante es el Maná del desierto (fig. 211), de propiedad particular, precisamente la obra elogiada por el príncipe de nuestros pintores.

A él se deben también seguramente los lienzos de la Magdalena penitente y de San Jerónimo azotado por los ángeles, del Monasterio de El Escorial (Colegio), que Ceán Bermúdez atribuyó sin duda por error a Diego Polo el mayor, que dice muerto en 1600.

Mientras Polo se distingue sobre todo por su venecianismo, Juan Montero de Rojas (1613 †1683), discípulo de Pedro de las Cuevas, y que hace un viaje a Italia, nos descubre en su obra más segura, la Embriaguez de Noé (fig. 212), del Museo de Tarbes (Francia), un desenfadado naturalismo interpretado en un cierto estilo tenebrista, todo ello dentro de un tono no poco riberesco, aunque no hasta el extremo de justificar el caravaggismo que se atribuye a su estilo. Palomino llega a escribir que, en Italia, muchos cuadros suyos los tenían por de mano de Caravaggio. El Sueño de San José (fig. 213) del Convento de Don Juan de Alarcón de Madrid, es una hermosa pintura todavía concebida en la escala grande y monumental de la generación de mediados de siglo. Aunque el tema no se presta al crudo realismo del cuadro de Noé, el pintor apunta la nota realista en los instrumentos de trabajo del Santo, mientras en el ángel mancebo de gran tamaño nos ofrece un primer plano que contrapone a la menuda escena de la Virgen en la lejanía.

Juan de Toledo (h. 1610 † 1665), murciano de nacimiento e hijo de pintor, hace larga estancia en Italia al servicio del Rey, donde llega a ser capitán de caballos. A su regreso cultiva la pintura en Granada y Murcia, terminando por establecerse en Madrid, donde se conservan de su mano el gran retablo mayor de la Concepción y el de San Pedro Nolasco, de las monjas de Don Juan de Alarcón de hacia 1655.

Juan de Toledo, sin embargo, es conocido sobre todo como pintor de batallas y marinas, hasta el punto de ser el principal cultivador en la escuela española de este género que, sin duda, aprende durante su etapa italiana, en los modelos del sur de Italia, pero hasta ahora no se ha tratado de aquilatar el fundamento de las atribuciones que se le han hecho. En el Museo del Prado se catalogan como suyas varias obras de este tipo.

De Miguel Jiménez, calificado por Palomino, de excelente, se conserva una Flagelación de San Jerónimo, en San José, de Toledo.

De factura más alisada, y dentro de la tradición de la etapa anterior, son García Salmerón y Arias Fernández.

Cristóbal García Salmerón (1603 † 1666), natural de Cuenca, que se establece en fecha ignorada en Madrid, donde muere, se ha supuesto que hizo su formación en su ciudad natal durante alguna estancia en ella de Orrente, lo que no parece acreditar la falta de obra de éste en la ciudad del Júcar. Su estilo, sin embargo, nos lo presenta como su discípulo, lo que unido a ciertos ecos de Mayno y Tristán, inclinan a pensar en su formación en Toledo o tal vez en Madrid.

El retablo de San Juan Bautista (fig. 214) de la Catedral de Cuenca, nos lo presenta empleando los modelos del maestro, tanto en los personajes como en el contrastado fondo de paisaje. De ordenación aún un tanto manierista, el personaje que vuelto de espaldas nos muestra en el primer plano la planta de los pies y que parece hablar del interés del pintor por la obra de Mayno, unido a la semejanza de los ropajes con los del retablo de Orrente, en el Carmen, inducen a pensar más bien en la formación toledana de García Salmerón. En el Buen Pastor, del Museo del Prado, depositado en la vecina iglesia de San Jerónimo (fig. 215), trata el tema de los animales tan caro a su maestro.

Como hijo de Cuenca no podía dejar de pintar a su patrono San Julián. El de la Catedral de Málaga es de 1637 y en la Colegiata de Lorca existió otro de 1648.

El Apostolado de la Catedral de Valladolid es una serie de medias figuras grandiosas y no pocas de ellas de una intensidad expresiva nada frecuente, que dan la verdadera medida de su personalidad. Otro Apostolado, repetición del anterior, del Museo del Prado, se encuentra repartido en el Palacio Episcopal de Mondoñedo, en el Instituto de Almería, en el pueblo de Cantoria, etc.

Aunque ignoramos la fecha de su nacimiento, y su vida se prolonga hasta muy avanzado el último tercio del siglo, su obra fechada y el estilo de la misma sitúan al pintor Antonio Arias Fernández († 1684), en esta etapa de la escuela madrileña. Su estilo es fuerte pero un poco seco, los plegados de sus ropajes angulosos y el colorido, por lo general, un tanto frío y a veces algo agrio. Su contraste, con la factura más suelta de Polo y Montero, es grande, como continuando la tradición de Mayno y de algunas obras de Orrente.

Con el amargo comentario: ¡Oh fuerza de una estrella infeliz!, termina Palomino su biografía, pues no en vano le ve morir en la miseria en el Hospital General de la Corte. Artista precoz, discípulo como tantos otros de Pedro de las Cuevas, se asegura que pinta ya a los ca-

torce años el retablo mayor del desaparecido convento del Carmen Calzado, de Toledo. Muy joven todavía, es elegido para colaborar en la serie de los Reyes del Salón de Comedias del Alcázar, en la que entre otros trabaja Alonso Cano. Hombre laborioso que deja bastante obra, aunque sea escasa la conservada, alterna la pintura con la poesía. Perdidas sus facultades en su mayor edad, termina viviendo de la conmiseración de los amigos.

En la Moneda del César (fig. 216), del Museo del Prado, su principal obra conocida, nos contrapone dos grupos de personajes bien plantados, con otros de medio cuerpo al fondo según la fórmula riberesca, todo ello correctamente dibujado. La misma falta de matización expresiva que resta valor a este cuadro, que por lo demás es muy estimable, se observa en la Virgen con el Niño, también del Museo del Prado, de composición sobria y clara. En propiedad particular madrileña, se recordará una Santa María Egipcíaca (1641) atribuida erróneamente a Pereda.

Obra importante es el Juicio Final, de propiedad particular madrileña, donde contrapone en los desnudos de medio cuerpo en primer plano, el fervor sereno de una mujer elegida con la desesperación de dos condenados. A él se debe también el San Agustín y su madre, de la Iglesia de Santa Isabel.

El Apostolado (fig. 217) que se le ha atribuido en el Museo de Granada, no obstante su factura más pastosa y la mayor nobleza de sus cabezas, ofrece tan acusada similitud en algún modelo con Arias y en general es de dibujo tan análogo, que parece razonable considerarlo suyo. San Simón, San Judas, San Bernabé y San Matías, repiten las figuras correspondientes de Fernández Navarrete en el Monasterio de El Escorial. El Apostolado de la iglesia de Caravaca es, en cambio, de tan pobre calidad, que será obra de discípulo muy provinciano o producto de esa época del derrumbamiento de sus facultades artísticas recordadas por Palomino.

De su participación en la serie de los Reyes del Salón de Comedias, se conserva el retrato conjunto de Carlos V y Felipe II, depositado por el Museo del Prado en la Universidad de Granada. Como en los lienzos compañeros, aparecen sentados y con el escorzo de acuerdo con el bajo punto de vista desde donde habrían de ser contemplados.

Santiago Morán hijo († 1663?), sabemos que es amigo del pintor Puga, que le nombra su albacea. Si no se trata de un homónimo, habría muerto en Valladolid en 1663. El San Pedro de la iglesia de esta advocación de Ávila, firmado diez años más tarde, tal vez obligaría a pensar en un tercer artista de este nombre. La Presentación de la Virgen en el Templo (1654), del Museo de San Sebastián, lo muestra aún algo dentro de la influencia del círculo de Carducho. Las tres historias mercedarias (fig. 218) de la Capilla de Rivas de Jarama, una de ellas firmada en 1656, pese a la escasa diferencia de fecha, son de estilo menos arcaizante, más a tono con su época y de calidad artística muy estimable. Hasta 1937 formó parte de esta serie un cuarto lienzo del Milagro de la Virgen en el Coro. Obra mucho más temprana (1640), es el San Jerónimo que perteneció a la colección Bravo de Sevilla.

De Cristóbal Ramírez, tal vez pariente de Felipe Ramírez el pintor de bodegones, discípulo de Sánchez Cotán, sólo sabemos lo que nos dice el Salvador bendiciendo (1678), del Museo del Prado (fig. 219), de esbeltas proporciones, rostro de rasgos menudos y expresivos que descubre a un pintor de fina sensibilidad. Su solemnidad, sin duda impuesta por el tema, y su claroscuro, le presta un cierto arcaísmo en parte contrapesado por un colorismo un tanto canesco. Ceán Bermúdez, tal vez con suficientes motivos, lo cree sevillano.

De Matías Jimeno, que Ceán recuerda como discípulo de V. Carducho, se citan obras no estudiadas —a mediados de siglo es vecino de Sigüenza—, en la provincia de Guadalajara.

Así, las pinturas del retablo mayor de la Colegiata de Pastrana (1639), una Conversión de San Pablo (1652), de paradero desconocido, y los retablos de Junquera (1654), y de Arbancón (1656). Un San Jerónimo (1644) y un San Bartolomé (1651), se conservan en la catedral de León. El cuadro de Cacería firmado del Museo de Santiago de Cuba, procedente sin duda de las colecciones reales, prueba que cultivó también el paisaje, al parecer al gusto flamenco. En el paisaje de Píramo y Tisbe, de la Academia de San Fernando, el contraste entre la sombra de los copudos árboles y el celaje luminoso, como sucede en los de Collantes, es más intenso. Los inventarios reales registran otros varios paisajes de su mano con temas mitológicos o cristianos.

Personalidad, un tanto desvinculada de sus contemporáneos, y que estilísticamente precisa situar más bien entre los arcaizantes, es Juan de la Corte (1597 † 1660).

Al solicitar la plaza de pintor del Rey en 1627, se declara él mismo "natural de los Estados de Flandes, donde aprendió y ejerció su arte muchos años". Se ha supuesto, que existieron dos pintores del mismo nombre, padre e hijo. Su obra conocida parece, sin embargo, de estilo uniforme.

Debió de ser bastante numerosa. La mayor parte de la identificada, aunque no estudiada, es la de las colecciones reales. Según Palomino fue "muy buen pintor de países, batallas y perspectivas", agregando que "en lo que más aventajó, fue en historietas pequeñas, ya de fábulas, o ya de la Sagrada Familia con algún trozo de perspectiva, o país". Y en efecto, así lo confirma lo que de él conocemos, consistente no sólo en temas evangélicos sino bíblicos, de la fábula y de la historia antigua.

Recuérdense las Historias de Troya, del Conde Villalcázar, en Torremolinos, las Victorias de Carlos V en la Embajada de España en Londres, las de la Guerra de Troya en Torremolinos, El Retiro, la Derrota de Senaquerib (1642), en los museos del Prado (fig. 220) y de Cerralbo, de Madrid, etc. La simple mención de estos temas, singularizan a Juan de la Corte entre los pintores madrileños de su tiempo. En cambio, es un género de pintura muy cultivado en los Países Bajos, desde fines del siglo XVI, por maestros menores contemporáneos y continuadores de J. Brueghel († 1625). Recuérdense los nombres de un Sebastián Vranck o de Vredeman de Vries, en los que se encuentran análogas amplias perspectivas arquitectónicas manieristas, pobladas por numerosos personajes de movidas actitudes. Su obra fechada está comprendida entre 1623 y 1642.

Por desgracia, no ha sido aún identificado ninguno de sus retratos ecuestres con fondo de paisaje de Antonio Puga, en los que al decir del embajador de Módena era especialista Juan de la Corte por los años cuarenta.

Como pintor de tema religioso, se recordará el San Pablo (1642), del Museo Cerralbo de Madrid, testimonio también de su formación flamenca.

Si Roque Ponce no fue realmente discípulo suyo, en el estricto sentido de la palabra, a juzgar por la Caída de Troya firmada, de propiedad particular de Santiago de Compostela, fue un fiel imitador de su estilo.

EL NUEVO ESTILO: FRANCISCO RIZI. HERRERA BARNUEVO. CAMILO. VARGAS.—La escuela madrileña, que empieza a formarse en el segundo cuarto del siglo, al ir rompiendo con la tradición escurialense y toledana, se define bajo la influencia de los grandes maestros de la segunda generación del siglo, y, gracias al estudio de pinturas venecianas y flamencas de las colecciones reales, alcanza toda su personalidad en el último tercio del mismo, por los



Figs. 210.—A. DE PEREDA: SOCORRO DE GÉNOVA (MUSEO DEL PRADO). Fig. 211.—D. POLO: EL MANÁ DEL DESIERTO (PROPIEDAD PARTICULAR, MADRID).



Fig. 212.—J. MONTERO DE ROJAS: EMBRIAGUEZ DE NOÉ (MUSEO DE TARBES, FRANCIA).

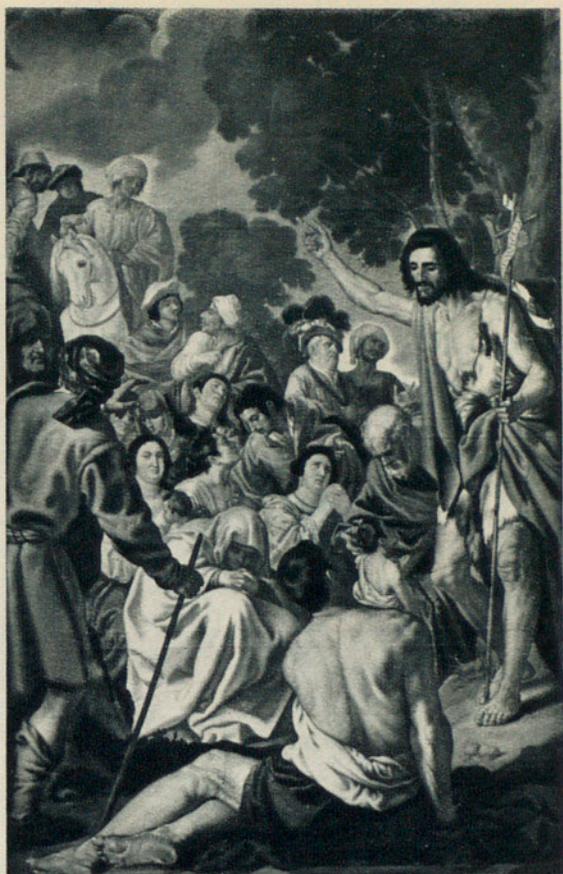


Fig. 213.—J. MONTERO DE ROJAS: SUEÑO DE SAN JOSÉ (CONVENTO DE DON JUAN DE ALARCÓN, MADRID). Figs. 214 y 215.—C. GARCÍA SALMERÓN: PREDICACIÓN DE SAN JUAN BAUTISTA (CATEDRAL DE CUENCA), Y EL BUEN PASTOR (SAN JERÓNIMO, MADRID).



Figs. 216 y 217.—A. ARIAS: LA MONEDA DEL CÉSAR (MUSEO DEL PRADO), Y APÓSTOL (MUSEO DE GRANADA). Fig. 218.—
S. MORÁN: HISTORIA MERCEDARIA (CAPILLA DE RIVAS DEL JARAMA, MADRID).



Fig. 219.—C. RAMÍREZ: EL SALVADOR (MUSEO DEL PRADO).



Fig. 220.—J. DE LA CORTE: EL RAPTO DE ELENA (MUSEO DEL PRADO). Figs. 221 y 222.—F. RIZI: ADORACIÓN DE LOS REYES (CATEDRAL DE TOLEDO), Y ANUNCIACIÓN (MUSEO DEL PRADO).

años en que terminan su carrera Velázquez y Alonso Cano, es decir con los artistas que representan el pleno barroco seiscentista. Creadora de composiciones dominadas por el dinamismo barroco y por la riqueza cromática sobre celajes intensamente azules, aprendida en venecianos y flamencos, regalan la vista con encarnaciones nacarinas rubenianas y tintas doradas ticianescas.

A la cabeza de ellos figura Francisco Rizi (1608†1685), hermano menor de Fray Juan Rizi, sólo unos diez años más joven que los grandes de la generación de mediados de siglo. Formado con Carducho, es el artista de la escuela que da los primeros pasos y más decisivos en pro del dinamismo barroco, probablemente por inspiración rubeniana. Ello explica que la crítica neoclásica le considere por boca de Ceán Bermúdez como “el pintor que más contribuyó a la decadencia de la escuela madrileña”. En el texto del barroco Palomino, que naturalmente en cambio no le censura, parecen oírse las palabras del propio Rizi cuando dice: “que cualquier cosa y en cualquier postura se puede hacer bien”. En efecto, Rizi es amigo de escorzos, en ocasiones más valientes que correctos.

Entra en contacto desde fecha temprana con la corte, para la que pinta ya poco antes de 1640 en la serie de Reyes del Salón Dorado del Alcázar, al par que Alonso Cano, pero lo más importante y significativo es que tiene a su cargo durante bastante tiempo una labor pictórica tan adecuada a su temperamento artístico, como la escenografía del Teatro del Buen Retiro. Rizi no es sólo quien hace triunfar en la escuela el dinamismo barroco. Desempeña también un papel importante en la renovación de la técnica pictórica. Partiendo probablemente del moderado desenfado de V. Carducho, e inspirándose no sólo en los maestros venecianos del renacimiento, sino en los cuadros barrocos italianos, sobre todo venecianos y genoveses que llegaban con frecuencia a Madrid, cultiva una factura suelta, ligera y abocetadísima —piénsese en la Anunciación del Museo del Prado— que termina por influir en no pocos de los pintores madrileños del último tercio del siglo.

En su obra fechada más antigua, la Adoración de los Reyes (1645), de la Catedral de Toledo (fig. 221), que no es de época juvenil, pues casi frisa en los cuarenta, da fe de estar ya animado por un acusado dinamismo y de una factura bastante suelta, muy distante de la de Carducho. Su comparación con la Adoración o la Anunciación (fig. 222) del Museo del Prado, sin duda mucho más tardía, ligera y de factura juguetona, pone de manifiesto el desarrollo de la personalidad de Rizi en este importante aspecto, que sin duda ha permitido atribuir algunas obras suyas a Valdés Leal.

En 1650 pinta para los Capuchinos de El Pardo su primer gran cuadro de fecha conocida, el de la Virgen con el Niño (fig. 223) vista en una gloria poblada de ángeles tras una hojarasca barroca del estilo de Alonso Cano, y ante el arco como en el proscenio, San Felipe, el patronímico del monarca, y el santo de Asís fundador de la gran familia franciscana, todo ello con un sentido decididamente escenográfico que dejará huella en la escuela. Rizi pintará otros grandes lienzos de gran aparato escénico como el de la Liberación de Santa Leocadia (fig. 224), de San Jerónimo de Madrid; el de la Liberación de San Pedro, de la iglesia de Vallecas; el del Martirio del mismo santo, de Fuente el Saz; el de San Ginés, de su iglesia de Madrid; pero desgraciadamente su deseo de trabajar deprisa no le permite alcanzar una perfección que en otras obras nos prueba ser capaz de poseer. De todas formas, estos grandes lienzos son sin duda los modelos que inspirarán en sus obras de este tipo a los pintores madrileños del último tercio del siglo. Este sentido escenográfico, que también aprenderá Claudio Coello, lo encon-

tramos, expresado con un intenso dinamismo y una gran corrección formal, en algún cuadro de tamaño corriente como la Presentación de la Virgen (1664), de la colección March de Palma de Mallorca. Cuadro importante y representativo de un triste aspecto de la vida española de la época, es el Auto de Fe (1683) del Museo del Prado (fig. 227). Rizi es también uno de los grandes pintores concepcionistas de la escuela (fig. 225 y 226).

Rizi cultiva también la pintura al fresco de que son testimonio las de las Descalzas Reales en la Capilla del Milagro (fig. 228).

Una década más joven que Rizi, pero que en cambio muere a poco de cumplir los cuarenta años, por lo que tal vez su barroquismo no llega a ser tan extremado, es Sebastián de Herrera Barnuevo (1619 † 1671). Personalidad muy importante en el Madrid artístico de su tiempo, que llega a ser maestro mayor de las obras reales y pintor de cámara en el puesto de Mazo, recibe las enseñanzas de Alonso Cano, cuando ya tiene una cierta formación, pues el granadino no llega a la corte hasta 1638. Aunque esa influencia obliga a considerarlo como discípulo suyo, no es un imitador como los que seguirán en Granada. Él tiene una personalidad perfectamente definida, y su barroquismo, aunque al gusto canesco, es más dinámico. Tiene fecunda imaginación para crear composiciones, y sus dibujos, excelentes, lo confirman.

De su escasa obra pictórica conservada, tal vez nunca muy numerosa, lo principal es el retablo de la Trinidad en la Tierra (fig. 229), de la catedral de Madrid, hermosa pintura, desgraciadamente desde hace pocos años cubierta por un lienzo. Si esta composición tiene aún mucho de la monumentalidad de los pintores nacidos con el siglo, en la preciosa y numerosa serie de pinturas en vidrio del retablo de la Virgen de Guadalupe (1653) de las Descalzas Reales (fig. 230), hace alarde de un arte cuidadosísimo y de su talento para componer, sin ocultarnos la admiración en él producida por los cuadros de Tintoretto recién traídos de Italia por Velázquez. En el San Agustín de San Francisco el Grande, del antiguo retablo mayor del convento de los Agustinos, en pobre estado de conservación, se hace ya eco del tipo de cuadro de gran composición y fuerte dinamismo impuesto por Francisco Rizi y tan del gusto del último tercio del siglo. Como pintor de retratos recuérdese el de Carlos II de la colección Gil, de Barcelona (fig. 231). Otro del mismo monarca y de la Reina María Luisa poseyó en el Perú el obispo Mollinedo.

Aunque sin relación alguna concreta con Herrera, puede recordarse por su inspiración en modelos del maestro granadino a Hipólito de Torres, en su Concepción del convento de Benedictinas de Toledo, con hermoso marco también de estilo canesco. Un San Andrés firmado de gran tamaño, se guarda en propiedad privada madrileña.

Francisco Camilo (h. 1615 † 1673), es hijo de padre florentino y madre española, la que al casar por segunda vez con el pintor Francisco de las Cuevas le permitiría que, al menos, iniciase su aprendizaje con el maestro de tantos pintores de esta época. Debe de conquistar pronta fama, pues todavía de dieciocho años recibe el encargo de un cuadro muy importante para la Casa Profesa, un San Francisco Javier, hoy de paradero desconocido, y a los veinticinco interviene ya en la decoración del Salón Grande de Comedias de Palacio.

Su obra es abundante, "Fueron tantas las obras públicas y particulares de nuestro Camilo, que fuera nunca acabar el referirlas todas", escribe Palomino. Por desgracia, como es frecuente, esa demanda excesiva no debió de contribuir a elevar la calidad de su obra, que sus contemporáneos y tratadistas inmediatos tal vez elogiaron excesivamente.

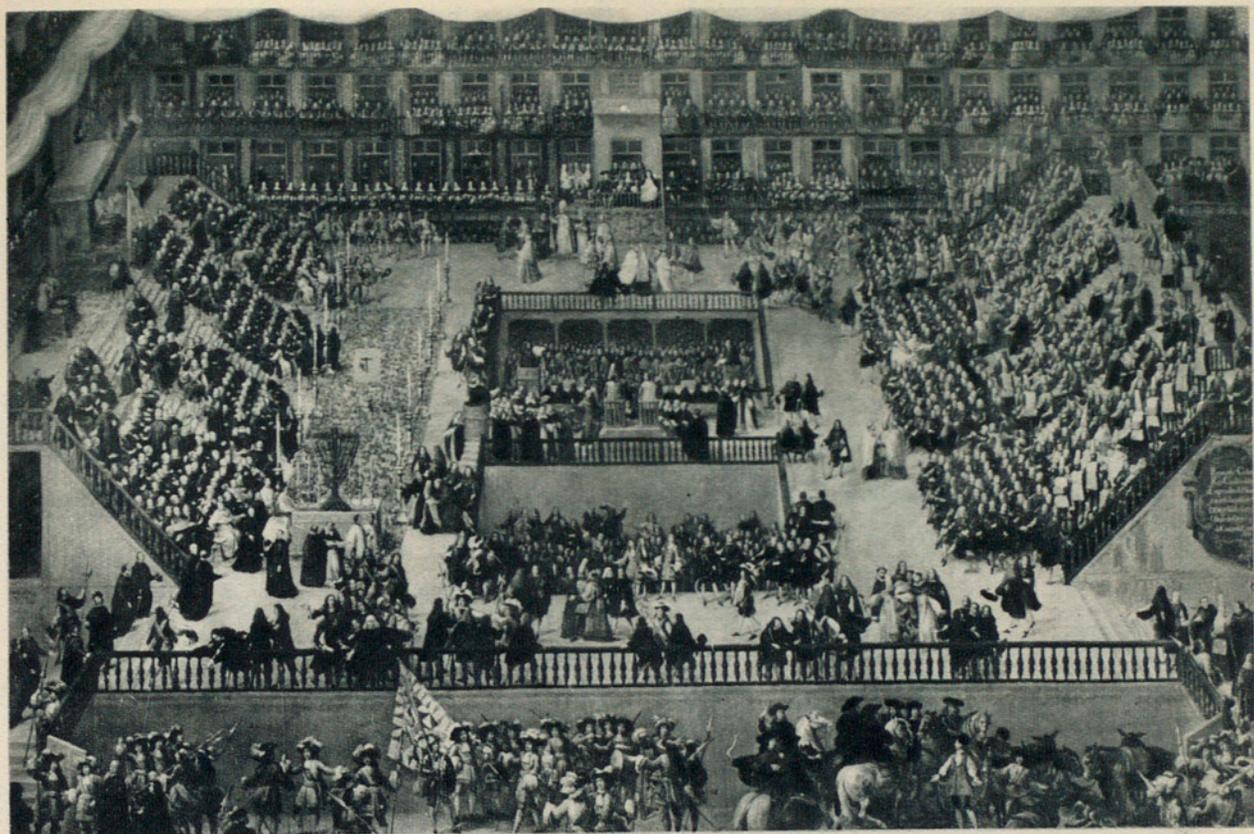
Es pintor de expresiones dulces, sentimentales y devotas, y uno de los más destacados cam-



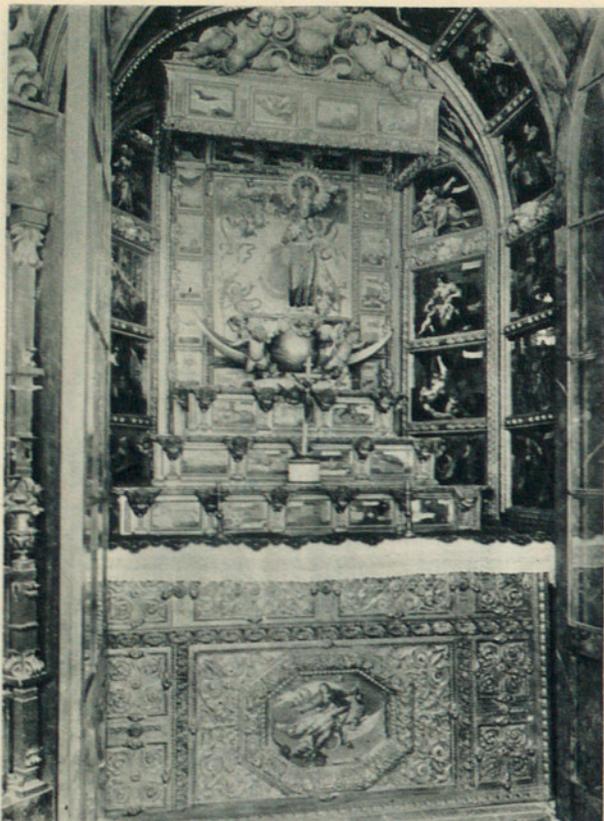
Fig.223.—F. RIZI: LA VIRGEN CON EL NIÑO, SAN FELIPE Y SAN FRANCISCO (CAPUCHINOS DE EL PARDO, MADRID).



Figs. 224, 225 y 226.—F. RIZI: LIBERACIÓN DE SANTA LEOCADIA (SAN JERÓNIMO, MADRID), Y CONCEPCIONES (MUSEOS DEL PRADO Y DE CÁDIZ).



Figs. 227 y 228.—F. RIZI: AUTO DE FE (MUSEO DEL PRADO), Y CORONACIÓN DE LA VIRGEN (DESCALZAS REALES, MADRID).
Fig. 229.—S. DE HERRERA BARNUEVO: TRINIDAD EN LA TIERRA (CATEDRAL DE SAN ISIDRO, MADRID).



Figs. 230 y 231.—S. DE HERRERA BARNUEVO: PINTURAS EN VIDRIO (DESCALZAS REALES, MADRID), Y CARLOS II (COLECCIÓN GIL, BARCELONA). Figs. 232 y 233.—F. CAMILO: SAN JOSÉ (MUSEO DE HUESCA), Y CONVERSIÓN DE SAN PABLO (MUSEO DE SEGOVIA).

peones del barroquismo madrileño. Algunas de sus obras más antiguas, como la Ascensión (1651), del Museo de Barcelona, obligan a considerarle con F. Rizi como uno de los principales y más tempranos promotores del dinamismo barroco que triunfa en la escuela en el último tercio del siglo XVII.

Su retablo conservado más antiguo es el mayor (1656), del pueblo madrileño de Santorcaz, al que sigue el de la Fuencisla (1662), de Segovia, donde el rojo y el azul de los lienzos de San José y de San Joaquín, justifican los elogios de Palomino de su "admirable colorido, tierno, fresco, dulce". El año siguiente pinta los retablos de San Benito y de San José, de las Benedictinas de Toledo.

Obra suya importante y de las mejor compuestas es el Descanso en la Huida a Egipto, de propiedad particular madrileña. Muy representativos de su temperamento y sensibilidad, son el San José que abraza amorosamente al Niño dormido (fig. 232) y la Santa Ana con la Virgen Niña con cetro, coronada por los ángeles y contemplada por San Joaquín, cuadros ambos del Museo de Huesca. Camilo es también pintor de grandes lienzos de aparatosa composición, como será frecuente en el último tercio del siglo. Recuérdense a este respecto, el San Carlos Borromeo de la Catedral Nueva de Salamanca y el San José caminando con el Niño y la Consagración de San Torcuato del Hospital del Cardenal Tavera, de Toledo.

Por lo excepcional del tema ha de recordarse además la historia del Cristo de las Injurias, del Museo de Balaguer, que pinta para los Capuchinos de la Paciencia, como parte de una serie en la que colaboran otros pintores y que es encargada en desagravio de la profanación perpetuada en un Crucifijo.

La Conversión de San Pablo (1667), del Museo de Segovia (fig. 233), es gracias al tema, el ejemplo más extremado de su dinamismo barroco. El San Luis (1651), de propiedad particular alemana, lo presenta en cambio interpretando al santo francés como cuadro de "vanitas". La corona que el monarca coloca sobre la calavera y los lirios cárdenos que acompañan a ésta, explican que modernamente se haya titulado el cuadro "Mors imperat" e incluso que se atribuyese, no obstante estar firmado, a Valdés Leal.

Es natural que este pintor, tan dado a interpretar ternuras evangélicas y sentimentales expresiones de santos, no estuviese especialmente dotado para la fábula mitológica. Palomino da noticia de las palabras cargadas de ironía, de Felipe IV, ante las escenas paganas pintadas al fresco por Camilo en el Alcázar, al comentar que las figuras de Júpiter y de Juno le recordaban a Jesucristo y a la Virgen.

Discípulo de Camilo, no obstante ser un casi riguroso coetáneo suyo, es el conquense Andrés de Vargas (1613 † 1674). Se forma con él en Madrid asimilando su estilo, al decir de Palomino, en tan breve tiempo, que pronto se convierte en su discípulo preferido. Efectivamente, sus obras conocidas descubren un estilo formado en el de su maestro, aunque con indudable personalidad.

Él participa también en la serie de historias del Cristo de las Injurias de los Capuchinos de la Paciencia, arriba citada, para la que pinta el lienzo del Improperio del brasero, hoy en el Ayuntamiento de Porriños (Pontevedra). La mayor parte de su obra, se conserva en la Catedral de Cuenca. No sólo pinta al fresco la capilla del Sagrario, sino que hace sus tres retablos. Consta que contrata la pintura en 1652, y que se le paga en 1655. Dedicado el retablo mayor a la Asunción, los laterales lo están al Nacimiento de la Virgen (fig. 234) y a San Julián. El Nacimiento, tal vez apoyándose en alguna estampa, está concebido con una acertada ordenación de grupos, a lo que contribuye un inteligente empleo de la luz que los valora en sí y dentro

de la composición general, dotada toda ésta de un notable sentido de la profundidad. En el cuadro de San Julián, la gradación de la luz coadyuva también poderosamente a destacar a los protagonistas y a ordenar hacia el fondo los santos y ángeles del rompimiento de gloria.

La Transverberación de Santa Teresa (1644), del Carmen de Guadalajara, anterior en poco menos de una década a las obras citadas en la Catedral de Cuenca, no puede por menos de sorprender con su estilo mucho más arcaizante y diferente. Ante él sólo se pensaría en un artista formado entre los discípulos de Cajés y Carducho, en un compañero de un Lanchares o de un Diricksen. En el flotar de algún ropaje pudiera tal vez adivinarse un anuncio del dinamismo comentado en sus obras de Cuenca, pero si no se tratase de un homónimo, precisaría admitir una metamorfosis tan profunda como la de Navarrete en el siglo XVI.

El retablo de la Virgen de la Salud que se le atribuye en la Catedral de Cuenca, no es suyo, y la Concepción del pueblo de Iniesta, fue destruida o desapareció en 1936.

El retorno de la Corte a Madrid produce una notable atonía en la actividad pictórica vallisoletana, donde se recordará la presencia de Diego Valentín Díaz (h. 1585 † 1660). Él es el pintor amigo de Velázquez, que le atiende a su paso por la ciudad del Pisuega poco antes de su muerte, y a quien dirige su última carta conocida. De su importancia social da fe también su patronazgo del Colegio de Huérfanos, para donde pinta tres retablos. El mayor, por desgracia muy deteriorado, es fingido en pintura y por tanto en relación con el tipo de pintura escenográfica. En el Museo se conserva el cuadro de la Sagrada Familia con San Joaquín y Santa Ana (1621) (fig. 235), y en él se le atribuye el retrato de Gregorio Fernández, cuyas esculturas encarnó como hiciera Pacheco en Sevilla con las de Montañés.

En Burgos pinta en la primera mitad del siglo XVII Fray Diego de Leiva.

Entre los pintores extranjeros que permanecen algún tiempo y pintan en la Corte, ha de recordarse al hermano jesuita Ignacio Raeth (1625 † h. 1666), natural de Amberes, que se dice discípulo del también jesuita P. D. Seghers. Viene a Madrid con el P. Nieremberg, confesor de la Reina Doña Mariana, de la que consta hizo un retrato, y pinta para el Noviciado una numerosa serie de historias de San Ignacio, que parecen fueron enviadas a la iglesia de Santa Cruz de Retamar (Toledo). El retrato que hace del P. Nieremberg, se conserva en la Biblioteca de San Isidro.

VALENCIA. MURCIA. ARAGÓN. CATALUÑA.

VALENCIA: JERÓNIMO JACINTO DE ESPINOSA.—Hijo del pintor vallisoletano Jerónimo Rodríguez de Espinosa, establecido en Cocentaina, en ella nace Jerónimo Jacinto de Espinosa (1600 † 1667). Trasladado a Valencia su padre en 1612, con él hace su primer aprendizaje, pero su formación se completa, por lo menos, a la vista de la obra de Ribalta, que muere cuando él cuenta ya los veintiocho años.

Problema previo importante es la identificación de la obra de Espinosa padre, pues si realmente se le deben obras que se le atribuyen, precisaría reconocer en él al creador del estilo en que pintara su hijo.

Al parecer, la única obra documentada de Rodríguez Espinosa, son los restos del retablo mayor (1604), no estudiado, de la iglesia del pueblo de Muro. En cuanto a la atribución del Tránsito de la Virgen, del Museo de Valencia, no tiene más base que el figurar ya con ella en



Fig. 234.—A. DE VARGAS: NACIMIENTO DE LA VIRGEN (CATEDRAL DE CUENCA). Fig. 235.—D. V. DÍAZ: LA SAGRADA FAMILIA (MUSEO DE VALLADOLID). Fig. 236.—J. RODRÍGUEZ DE ESPINOSA: CONSTANTINO ANTE SAN PEDRO Y SAN PABLO (MUSEO DE VALENCIA).



Figs. 237, 238, 239 y 240.—J. J. DE ESPINOSA: SAGRADA FAMILIA, APARICIÓN DE JESÚS A SAN IGNACIO, INTERCESIÓN DE SAN PEDRO NOLASCO, Y SAN PEDRO PASCUAL ANTE EL ALTAR (MUSEO DE VALENCIA).

inventarios de mediados del siglo XIX, y su estilo semejante al de Jerónimo Jacinto aunque algo diferente y al parecer más arcaizante. El Tránsito de la Virgen está ordenado en zonas de una inspiración manierista, que hace pensar en el primer cuarto del siglo, lo mismo que los quebrados plegados de los ángeles mancebos, el Cristo que separa el estrecho rompimiento de gloria de la zona central, que recuerda aún modelos de Zuccaro y los ángeles que se asemejan algo a los de Bartolomé Carducho. La nota tenebrista, que es en cambio intensa en los dos ángeles niños del primer plano, y el naturalismo de su interpretación, habrá que considerarlos de influencia ribaltesca.

De estilo semejante parece el hermoso cuadro de Constantino ante San Pedro y San Pablo (fig. 236), con figuras trazadas en gran escala sobre fondo de arquitectura.

Cronológicamente, Espinosa hijo es un coetáneo de la gran generación de los pintores que nacen con el siglo y llenan con su actividad el segundo tercio del mismo. Ya hemos visto la varia fortuna estilística de Zurbarán, Alonso Cano y Velázquez. Él participa de la nota de grandiosidad que distingue a todos ellos, pero como Zurbarán, evoluciona poco y se mantiene dentro del estilo creado en su juventud.

Es curioso observar que esa Valencia tan abierta al comercio italiano, y tan alerta siempre a las novedades foráneas, sea para Espinosa un cercado artístico tradicional, sólo renovado por contadísimas sugerencias italianas. Su paleta ofrece en la actualidad tintas pardo-rojizas análogas a las ribaltescas, su luz será la de los tenebristas, y su arte de componer, tan sin complicaciones como el de Zurbarán, si bien alguna vez emplea un manifiesto y tardío manierismo.

Parece ser que el actual colorido rojizo y un tanto opaco de sus cuadros, como observa Tramoyeres, es debido a su costumbre de imprimir con cola y sobre ésta con aceite de linaza y almagre, lo que ha rebajado notablemente la primitiva frescura y transparencia de su color, y en ello hace pensar también la noticia de que según las opiniones recogidas por Jusepe Martínez "su colorido fue muy amable". Pese a estas notas adversas, sus obras delatan la presencia de un gran artista de fuerte temperamento, digno compañero de sus coetáneos.

Su obra fechada más antigua es el Cristo del Rescate (1623), del Convento de Santa Tecla, obra de acusado realismo. La Sagrada Familia, del Museo (1638) (fig. 237), pintada el mismo año en que Zurbarán sus grandes ciclos de Jerez y Guadalupe, es obra de plenitud que lo muestra entregado al más intenso tenebrismo y a un naturalismo digno de Ribalta en la interpretación del banco del carpintero. Muy bello es también el Cántico de Simeón.

Sus creaciones más personales son, probablemente, las historias de Santos. De 1653 es el hermoso cuadro de la Aparición de Jesús a San Ignacio (fig. 238) sobriamente compuesto. Es el tema que fuera ya interpretado por Ribalta. Los modelos son más elegantes que los que acostumbrará a emplear en la década siguiente. La escena principal, gracias también a su inteligente claroscuro, se destaca diáfana en el primer plano y el rompimiento de gloria apenas pesa en el conjunto. De un naturalismo poco intenso, la expresión mística domina la escena. Su colorido, más claro de lo usual en Espinosa, es debido probablemente a la decoloración producida por la luz excesiva a que habrá estado expuesto el cuadro.

La Muerte de San Luis Beltrán (1653) (fig. 241), pintado en cumplimiento del voto hecho por el pintor durante la peste, con el retrato del hoy San Juan de Ribera, caballeros y religiosos, ángeles mancebos de fuerte realismo de pura estirpe ribaltesca y ángeles grandotes niños, no puede por menos de hacer pensar, debido al tema, en la Muerte de San Buenaventura de Zurbarán.

Dentro de la serie mercedaria (1660-1665), importa destacar el de la Intercesión de San Pedro Nolasco por dos religiosos enfermos. Cuadro de simplicidad zurbaranesca, los blancos hábitos de los mercedarios son equiparables a los del maestro de Fuente de Cantos, y sus rostros radiantes de expresión, son magistrales (fig. 239).

El San Pedro Pascual (1660) (fig. 240), ante el altar acompañado por el Jesús Niño, es una pintura realista tal vez demasiado interesada en los pormenores de los bordados de las ropas, a la que quizá falta la chispa de lo divino. Para el mismo convento de Mercedarios del Puig, pinta en estos años: el Hallazgo de la Virgen (1660), San Pedro Nolasco y los enfermos ante Jesús, y la Aparición de la Virgen al mismo Santo (1661).

El Cántico de Simeón (fig. 243) es también un cuadro bellamente compuesto. Con simplicidad y elegancia notables, y de tono análogo, es el lienzo compañero especie de la Trinidad en la tierra, como el anterior en el Museo de Valencia, en la que son San Joaquín y Santa Ana los que llevan de la mano al Niño y donde sobre el verticalismo de los cinco personajes del grupo, domina la horizontalidad del Padre Eterno con los brazos extendidos. Muy bellos, dentro de su misma decoloración producida por una excesiva iluminación, son el Abrazo de San Joaquín y Santa Ana y la Presentación de la Virgen del Monasterio de El Escorial.

Espinosa, en una época en la que el dinamismo barroco agita todas las composiciones y la violencia turba las expresiones —piénsese en la misma Valencia en el San Roque de Miguel March—, no tiene inconveniente en pintar un cuadro como el de la Sagrada Familia, del Museo de Valencia, con varios santos presididos por Santa Catalina, donde nos ofrece no menos de dieciséis figuras en dos compactas filas de siete y dos arrodillados en primer plano, todo ello con un paralelismo y una simetría tan rigurosos como en un primitivo trecentista, y en realidad dentro de un manierismo que haría pensar en algunas asambleas escurialenses de santos. De acusado arcaísmo manierista, es también la Adoración eucarística del mismo museo, con ángeles simétricamente dispuestos y santos de medio cuerpo a contraluz en el primer plano, al gusto ribaltesco.

Espinosa es artista que, como se ha dicho, evoluciona poco, pero no delata decadencia en sus últimos años, y desde luego no renuncia a su estilo de siempre. Dos años antes de su muerte recoge los pinceles del Ribalta del San Francisco y el Crucifijo y del San Bernardo y crea su obra maestra en la *Comunión de la Magdalena* (1665) (fig. 242), el cuadro más hondamente sentido del tema eucarístico, tan caro a la Reforma Católica. Injustamente menos famoso que el San Jerónimo de Domenichino, es una interpretación netamente española en la que la profunda entrega de los santos se impone por su fuerte realidad. Piénsese que es cuadro pintado el mismo año que Murillo inaugura en Santa María la Blanca uno de sus medios puntos dedicado a enaltecer la Eucaristía, y se comprenderá, en cambio, su arcaísmo.

La Concepción de la Universidad (1660), nos dice cómo Espinosa no se hace eco del movimiento que ya por estos años transforma los modelos concepcionistas del primer tercio del siglo.

Espinosa cultiva alguna vez el retrato, género para el que tiene indudables dotes. El del P. Mos, del Museo, de Valencia (fig. 244), que es obra del pintor antes de cumplir los treinta, y el del Conde de Faura, de la colección de este título, dan fe de ello.

ESTEBAN Y MIGUEL MARCH.—Algo más joven, Esteban March (1610†1668), es en realidad un contemporáneo de Espinosa. No es como éste creador de tranquilas composiciones religiosas, sino un pintor interesado por lo anecdótico, por las escenas de numerosos personajes



Fig. 241.—J. J. DE ESPINOSA: MUERTE DE SAN LUIS BELTRÁN (MUSEO DE VALENCIA).



Fig. 242.—J. J. DE ESPINOSA: COMUNIÓN DE LA MAGDALENA (MUSEO DE VALENCIA).



Figs. 243 y 244.—J. J. DE ESPINOSA: CÁNTICO DE SIMEÓN, Y RETRATO DEL PADRE MOS (MUSEO DE VALENCIA). Fig. 245.—
E. MARCH: JOSUÉ DETENIENDO EL SOL (MUSEO DE VALENCIA).



Figs. 246 y 247.—E. MARCH: PASO DEL MAR ROJO (MUSEO DEL PRADO), Y CALVARIO (CHÁVARRI, MADRID).

y por lo violento. Palomino, seguramente con razón, le hace discípulo de Orrente, y de él recibiría ese primer interés que en él deriva no hacia lo pastoril sino hacia la pintura de batallas. El escritor cordobés que trata a su discípulo Conchillos, nos ofrece una curiosa estampa de su "genio algo lunático y atronado", de lo desordenado de su vivir, y de su desgana para el trabajo si no era "cuando le estimulaba el furor venático o la fuerza de la necesidad".

Sus cuadros que tuvieron más aceptación fueron los de batallas, donde los jinetes cabalgan con ímpetu que recuerdan los de Tempesta. Leamos lo que dice Palomino de cómo se preparaba para pintarlos: "para poder pintar con propiedad algunos instrumentos bélicos en las batallas, había recogido gran número de armas y arneses, los cuales tenía colgados en su obrador, hasta la caja de guerra, lanzas, alfanjes y dardos, y poniéndose a discurrir el lance de batalla que se le ofrecía pintar, se enfervorizaba de suerte que tomaba la caja, o el clarín, tocaba a embestir, y echando mano de una cimitarra u otro instrumento, comenzaba a disparar golpes y cuchilladas por todo el aposento, de suerte que las paredes eran el blanco de sus iras, y aun los trastos no estaban seguros; de manera que el mancebo que le asistía, procuraba escapar el bulto cuanto antes, no fuere caso que participase de la colación que se repartía; y en estando poseído de este furor, hacía maravillas en las batallas".

En el Museo de Valencia se conserva una serie firmada de cuatro. En dos de ellas, la de Josué deteniendo el Sol (fig. 245), y en la Batalla, el movimiento más desenfundado con jinetes que se disparan al galope hacia el primer término o marchan con igual violencia hacia el fondo, impera en toda la composición. En el Triunfo de David, sus alargadas figuras realzadas por fuertes golpes de luz, adquieren tono más reposado y en la Rendición del Rey moro nos ofrece una bien ordenada composición de grupos, destacando en el primer plano el lenguaje heroico con que interpreta el tema del triunfo. En los personajes principales de la historia de Josué, del Museo de Quimper (Francia), ha copiado las figuras del Cardenal Infante y su compañero en la Batalla de Nordlingen, de Rubens. Más dentro de la tradición orrentesca, se encuentra el Paso del Mar Rojo, firmado, del Museo del Prado (fig. 246).

Las escenas religiosas reflejan claramente también su fuerte personalidad. El Calvario (figura 247) de Chavarri, en Madrid, es un paisaje desolado partido por una profunda hendidura en el terreno y con varios grupos aislados en el amplio escenario. En el Descubrimiento de la verdadera Cruz, nos presenta también un amplio escenario con diversos grupos en los que las actitudes desenfadadas de unos y los violentos esfuerzos de otros, ponen bien de manifiesto la sensibilidad del pintor. La reciente atribución del Apostolado del Museo de Valencia, parece, por lo menos, muy discutible.

A March se le atribuyen, al parecer sin mayor fundamento, bustos y cabezas pintados en gran escala y burda factura riberesca.

Miguel March (1633 † 1670), hijo y discípulo de Esteban, pero de temperamento más normal, es como dice Palomino, más universal, es decir, que cultiva los varios géneros pictóricos. Muere joven, y desde luego, su obra conocida es escasa. El San Roque socorriendo a los apesadados (fig. 248), firmado, del Museo de Valencia, es un cuadro de actitudes entrecruzadas y líneas continuadas, donde parece percibirse aún algo de la violencia paterna. Mientras la expresión intensa de los rostros ofrece el más vivo contraste con la tónica general de su contemporáneo Espinosa, el perrillo que lame la llaga del Santo, admirable estudio naturalista, nos deja ver la huella de Orrente.

Miguel March cultiva también el género alegórico. El Museo de Valencia posee una serie

de cuatro cuadros. Todos ellos de un mismo tamaño, sus temas hacen pensar en que puedan ser restos de varias series. En los cuatro, deja ver al par que su técnica fuerte y decidida, la apetencia naturalista del pintor, hasta el punto que dos de ellos hacen pensar en bodegones con figuras. Son los que representan el Invierno (fig. 249) y el Otoño, éste firmado, y que probablemente formarían parte de una serie dedicada a las estaciones. El primero figura a un anciano de rostro rugoso, calentando sus manos nudosas en las ascuas de un brasero, ante una mesa con aves muertas, y vasijas. En el dedicado al Otoño, el bodegón flamenco y el napolitano parecen darse la mano. Un joven toca en él la flauta apoyado sobre un cubo de piedra con racimos y un papagayo ante un relieve donde la herma de un sátiro es abrazado por una ninfa. La alegoría de la Avaricia, figurada por un encapuchado que en un sótano defendido por las dobles rejas de un ventanuco contempla las monedas que atesora en la bolsa, tiene por su tema sabor tan nórdico, que no puede por menos de recordar las tablas flamencas. El comentario de la vanidad de la riqueza terrena de esta alegoría de la Avaricia, nos lo ofrece el cuarto cuadro del Museo, la alegoría del Tiempo, donde un anciano de largas barbas y cuerpo interpretado con realismo riberesco, contempla con la guadaña en la mano y ante el reloj de arena, el símbolo del pasar del tiempo, la corona y el cetro representativos del poder y la rama de laurel que lo es de la gloria. Si el Invierno y el Otoño tienen casi tanto de bodegón como de alegoría, la Avaricia y el Tiempo son tal vez más cuadros de "vanitates" que simples alegorías.

Los dos excelentes bodegones de caza (1661), sobre fondo de paisaje, del Marqués de Montortal, parecen revelar en su composición y en las mismas actitudes de los animales, ese gusto por el movimiento y hasta por una cierta violencia que se dirían heredadas de su padre (fig. 250). Tal vez podría ser suyo el retrato de G. Aguilar, del Museo de Valencia.

En cuanto a la pintura de frutas y flores, el principal cultivador en Valencia es Tomás Hiepes o Yepes († 1674), que trabaja ya en 1643. Con frecuencia es de buena calidad la interpretación de las frutas; las flores, en cambio, suelen adolecer de cierta rigidez. Cuadros de su mano se conservan entre otras colecciones particulares, en la de Milá y Camps, de Barcelona. La figura 251 reproduce un Bodegón de propiedad particular madrileña.

MURCIA: GILARTE. VILLACIS.—Mateo Gilarte (1620†1675), al parecer de origen valenciano, aparece ya a mediados del siglo, establecido en Murcia. La Cena de Emaús (fig. 252), del Museo de Santa Cruz, de Toledo, una de sus mejores obras no obstante ser probablemente una de las más antiguas, lo muestra bajo la sombra de Orrente y rindiendo tributo a Espinosa. Su entonación rojiza confirma también lo valenciano de su formación.

En la serie de la Vida de la Virgen, del Museo del Prado, pintada para San Esteban de Murcia (1651), hoy dispersa en múltiples depósitos, su paleta se aclara (fig. 253). Tal vez no es insensible a la influencia de Mayno y tal vez también alguna presumible visita a la Corte pudo influir en ello. No obstante su valencianismo, su pintura adquiere un aspecto que explica el que alguna obra suya haya hecho pensar en Zurbarán. A este momento corresponderá la Anunciación a los Pastores, del Museo de Brunswick. En la serie del Rosario (1663-1666), de Santo Domingo de Murcia, el paso del tiempo se acusa en el mayor dinamismo de las figuras. La figura 254 reproduce una Adoración de los Pastores, de la Universidad de Barcelona. La Virgen con el Niño, de colección particular de Sevilla, da fe de la calidad de lo que es capaz Gilarte en esta avanzada época, cuando no trabaja de prisa.



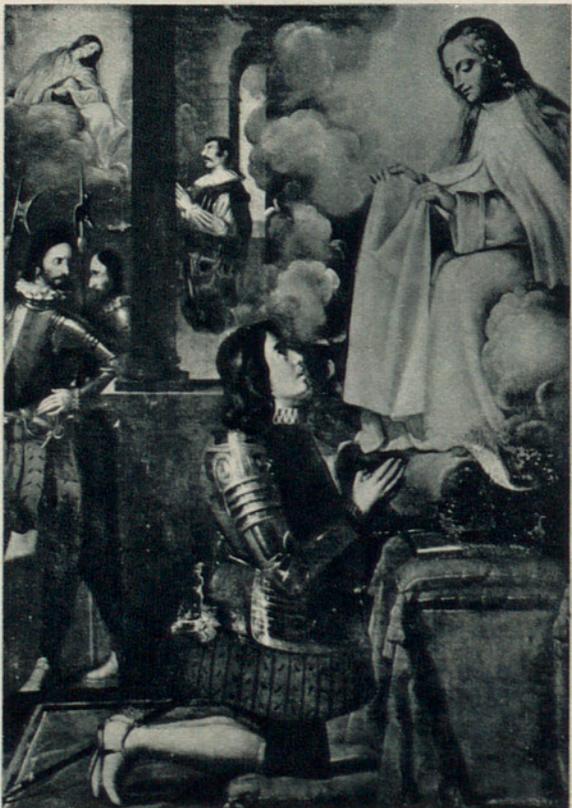
Fig. 248.—M. MARCH: SAN ROQUE SOCORRIENDO A LOS APESTADOS (MUSEO DE VALENCIA).



Figs. 249 y 250.—M. MARCH: EL INVIERNO (MUSEO DE VALENCIA), Y BODEGÓN (MARQUÉS DE MONTORTAL, VALENCIA).



Fig. 251.—T. HIEPES: BODEGÓN (PROPIEDAD PARTICULAR, MADRID). Fig. 252.—M. GILARTE: LA CENA DE EMAÚS (MUSEO DE SANTA CRUZ, TOLEDO).



Figs. 253 y 254.—M. GILARTE: NACIMIENTO DE LA VIRGEN (MUSEO DEL PRADO) Y ADORACIÓN DE LOS PASTORES (UNIVERSIDAD DE BARCELONA). Fig. 255.—L. SUÁREZ: COMUNIÓN DE SAN PEDRO NOLASCO (IGLESIA DE LA MERCED, MURCIA). Fig. 256.—C. DE ACEVEDO: APARICIÓN DE LA VIRGEN AL REY DON JAIME (IGLESIA DE LA MERCED, MURCIA).

Los pintores Lorenzo Suárez y Cristóbal de Acevedo, cuyas primeras noticias son de los años treinta, firman las historias mercedarias del convento de la Orden de Murcia, obras de notable calidad y cuyo estilo hace pensar en la formación valenciana de sus autores, no ajena a la influencia de V. Carducho. Recuérdense del primero la *Comunión de San Pedro Nolasco* (fig. 255) y la *Aparición de la Virgen al rey D. Jaime*, del segundo (fig. 256).

La semblanza que de Villacis (1616 †1690), nos dejó Palomino, de artista de muy holgada posición que más trabaja por complacer a los amigos que por interés, que perfecciona su formación en Madrid con Velázquez, y que ultima sus estudios artísticos en Roma, despertó en los últimos tiempos un decidido deseo de conocer su obra. En un principio, fundándose en la estimación de Palomino y en razones de orden topográfico, se le atribuyó nada menos que el *Santo Tomás de Aquino*, de Orihuela, de Velázquez. La realidad, desgraciadamente, no ha justificado hasta ahora la calificación de "gran artífice", que le otorga el biógrafo cordobés.

Las pinturas de la iglesia de los Trinitarios Calzados de Murcia, su obra más celebrada, eran murales en las que fingidas arquitecturas —arte de tipo escenográfico que pudo aprender en Madrid y Roma— desempeñan papel importante. En el retablo mayor, fingido de pintura, sólo pinta un medallón con la Trinidad, y en el muro del Evangelio del templo finge una galería con balaustrada y tras ella retratos de caballeros y religiosos. Restos de estos frescos se conservan en el Museo de Murcia.

Su discípulo Jerónimo Zabala pinta una *Cena en la Catedral*, en un estilo tenebrista un tanto arcaizante para su época (fig. 257).

En los comienzos del siglo trabaja en Murcia Francisco García, de dotes muy modestas, que firma en 1607 un *San Lucas*, en la Catedral.

En fecha más avanzada, por los años treinta, hay que señalar la presencia del que se considera discípulo de Carducho, Lorenzo Álvarez, de quien se citan un *Calvario* y una *Sagrada Familia* en la Purísima de Murcia.

ARAGÓN: GARCÍA FERRER. JUSEPE MARTÍNEZ. GALVÁN. OTROS PINTORES.—Aunque aragonés de nacimiento, Pedro García Ferrer (1583 †1660), se forma en Valencia, formación que al parecer completa en Madrid. Persona de intensa vida interior, toma hábitos sacerdotales en época ignorada y llega a ser la persona de confianza en materia artística del Venerable Palafox, al que acompaña a Méjico durante su episcopado en Puebla (1639-1649), y más tarde en el de Osma. Conocedor también de la arquitectura, él traza la cúpula de aquella catedral americana, y a la muerte de Palafox pasa al servicio del Arzobispo de Toledo como familiar y arquitecto. Al parecer muere en Madrid. Al decir de un contemporáneo "cansado de trabajos pasados, le dio una gran melancolía, que de allí a pocos meses murió, con gran opinión de vida santa y ejemplar".

García Ferrer es un decidido tenebrista formado probablemente en el estilo ribaltesco. Desconocemos la primera etapa de su labor, ya que sus obras conocidas más antiguas, datan de cuando se aproxima a los cincuenta años. Así en 1630 pinta con Castelló, y dos años más tarde firma un *Crucificado de paradero ignorado*, cuya maestría en el escorzo le hace famoso en Valencia, donde el lienzo se conservaba en el siglo XVIII. El retablo de *San Vicente Ferrer*, de la Iglesia de Santo Domingo, se consideraba en esa época tan excelente como si fuera de Ribalta.

En 1632 firma el *Martirio de San Lupercio* (fig. 258), de San Carlos de Zaragoza. Única

obra suya identificada en España, es una de las mejores de la escuela. Su tenebrismo es riguroso y el realismo en la interpretación del rostro del Santo, extremado; a la factura de éste no debe de ser ajeno el conocimiento de obras tempranas de Ribera. De muy buena calidad es también el retrato del donante.

Su obra capital en Puebla es el retablo de la capilla de los Reyes de aquella catedral, cuyo gran lienzo de la Concepción manifiesta en su ordenación su dominio de la perspectiva, al mismo tiempo que sus movidos ángeles mancebos traen a la memoria los de Rolan de Moisés en Tafalla. El efecto tenebrista, que la luz excesiva de la capilla ha consumido, es en cambio todavía muy sensible en las pinturas del banco. En uno de los pastores de su Adoración, se quiere ver el retrato de V. Palafox. Con su estilo pudiera relacionarse la Huida a Egipto, de la Catedral del Pilar de Zaragoza.

De un tenebrismo tan intenso como el de García Ferrer es el Santo Domingo y la Duquesa de Villahermosa (1636), de la iglesia de Pedrola, atribuido a Francisco Escuer.

Algo más joven que García Ferrer es Jusepe Martínez, hijo del pintor flamenco Daniel Martínez y de madre aragonesa, y sin duda la personalidad más valiosa de la escuela en el siglo XVII.

Jusepe Martínez marcha joven a Italia. Él mismo nos dice que en 1625 se encontraba en Roma deseoso de regresar a España, cuando decidió antes de hacerlo visitar Nápoles, para conocer a Ribera. Artista culto, como lo demostrará años más tarde escribiendo los Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura, que no verían la luz pública hasta el siglo pasado, su estancia en Roma hubo de fomentar su natural inclinación a especular sobre el arte de la pintura. Sabemos que en Roma trata a pintores del rango de Guido Reni y Domenichino, y que practica el grabado. Es persona bien relacionada con la corte y sus artistas. A su amistad con Velázquez por los años cuarenta, que termina en su estudio de Zaragoza el retrato de una dama, debemos algunos testimonios muy importantes sobre la persona y el carácter de aquél. El Monarca le hace encargos —Vistas de Monzón perdidas— y le honra con el título de pintor del Rey, y discípulo suyo es don Juan de Austria, quien cuando años más tarde es nombrado Virrey de Aragón, gusta de verle pintar.

Artista de obra aún no estudiada con cierto rigor crítico, algunas de las pinturas que se le atribuyen con mayor insistencia, no parecen ofrecer la suficiente homogeneidad de estilo. La gran diferencia que existe entre dos grupos de ellas, caso de pertenecerle, descubrirían una profunda evolución a lo largo de su prolongada vida. Pertenecen al primero el San Pedro Nolasco (fig. 259), y una Santa Catalina, ésta considerada anónima, y seguramente de la misma mano que aquél, que se guardan en el Museo de Zaragoza. Un cierto reflejo de este estilo, probablemente de fecha más tardía, parece advertirse en la Virgen y sus padres, de la Colegiata de Calatayud. El San Pedro Nolasco está concebido con la grandiosidad propia del estilo de la generación que nace con el siglo. Su rompimiento de gloria, de poca amplitud, como los de Zurbarán, muestra ángeles niños en los que parece percibirse el reflejo de su amistad con Reni y análoga nota de grandiosidad distingue a la Santa Catalina.

En cambio, en la Santa Cecilia (fig. 260), muy italiano, su escala menuda y graciosa haría pensar en un Alonso Cano aragonés. No menos italiano es el San Jerónimo de la iglesia de San Miguel. Casi seguramente de esta misma mano es la Sagrada Familia con San Juanito y otros santos del Museo de Zaragoza, que corresponde a una época más tardía, influida probablemente por la escuela madrileña del último tercio del siglo. El hermoso cuadro de San

Orencio y Santa Paciencia, de la Catedral de Huesca, que se considera obra suya de 1648, tal vez de estilo algo avanzado para esa fecha, podría estar dentro de la corriente madrileñista que se acusa en el cuadro anterior. De análogo estilo y calidad, es el gran lienzo de San Andrés, en la Iglesia de San Lorenzo, de Huesca.

Algo relacionado con el estilo de la Santa Cecilia, sólo podría atribuirse, a lo sumo, a su círculo, el retablo de la Virgen Blanca de la Seo.

Si es suyo el cuadro de un mancebo dibujando a luz de una vela, citado por Carderera, habría que pensarlo interesado por temas típicamente tenebristas. En San Juan de la Peña se conserva un cuadro de San Vito, firmado en 1631.

Entre las obras que se atribuyen a Martínez, figura la interesante serie de la vida de San Lorenzo, de la Sacristía de la iglesia del santo en Huesca, que no parece ofrecer estilo semejante a ninguno de los del grupo apuntado. La actitud de uno de los retratados, es de sugestión velazqueña.

Fray Antonio Martínez (1639 † 1690), que como su padre Jusepe completa su enseñanza en Italia, y colabora con él —Ceán recuerda los cuatro cuadros del claustro de la Mantería— apenas le sobrevive una década. Obras suyas son su Autorretrato retratando a su padre (1672) (fig. 261), del Museo de Zaragoza, y las historias que pinta para la Cartuja de Aula Dei, donde profesa de lego y muere.

Juan Galván (1598 † 1658), es un coetáneo de Jusepe Martínez, pero no tan longevo como éste. Como él estudia en Roma, encontrándose de regreso antes de 1624. De genio melancólico, al decir de un contemporáneo, sus obras más accesibles son los dos lienzos compañeros: la Huida a Egipto (fig. 262), de cierto aire guercinesco, y la Adoración de los Reyes, de composición un tanto rubeniana, de la Seo de Zaragoza. El de Santa Justa y Rufina del retablo de la misma capilla, que también se le atribuye, parece de otra mano, que recuerda intensamente la del madrileño Francisco Camilo.

A juzgar por la corte angélica de la media naranja, de la capilla de San Orencio (1666), de la Catedral de Huesca (fig. 263), muy necesitada de urgente restauración por los deterioros de los últimos años, el estilo de Juan Jerónimo Jalón, no es muy diferente del de Galván. Obra anónima también interesante de estos años es el Santiago, de San Cayetano, de Zaragoza.

De la misma generación de Jusepe Martínez y Galván, Francisco Jiménez Maza (1598 † 1666), natural de Tarazona, se forma como ellos en Italia. Allí aprende también la pintura al fresco, y se nos dice que pasa muchos años en Roma. Los tres grandes lienzos de la capilla de San Pedro Arbués, de la Seo (1665), que pinta al final de su vida, lo muestra entregado a un dinamismo barroco aún con notable lastre de preocupación claroscuro. De estilo semejante es el retablo de la Virgen de las Nieves.

El San Cristóbal, de la Magdalena de Zaragoza, que se le ha atribuido, es una buena pintura que al menos no desmerece en calidad de los lienzos de la Seo, y que probablemente será suyo. En la Adoración de los Reyes, de la Catedral de Teruel, que si efectivamente fue causa de la muerte del pintor valenciano Bisquert, al no serle encargada esta obra, será anterior a 1646, sigue la composición de Rubens en el Museo del Prado.

A mediados de siglo trabajan también Micer Pablo († 1659), juez de la Real Audiencia y que en alguna ocasión cultiva la fábula, pero del que por desgracia, no ha sido dada a conocer ninguna obra, y Antonio Horfelín († 1660).

CATALUÑA: CUQUET. ARNÁU. BALEARES: LOS BLANQUER. LOS COTTO.—Comentado al tratar de la escuela madrileña, ha de recordarse también en este lugar el paso por el Monasterio de Montserrat (1627-1640), de Fray Juan Rizi. Aunque su única labor conocida es la de su época madrileña, sabemos que terminó en el monasterio la decoración de dos de las capillas de San Bernardo y del Sagrario, y al parecer deja su huella en la representación iconográfica de la Virgen titular. A su influencia se ha atribuido el cuadro de este tema, del Ayuntamiento de Barcelona. Formado o no con él hay noticia de otro religioso pintor, Fray Lorenzo Torrogo, que trabaja poco antes de mediar el siglo. Como en otras épocas, no falta tampoco la de algún pintor castellano como Francisco López o Andrés Martínez.

A mediados del siglo, el pintor de mayor relieve de la escuela es Pedro Cuquet († 1666). Desempeña con frecuencia el cargo de cónsul del gremio de pintores, y se le confían encargos importantes. Así consta que hace una gran serie de pinturas para los Carmelitas calzados, que al menos en su mayor parte desaparece en el incendio de 1835. Además de las del retablo mayor, y del cuadro muy celebrado del Concilio de Efeso, pinta no menos de veinte historias de San Elías en el claustro. Para el de los Mínimos, hace además una serie de varones ilustres de la Orden.

Su única obra segura, el retablo de San Félix, de San Felú de Codines (fig. 264), documentado en 1636, lo muestra cultivando un estilo tenebrista con un angosto rompimiento de gloria no desemejante de los de Cajés o Zurbarán. Dada la escasa importancia del lugar para que es pintado, es de suponer que no sea de lo mejor suyo. El dibujo conservado a su nombre en el Museo de Barcelona, no muestra especial parentesco con el lienzo anterior, y tal vez sea algo anterior por lo menos.

Aunque no tengamos seguridad de conocer ninguna obra suya, ha de recordarse en este lugar como probable aportación del estilo cortesano al seiscentismo catalán, la actividad de Juan Arnau (1595 † 1693), discípulo según Palomino de Eugenio Cajés. Si su longevidad se prolonga hasta fines de siglo, su estilo ha de corresponder al de mediados. De la serie que pinta para el claustro de San Agustín y de sus lienzos de los Mínimos y de Santa María del Mar, no ha sido identificado ningún cuadro. Como por otra parte las pinturas firmadas de San Juan de las Abadesas, para cuyo Ayuntamiento pinta dos cuadros (1651), no confirman estilísticamente la formación con Cajés, se ha supuesto que puedan existir dos artistas del mismo nombre.

Si bien no alcanza la crecida edad de Arnau, de ser ciertas las fechas dadas por Palomino, prácticamente es coetáneo suyo Francisco Gassen (1592 † 1658), de quien tampoco se ha dado a conocer hasta ahora ninguna obra segura, a pesar de la gran reputación que goza en su tiempo, a juzgar por las obras que se le encomiendan o en que colabora. Recuérdese la de San Francisco de Paula, del Convento de los Mínimos, y la de San Agustín.

ANDALUCÍA

SEVILLA: LLANOS VALDÉS. BODEGONES.—Estudiado ya Zurbarán, entre los grandes pintores de mediados de siglo y trasladado Velázquez a la Corte, la personalidad más destacada es Sebastián de Llanos y Valdés († d. 1675), que debe de nacer aproximadamente con el siglo, y muere ya entrado en el último cuarto del mismo. Sus apellidos permiten presumir, por lo menos, un origen asturiano muy inmediato y el trato de don que le concede Palomino, con

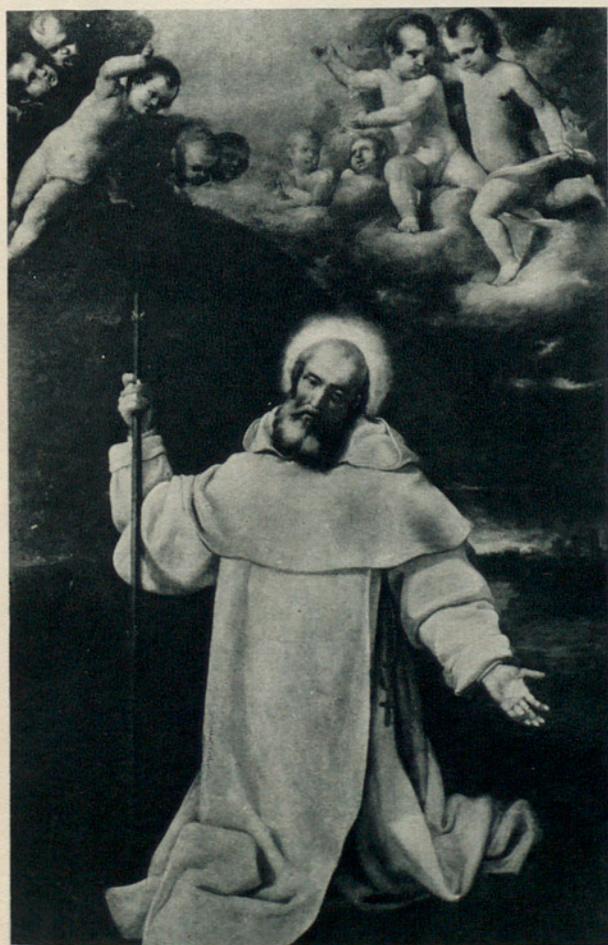
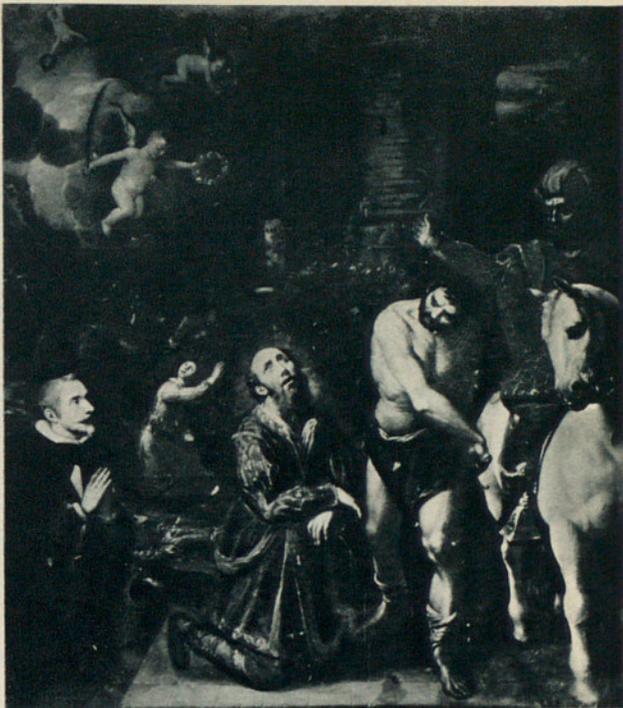
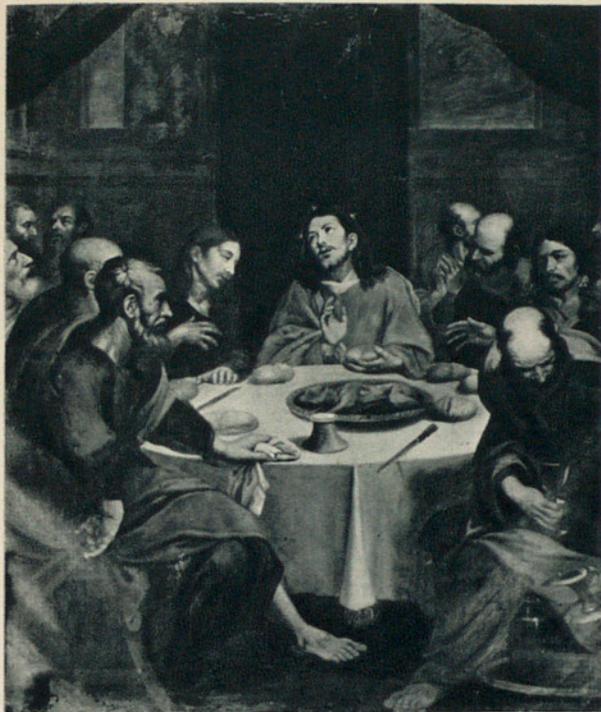


Fig. 257.—J. ZABALA: SANTA CENA (CATEDRAL DE MURCIA). Fig. 258.—P. GARCÍA FERRER: MARTIRIO DE SAN LUPERCIO (SAN CARLOS, ZARAGOZA). Figs. 259 y 260.—J. MARTÍNEZ: SAN PEDRO NOLASCO, Y SANTA CECILIA (MUSEO DE ZARAGOZA).



Fig. 261.—FRAY A. MARTÍNEZ: AUTORRETRATO RETRATANDO A SU PADRE (MUSEO DE ZARAGOZA). Fig. 262.—J. GALVÁN: HUIDA A EGIPTO (LA SEO, ZARAGOZA).

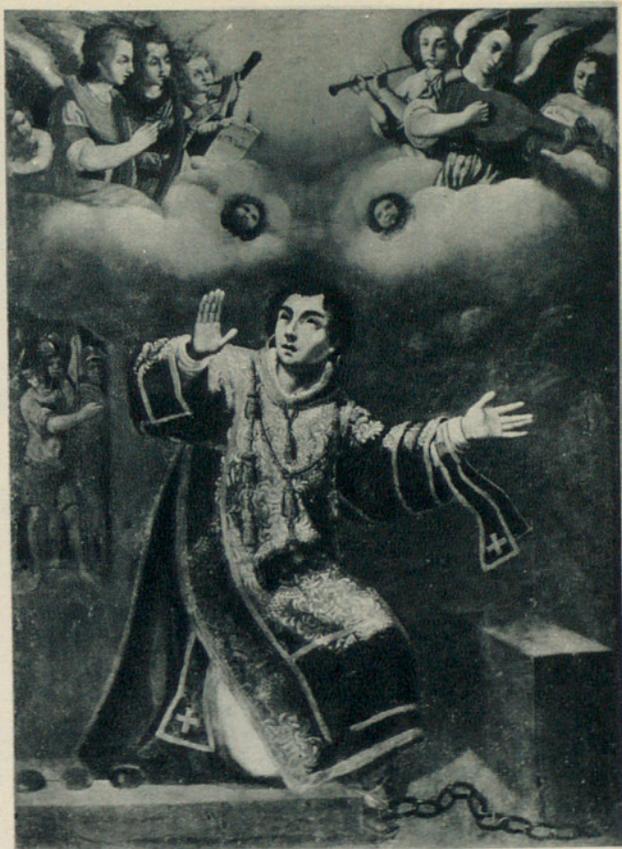
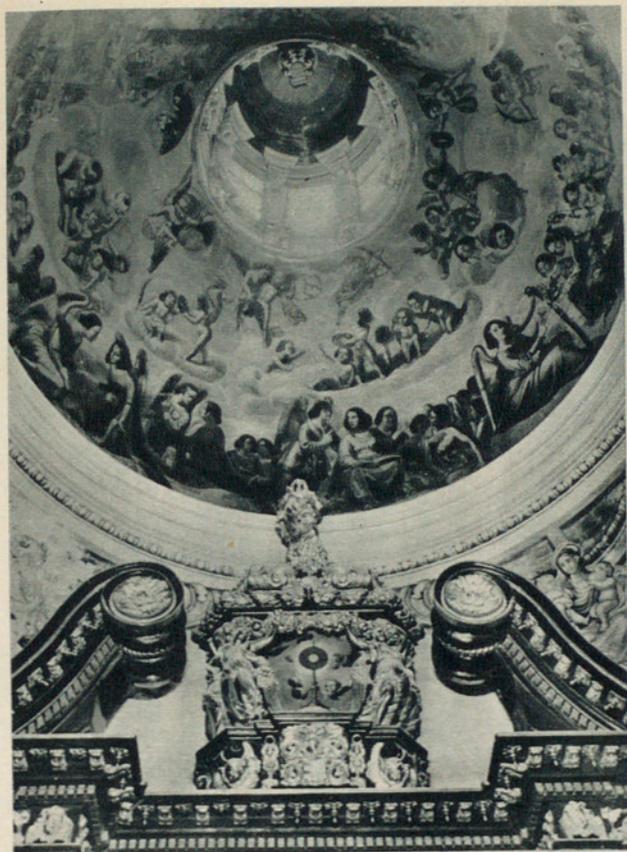


Fig. 263.—J. J. JALÓN: CORTE ANGÉLICA (CATEDRAL DE HUESCA). Fig. 264.—P. CUQUÉT: SAN FÉLIX (IGLESIA DE SAN FELIU DE CODINES, BARCELONA). Figs. 265 y 266.—S. DE LLANOS VALDÉS: VIRGEN DEL ROSARIO (GALERÍA NACIONAL, DUBLÍN), Y SANTA CATALINA DE SENA (RECORTADO), DE PROPIEDAD PARTICULAR (CÁDIZ).

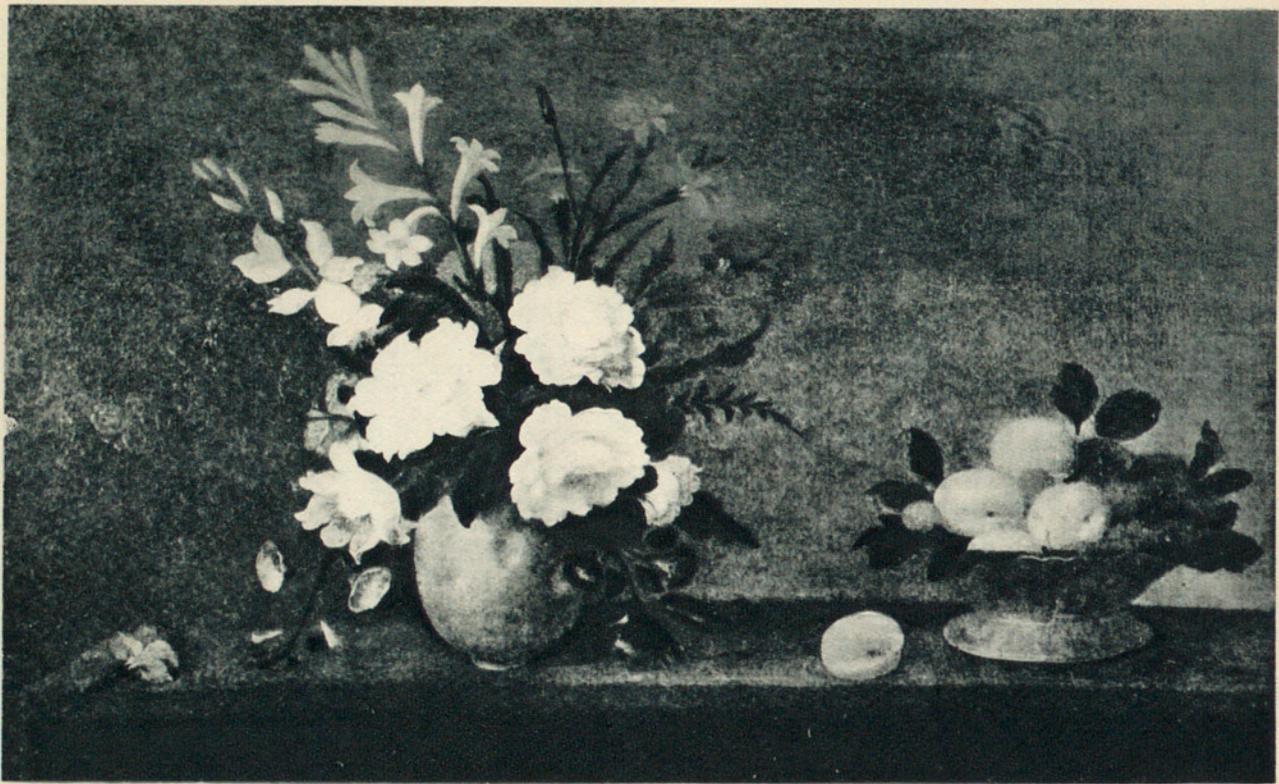


Fig. 267.—P. DE CAMPROBÍN: FLORES Y FRUTAS (PROPIEDAD PARTICULAR, MADRID). Fig. 268.—F. BARRERA: LA PRIMAVERA (PROPIEDAD PARTICULAR, SEVILLA).

que se le distingue en los documentos contemporáneos de la Academia, y que él mismo se da siempre al firmar sus cuadros, obliga a suponerle de cierto rango social. Amigo de Alonso Cano, al decir de Palomino, el genio violento de éste da lugar a un lance que le deja lisiada la mano derecha. Años después es uno de los fundadores de la Academia, y, durante la primera década de la vida de ésta, ocupa la presidencia en más de una ocasión.

A juzgar por las numerosas firmas de sus cuadros, que van de 1658 a 1675, precisa suponer que sólo conocemos la labor de la última parte de su carrera, si no es la suya una dedicación tardía a la pintura.

Aunque se le ha supuesto discípulo de Herrera el Viejo, es a Zurbarán a quien debe Llanos su sentido del claroscuro, la manera de plegar los ropajes, y, probablemente, el origen de alguno de sus modelos, sin que falte alguna influencia murillesca. La Concepción (1665), del Marqués de Gómez de Barreda, de Sevilla, muy niña, como la más antigua de Zurbarán, conserva con manifiesto arcaísmo para estos años un fondo de paisaje, arcaísmo igualmente sensible, en la ordenación del fondo de gloria. La Virgen del Rosario (1667), de la Galería Nacional de Dublín (fig. 265), está compuesta con mayor claridad, y su claroscuro es más intenso, valores ambos que decrecen en la Virgen de la misma advocación (1666), de la Catedral de Sevilla. Probablemente, uno de sus cuadros más bellos es la Santa Catalina de Sena (fig. 266), de propiedad particular gaditana. Muy interesante es la Magdalena (1658), de la colección Flores Solís, en la que figuran otras obras del pintor, tanto por lo temprano de su fecha como por el reflejo que acusa de las Vírgenes de Murillo de los años cincuenta. Las cabezas de Santos Obispos decapitados de los museos del Greco de Toledo y de Göteborg, y la del Bautista (1675), de la antigua colección Carvallo, lo muestran cultivando la nota trágica tan del gusto de Valdés Leal. En el Nazareno de propiedad particular de Lyon, tal vez por deseo de quien encargara el cuadro, sigue el modelo y la actitud de Morales.

Pedro de Camprobín Passano (1605 † d. 1674), es uno de los principales pintores de naturaleza muerta de su tiempo, cuya noticia, algo sorprendentemente, escapa a Palomino. Natural de Almagro y nieto por su madre de pintor emparentado con los Perolas, entra al servicio de Tristán en Toledo, en 1619. Debe de establecerse en Sevilla hacia 1630, ya que en esa fecha se examina en la capital andaluza, donde años más tarde figura entre los fundadores de la Academia y vive todavía en 1674.

Dado el género de pintura por él cultivado, sus obras se encuentran en colecciones particulares. Un cuadro muy bello de un jarrón de flores y un frutero, pertenece a la colección del Marqués de Moret (fig. 267), y un excelente bodegón con grandes palmípedas, firmado, existía hasta hace pocos años en la colección de T. Eden, en Inglaterra.

Por estos años pinta también bodegones en la capital andaluza Francisco Barrera. De él sabemos que en 1640 representa a sus compañeros en el pleito de las Alcabalas, y que ocho años más tarde se encuentra en Madrid donde compra unas estampas en la almoneda de Puga. Su principal obra conocida es la serie de las Estaciones (1638), que pertenecieron a González Abréu, de Sevilla. En la Primavera presenta la figura femenina alegórica coronada de flores, junto a tres gradas donde aparecen los frutos y animales de la estación. En líneas generales continúa la tradición del bodegón flamenco creado a fines del siglo XVI, con sugerencias italianas como las de el Gobbo (fig. 268).

CÓRDOBA: ANTONIO DEL CASTILLO. SARABIA. FRAY JUAN DEL SSMO. SACRAMENTO.—Antonio del Castillo (1616 †1668), hijo de Agustín, y huérfano muy niño, después de sus tres años de aprendizaje durante los cuales vive en Córdoba con su maestro Aedo Calderón, de obra desconocida, cuando frisa en los dieciocho pasa unos meses en Sevilla en compañía de su tío Juan del Castillo. Son los años centrales de la cuarta década cuando triunfan en Sevilla Zurbarán, en menor grado Alonso Cano, que poco después marchará a Madrid, y el viejo Herrera. A Murillo, dos años más joven que él, lo encuentra probablemente aprendiendo en el obrador de su pariente.

Como es natural, Castillo se siente más atraído por el estilo de Zurbarán y el de Alonso Cano, que por el de su tío. La pintura italiana y flamenca y las colecciones de estampas como las de Callot, existentes en poder de particulares, debieron de contribuir a formar su estilo definitivo. En 1635, a los vintidós años, está de regreso en Córdoba, donde contrae matrimonio por primera vez con una viuda que ya tiene un hijo clérigo. Viudo a su vez (1649), casa de nuevo con la hija de uno de los mejores plateros de Córdoba; y viudo de nuevo en 1654, contrae terceras nupcias, que le permiten vivir acompañado casi hasta el final de su vida. Al parecer, en ninguna de ellas alcanza a tener descendencia. Muere cuando aún no ha cumplido los cuarenta y dos años.

Castillo es gran dibujante, y uno de los pintores españoles de quien más dibujos se conservan. Ese amor al dibujo es también patente en sus pinturas, bien compuestas, de formas muy apretadas y con un sólido dominio de la perspectiva. Aunque a veces se siente atraído por un claroscuro tardío, en general es la corrección de la forma servida por el color lo que le preocupa. En el estudio de los grises alcanza en ocasiones una matización muy fina, y crea composiciones cromáticas de notable riqueza. Su paleta, sin embargo, es en general un tanto opaca, aunque a veces sorprende con alguna tela de color muy rico.

Castillo muere joven, pero es por lo menos dudoso que de haber vivido una década más hubiese iluminado su paleta y dado a sus pinceles el movimiento necesario para ponerse a tono con el estilo de su propia generación. Incluso en el caso de no tener un cierto fondo de realidad, es al menos explicable lo que refiere Palomino de su visita de 1666 a Sevilla, donde al parecer no había vuelto desde su juventud. Según el tratadista cordobés, al contemplar Castillo en Murillo “aquella belleza del colorido que a él le faltaba, sobrándole tanto el dibujo dijo: Ya murió Castillo”. Persona de poca salud, muere en efecto dos años más tarde.

Castillo hace también trazas de arquitectura, esculturas en barro, en particular para modelos de plateros, y concurre a certámenes poéticos.

Enriquecida últimamente la biografía de Castillo, en cambio, la cronología de su obra no se conoce bien. Entre sus escenas evangélicas ha de recordarse la Adoración de los pastores (fig. 269), del Museo de Málaga —réplica en colección particular madrileña—, interpretada en tono acusadamente tenebrista, y la de la Hispanic Society de New York, de más amplio desarrollo, gracias a sus proporciones apaisadas, donde la afición del pintor por los temas campesinos, enriquece la escena. En el Calvario del Museo de Córdoba (fig. 270), tanto la sobriedad mímica como el sentido plástico y los movimientos, lo presentan más como un hijo retrasado de la generación anterior, que de la suya propia. En las historias que pinta para el Convento de San Francisco, su paleta se afina. En el Bautismo del Santo (fig. 271), hoy en el museo, que firma “Non pinxit Alfaro” como réplica a la vanidad de éste, y donde se considera su autorretrato el caballero del primer término, los menudos personajes, como

siempre en él bien plantados, lucen colores más luminosos. En las dos historias que aún se conservan en la iglesia, nos ofrece un bello estudio de grises plateados.

Su sentido narrativo le favorece en los temas de amplios escenarios y numerosos personajes. El Martirio de San Pelagio (fig. 272), de la Catedral de Córdoba, una de sus obras más celebradas, da buena fe de ello. Y esas mismas facultades son las que desarrolla en la importante serie de la Historia de José, del Museo del Prado (fig. 273), donde los amplios escenarios, ponen de manifiesto su afición a la pintura de paisaje, recordada por Palomino. Escribe éste que "salía algunos días a pasear con recado de dibujar y copiaba algunos sitios por el natural, aprovechándose así mismo de las cabañas y cortijos de aquellas tierras; donde copiaba también los animales, carros..." En efecto, conservamos algún cuadro de tema pastoril, como La Cabaña, de propiedad particular cordobesa. Pero sobre todo, la Academia de San Fernando posee toda una serie de dibujos de escenas campesinas. Su estilo hace pensar que Castillo conociese la obra flamenca del holandés Bloemaert.

José Sarabia (1608†1669), hijo de Andrés, al decir de Palomino es también sevillano, y al ausentarse su padre, después de marchar a Córdoba con unos parientes, regresa a Sevilla donde se forma en la escuela de Zurbarán. Consta que se encuentra establecido en Córdoba en 1631.

El Nacimiento del Museo de Córdoba (fig. 274), que dice firmado en 1630, es de un estilo formado en el de Zurbarán joven, de la época de la serie de San Buenaventura. Una repetición a lo alto existe en San Andrés de Campana (Córcega). No deja de ser sorprendente que el mismo pintor pueda fechar treinta y cinco años más tarde el gran lienzo de Jesús en Casa de Simón, de la colección Herruzo, de la misma población. El hermoso Nacimiento de la iglesia de San Francisco (fig. 275), también difiere del estilo netamente zurbaranesco del cuadro del Museo, no faltando en él algún lejano eco orrentesco. En mejor calidad recuerda más el Nacimiento atribuido, en el Museo, a Andrés Sarabia.

Aunque no sabemos el parentesco que pueda tener con esta familia de pintores, se recordará la existencia del grabador Juan Francisco de Sarabia, que en el siglo XVIII firma una Batalla de caballería con una ciudad fortificada al fondo.

Hijo de la tierra cordobesa, Antonio García Reinoso († 1677), es discípulo del jiennense Martínez. Palomino comenta lo amanerado de su estilo que atribuye a su desinterés por el natural, y cómo al final de su vida, al contemplar obras ajenas, al igual que Castillo, comenta lo arcaizante de su estilo. Trabaja principalmente en Andújar —la Trinidad y Santos, de los Capuchinos—, Martos —Jesús Nazareno y Virgen del Rosario—, y Córdoba —retablo mayor de la Catedral, Capuchinos y el Carmen. Se conservan bastantes dibujos de su mano, no pocos de ellos en el Museo de Córdoba, pero su obra más puramente pictórica no ha sido dada a conocer.

Fray Juan del Santísimo Sacramento (1611†1680), en el mundo Juan de Guzmán, es discípulo de Bernabé Jiménez de Illescas (1616†1671), pintor de Lucena que alterna los pinceles con el servicio de las armas en Italia, y del que no se ha dado a conocer hasta ahora ninguna obra. Guzmán pasa algún tiempo en Roma, trasladándose después a Sevilla, donde por haber intervenido en un importante motín, se refugia en el Convento de Carmelitas en el que termina profesando, al parecer, más obligado por las circunstancias que por una verdadera vocación. Para frenar su fogoso temperamento y su afición a las armas, que continuaban creándole graves contratiempos dentro del claustro, es enviado al convento de Aguilar

de la Frontera, en Córdoba, donde resignado termina sus días haciendo vida ejemplar. Aficionado a las letras y a la arquitectura, traduce y anota el libro de la Perspectiva práctica, de Pietro Acolti, para el que deja comenzadas algunas láminas.

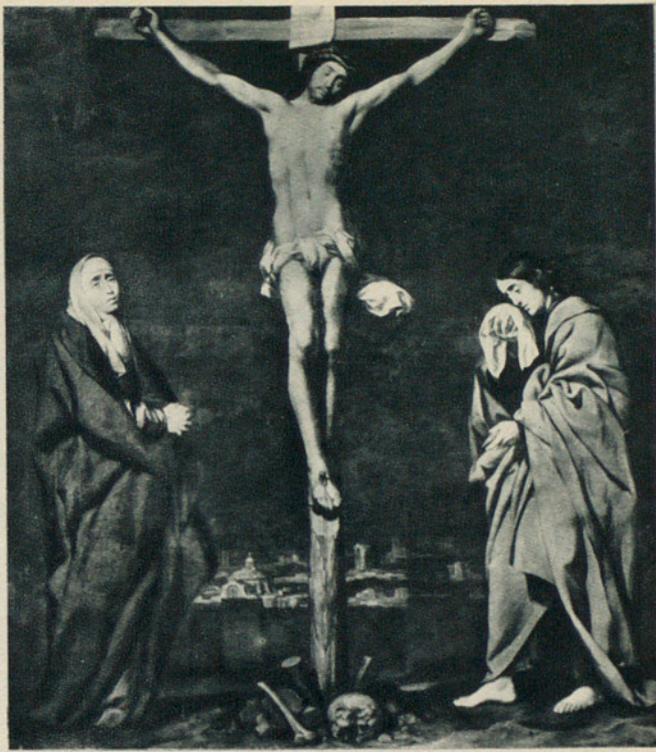
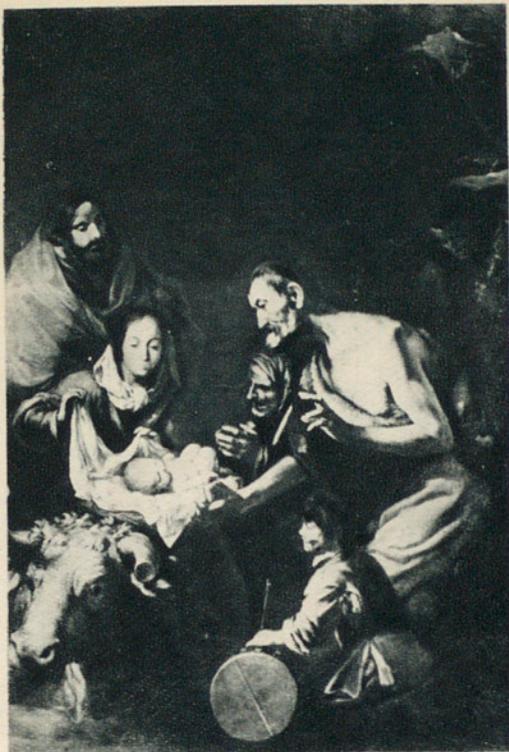
Su actividad pictórica está dedicada a dotar de pinturas a los conventos cordobeses de la orden, principalmente al de los Descalzos de la capital (1666) y al de Aguilar. Las conservadas en éste, sobre todo la de San Roque con el rompimiento de gloria, donde Santa Teresa recibe el Niño de manos de San José (fig. 276), firmado en 1671, dicen que son sus años sevillanos los que dejan huella más profunda en su formación, definiéndose su estilo principalmente, bajo la influencia de Murillo. En el cuadro del Crucifijo con un santo carmelita, que será San Juan de la Cruz, del que existe otro ejemplar con figuras de medio cuerpo en el Museo de Córdoba, sigue en cambio con ligeras variantes una estampa del Crucifijo con San Francisco, del de Van Dyck en Dendermonde. En la Santa Marina, firmada en 1678, de la iglesia cordobesa de esa advocación, parece responder a un sentido de las proporciones algo arcaizante para esa fecha, tal vez debido a que se inspirase en alguna estampa de esos caracteres. El estilo zurbaranesco de los temas teresianos que Ceán le atribuye en el Carmen de Sevilla, no parece responder al de sus obras conocidas cordobesas. Véase lo dicho respecto de Bernabé de Ayala y de los Polancos, en relación con estos cuadros.

JAÉN: SEBASTIÁN MARTÍNEZ.—De Sebastián Martínez (1599 †1667), el principal pintor de Jaén del siglo XVII, no sabemos sino lo que escribe Palomino, que salvo la mención de alguna de sus obras, es bien poco. Él nos da, sin embargo, una noticia importante, la de que se va a Madrid, y muerto Velázquez, “el señor Felipe IV le hizo su pintor, no obstante que dijo Su Majestad ser su pintura de poca fuerza y que era menester mirarla junto a los ojos, porque lo hacía todo muy anieblado; pero con un capricho peregrino”.

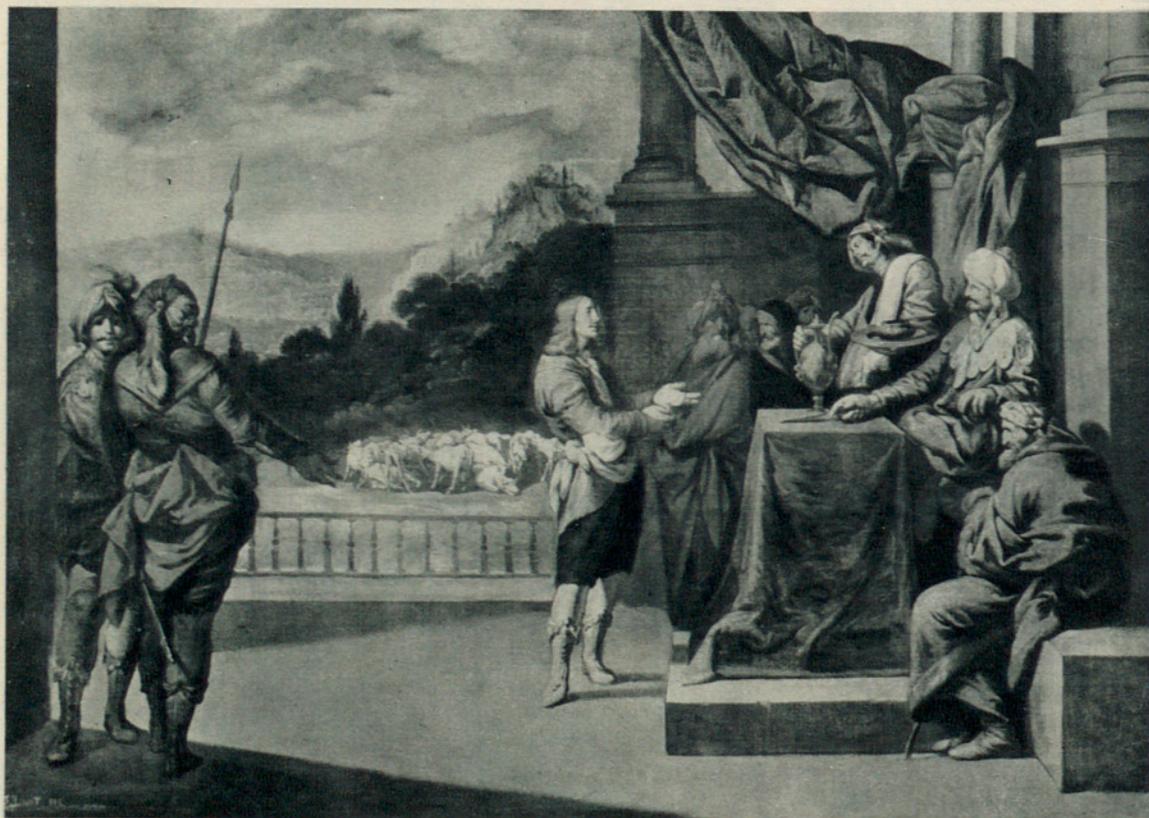
Aunque el escritor cordobés observa que no llega a ver ninguna pintura suya en las colecciones reales, una obra a él atribuida, pero no identificada, figura en los inventarios de Palacio. Y, aunque sea por breve tiempo y sin formalización administrativa, debe tener alguna relación con Felipe IV, puesto que según el propio Palomino, pintando un día en Palacio, al intentar levantarse para hacerle al monarca el debido acatamiento, éste le pone la mano sobre los hombros diciéndole: “Estate quedo, Martínez”, por lo que el pintor, desde entonces, acostumbró a firmar en sus obras Martínez fecit, en vez de poner su nombre completo.

El Martirio de San Sebastián (1662), de la Catedral de Jaén (fig. 277), probablemente su obra más importante, es cuadro bien compuesto, que si es de su invención, prueba en él una bien asimilada maestría barroca a la italiana. De todas formas, la expresión y ejecución de los personajes lo presentan como un digno contemporáneo de Antonio del Castillo, y probablemente no insensible al tono fuerte y a las actitudes decididas que distinguen a éste. Iniciados probablemente sus estudios en Córdoba, los terminaría ante modelos italianos, bien en la corte o en Italia. El dinamismo barroco del San Sebastián, aunque en menor grado, inspira el cuadro de La Concepción con las dos figuras derribadas en tierra del mismo templo.

De los cuadros que Palomino menciona en el Convento del Corpus Christi de Córdoba, la Concepción se considera inspirada en Alonso Cano. La segunda Concepción que se le atribuye en la Catedral de Jaén, no guarda en cambio relación alguna especial con el maestro granadino.



Figs. 269, 270 y 271.—A. DEL CASTILLO: ADORACIÓN DE LOS PASTORES (MUSEO DE MÁLAGA), CALVARIO, Y BAUTISMO DE SAN FRANCISCO (MUSEO DE CÓRDOBA).



Figs. 272 y 273.—A. DEL CASTILLO: MARTIRIO DE SAN PELAGIO (CATEDRAL DE CÓRDOBA), E HISTORIA DE JOSÉ (MUSEO DEL PRADO).



Figs. 274 y 275.—J. SARABIA: NACIMIENTOS (MUSEO DE CÓRDOBA E IGLESIA DE SAN FRANCISCO, CÓRDOBA). Fig. 276.—FRAY JUAN DEL SANTÍSIMO SACRAMENTO: SAN ROQUE (CARMELITAS DE AGUILAR, CÓRDOBA).



Fig. 277.—S. MARTÍNEZ: MARTIRIO DE SAN SEBASTIÁN (CATEDRAL DE JAÉN). Fig. 278.—P. DE MOYA: SANTA MAGDALENA DE PAZIS (MUSEO DE GRANADA). Fig. 279.—M. MANRIQUE: CENA EN CASA DE SIMÓN (CATEDRAL DE MÁLAGA).

GRANADA: PEDRO DE MOYA. OTROS PINTORES.—Durante la prolongada ausencia de Alonso Cano, primero en Sevilla, donde le hemos visto hacer su aprendizaje, y después en Madrid, trabajan en Granada varios pintores, de escaso relieve. Con diferencia de años más o menos grande, pueden considerárseles sus contemporáneos. A este período corresponde, sin embargo, un pintor de notable fama pero mal conocido, que al parecer, estuvo algún tiempo ausente de Granada y que ignoramos desde cuándo se deja influir por Alonso Cano, aunque no en la medida de los pintores del último tercio del siglo.

Debido a la breve biografía de Pedro de Moya († 1666), escrita por Palomino, tan encajadora de su estancia en Flandes, ampliamente comentada por Ceán, es muy probable que sin disponer de más información que ésta, se le ha creído un discípulo directo, aunque por muy corto tiempo, de Van Dyck, llegando a atribuírsele erróneamente pinturas tan netamente rubenianas como la Sagrada Familia, del Museo Cerralbo. La publicación de su única obra segura, la Santa Magdalena de Pazis firmada, del Museo de Granada (fig. 278), permite en cierta medida conocer su verdadera personalidad, al poder rechazar atribuciones infundadas. Aunque no se advierte ninguna huella concreta de su estilo, no habría inconveniente en admitir esos ligeros principios en la escuela de Juan del Castillo, de que habla Palomino. Ahora bien, su estilo, tal como se nos muestra en el lienzo citado, sólo habla de una formación puramente canesca. Con los del racionero granadino se relacionan en efecto tanto los modelos de sus personajes como su colorido, sin perjuicio de reconocer también en él un cierto sentido vandiquiano de la elegancia. Conviene observar, sin embargo, que, si en realidad muere en 1666 con cincuenta y seis años, es poco más joven que Cano. Hay noticia de otras obras firmadas de Moya de paradero desconocido.

Entre los restantes artistas que trabajan en este período, se recordará a Miguel Jerónimo de Cieza, que se considera muerto en 1677. Las obras que se le atribuyen, como las Bodas de Caná, del Museo de Granada, sólo descubren una personalidad de escaso relieve, con algún pormenor inspirado por Sánchez Cotán. Es padre de dos pintores que trabajan en la segunda mitad del siglo.

Al pintor Ambrosio Martínez (1614 † 1672), se atribuyen en el Museo de Granada dos Concepciones. Además de ser un testimonio del fervor inmaculadista granadino, mientras en el manto de una de ellas se quiere poner a tono con el dinamismo de la nueva etapa barroca, la otra, aunque acusa algunas sugerencias canescas, es de composición notablemente arcaica.

Esteban de Rueda († 1687), que sigue un grabado de Seghers en la Negación de San Pedro (1637), del Museo, lo interpreta en un estilo tenebrista arcaizante para fecha tan avanzada.

MÁLAGA: MIGUEL MANRIQUE.—Miguel Manrique († 1647) nace en Flandes y es hijo de madre flamenca y de un militar español. Documentalmente consta su presencia en Málaga desde 1636.

La Cena en casa de Simón (fig. 279), obra de grandes proporciones hoy en la Catedral de Málaga, atestigua su formación flamenca, haya o no sido discípulo directo de Rubens. Manrique sigue, salvo en los extremos laterales, la composición del cuadro del mismo tema del Museo del Ermitage en Leningrado, del gran maestro flamenco, que se considera poco anterior a 1620, y cuya ejecución, en su mayor parte, se atribuye a Van Dyck. Bien por haber

tenido a la vista alguna estampa en la que se agregasen las figuras laterales o por haberlas él inventado, lo cierto es que componen perfectamente con el conjunto.

De los Desposorios de la Virgen, que se le atribuye en el Hospital de San Julián y que se distinguía por su estilo flamenco, sólo queda después del incendio de 1936, un trozo. Tal vez el cuadro de estilo flamenco más importante que se conserva hasta esa fecha en Málaga, era el de la Virgen de la Merced del retablo mayor de su iglesia, pero no es posible precisar su relación con Manrique.