

NVEVA SALA

DEL

MVSEO DEL GRECO



MADRID-TOLEDO
OCTUBRE-NOVIEMBRE
1921

MUSEO DEL GRECO

CR/23

NUEVA SALA
DEL
MUSEO DEL GRECO
CATÁLOGO

POR
F. J. SÁNCHEZ CANTON
DEL CENTRO DE ESTUDIOS HISTÓRICOS



Reg. 6.664

MADRID-TOLEDO
OCT.-NOV.
1921

ANTECEDENTES

POR

EL MARQUÉS DE LA VEGA INCLÁN

Como toda obra naciente, el Museo del Greco necesitaba del concurso del tiempo y la legítima colaboración del Estado. Así lo entendió un Ministro de Instrucción Pública de gran percepción y sensibilidad artística, capaz de aquilatar lo que era y representaba este Museo, y lo que podía y debía ser. Y una vez en poder del Estado, como Museo Nacional, consignó en los Presupuestos una cantidad modesta, pero suficiente para atender y estimular posibles adquisiciones para el mayor acrecentamiento de la Institución. Pero no en vano esta nobilísima tierra española, que no gusta demasiado de caudillos ni de éxitos, atajó la benevolencia oficial dispensada al Museo, cercenando con menudas economías ministeriales, los auxilios para adquisiciones serias, limitando la consignación a lo exclusivamente indispensable para los pequeños gastos y sostenimiento del personal subalterno, toda vez

Museo del Greco

que los originados por visitas reales, colonias escolares, Congresos y demás, no le ha costado desembolso alguno al Estado.

No se ha resignado el Patronato con este régimen de penuria, que limitaba al nacer una nobilísima iniciativa de la ejemplar institución. Con escasísimos recursos propios, con algunos extraños, y sobre todo con una voluntad decidida, ha procurado nuevas adquisiciones para formar una o dos salas que acrecientan el Museo y son signo de vida cultural.

Entiende el que suscribe que debe ser perseverante la acción de un Patronato, y fundamentalmente ha de adquirir, no solamente obras de primer orden, sino también aquellas que son de autores poco conocidos, pero que deben figurar entre los primeros maestros de la vigorosa y excepcional pintura española, promoviéndose también problemas para la resolución y estudio de toda obra de algún interés.

A esto obedecen las adquisiciones de Luis Tristán, para poder aquilatar la influencia que recibiera de su maestro el Greco, y para despejar la nebulosa personalidad de este pintor y de su obra.

Asímismo hemos entendido que es de algún interés en el Museo del Greco, que se ponga de manifiesto que, no solamente fué conocido Theotocópuli de sus contemporáneos, sino que en las postrimerías del si-

Preliminar

glo xvii se le copiara e interpretara como lo hace un conocido pintor levantino en el cuadro donado al Museo, y que ostenta la propia firma de Blas Muñoz y la fecha de 1693.

Una tabla de *San Pedro* figura aquí también, que la crítica definirá seguramente, y que nosotros nos limitamos a enviar al Museo como uno de los trozos más fuertes de los pintores sevillanos de comienzos del siglo xvii.

Un bebedor, de Esteban March, pintor tampoco muy conocido, da fe de vida de las primeras influencias de la escuela de Madrid, iniciada por el maestro de los maestros.

Otro donativo que hemos creído interesante es un *San Pedro*, que quizá establezca la diferencia de aquellos dos colosos que, en los años del 14 al 17, se emulaban en los talleres sevillanos, y que luego fueron astros de primera magnitud con los nombres de Velázquez y Zurbarán.

El *San Francisco*, del Greco, de módulo bien conocido, lo hemos creído de interés para nuestro Museo, no solamente por ser un ejemplar excelente del maestro, sino por lo excepcional dentro del tipo planeado, y como elemento comparativo con el análogo de su imitador y copista Blas Muñoz (próximamente un siglo después).

El *Martirio de San Andrés*, que a pesar de su evi-

Museo del Greco

dente origen y abolengo, por la intensidad espiritual de esta copia, por su técnica magistral y por sus evidentes diferencias con el original, lo juzgamos de uno de nuestros primeros maestros españoles de la escuela de Madrid, para que la crítica afine y aquilate este original estudio del *Martirio de San Andrés*, de Rubens.

Por análogas causas también, enviamos como donativo el estudio de la *Cena*, de Tintoretto, en donde la crítica tendrá ocasión de entender y definir extrañas analogías y particularidades de ese lienzo de mediados del xvii.

No creemos que exista en ningún Museo, especialmente en España, un trozo tan claro y elocuente como el de la *Cabeza del Obispo*, de D. Sebastián del Llano y Valdés; su dibujo, la pincelada, de una técnica sabia y de buena casta, define las diferencias de su pariente Valdés Leal y da a conocer la extraña y acentuada personalidad pictórica con la propia firma, que bien claro se lee, de D. Sebastián del Llano y Valdés:

De un brioso pintor del xviii es la *Virgen en su urna*, ejemplar acentuado de la rica herencia que con tanto acierto, y con paleta tan única, conservaron pintores como el del lienzo que nos ocupa, y que ostenta la firma de P. Ruiz González.

Otros lienzos, de menos interés quizá, figuran también en la nueva Sala del Museo, uno de buena casta

Preliminar

sevillana, que la crítica podrá definir (Santo con mitra y báculo); una gran tela de más tamaño que interés pictórico, quizá por el daño que ha sufrido, pero que se coloca en el Museo por ostentar una firma poco conocida en nuestro gran Museo Nacional, del importante maestro sevillano Herrera el *Viejo*. Y una escultura de grandísima fuerza e interés, que quizá identifique a alguno de los grandes tallistas que vinieron a trabajar a fin del xv en la Catedral toledana.

En fin, aunque ligeramente, haremos mención de una importantísima obra de finales del siglo xv: la *Coronación de espinas*, que será una de las mejores joyas que guarde el Museo del Greco. Es capital para el conocimiento de uno de nuestros primeros, si no el primero, maestros del siglo xv, y definitiva para la crítica y el estudio de este interesante momento de la pintura española. De Fernando Gallego no existe ejemplar alguno tan serio y definido en el Museo del Prado, ni creemos que en ninguno de España, teniendo además para un Museo toledano, el interés de que esta joya de arte vuelva a Toledo, donde se guardaba hasta hace muy pocos años en uno de sus monasterios.

Y aunque sea de orden más prosaico, permítasenos el envanecimiento de que dentro del criterio ejemplar que entendemos debe tener todo Patronato de que el valor material de sus adquisiciones esté en razón in-

Museo del Greco

versa de la valía artística, esta obra única y excepcional haya costado *siete mil doscientas doce pesetas*.

Honrado con el mandato de mis queridos compañeros para llevar a cabo la creación de esta nueva Sala del Museo del Greco, considero que para corresponder a esta confianza, corregir mis yerros y enjuiciar y definir la obra realizada creo ineludible deber el someterla a la pública opinión y a la crítica que en Madrid tiene su asiento y de Madrid irradia, antes de la próxima instalación definitiva en su Museo de Toledo, inauguración que allí tendrá lugar el día 2 de diciembre del corriente año.

También es deber de subordinación y respeto someterla al Gobierno, más que por los auxilios económicos y colaboración para adquisiciones que dedica a este Museo, por tratarse de un Museo Nacional; y ante todo y sobre todo, como modesta demostración de gratitud para corresponder en la medida de mis fuerzas a la amplia y generosa confianza con que desde los primeros momentos en que Le di cuenta del proyecto de la obra de Toledo hace doce años, siempre me alentó, y en momentos difíciles de decaimientos de espíritu, no permitió decayera mi ánimo ni mi acción, dispensándome sus consejos, sus órdenes y su cariñosa asistencia S. M. el Rey Don Alfonso XIII.

Madrid, 22 de octubre de 1921.

BENIGNO VEGA.

NOTICIA PRELIMINAR

DE los quince cuadros que en la nueva Sala del Museo del Greco figuran, cuatro son donación del Marqués de la Vega Inclán, y los once restantes, más la escultura y unos capiteles románicos fueron adquiridos por él mismo, haciendo milagros con la menguada consignación que el Museo tiene para su mantenimiento.

Cumple señalar la importancia excepcional de varios de estos cuadros, ya en el orden puramente artístico, ya para la historia de nuestra Pintura.

No precisa ponderación el lienzo de Fernando Gallego, no sólo obra indudable de su mano, sino también prueba clara del valor de la pintura española del siglo xv, al par que creación artística emocionante.

Para el estudio del problema siempre actual del Greco, ha querido la fortuna que se reúnan en esta sala cuatro lienzos; su enumeración excusa de comentarios: un *San Francisco de Asís*, del maestro; dos pinturas seguras de su discípulo Luis Tristán, tan famoso como mal conocido; y un lienzo, perfecta imitación del

Museo del Greco

Greco, que firma cierto olvidado pintor de las postrimerías del siglo xvii: precioso argumento contra los que sostienen que el cretense fué extraño al gusto español, y que no logró arraigar en nuestra tierra.

Para otro problema capital en la historia de la Pintura española, los nebulosos comienzos de Velázquez, son datos de sumo interés: tres obras, una de ellas firmada, de su primer maestro, Herrera el *Viejo*, y un lienzo, ante el cual, si por razones externas no hubiera que nombrar a Zurbarán, se pensaría en los años de la adolescencia del pintor de Felipe IV.

Muestras de la libertad de genio de nuestros artistas, incapaces de seguir servilmente aun los más excelsos modelos, son las dos admirables *interpretaciones* del *Lavatorio*, de Tintoretto, y del *Martirio de San Andrés*, de Rubens, ambos lienzos de los tiempos de plenitud de la escuela madrileña.

Y aunque no se han de citar todas las pinturas que a seguida se catalogan, se habrá de hacer resaltar el interés que para la solución de otro problema, de índole secundaria, pero no desprovisto de curiosidad, tiene la *Cabeza cortada*, de Llanos Valdés, que permite poner algún orden en la hasta ahora desatentada clasificación de cuadros análogos.

La importancia de algunos de los pintores repre-

Preliminar

sentados, y las cortas noticias que los mismos aficionados tienen de otros, obligan a que las biografías sean en este Catálogo más extensas de lo que es costumbre. Se ha pretendido dar nota sintética de cuanto con certeza se sabe de sus vidas. Por ello, prescindiendo del estudio crítico de obras que se les atribuyen, nos hemos limitado a la mención de las firmadas y documentadas. Urge dar base firme para que las construcciones sucesivas no estén, como suelen, en el aire. Esta labor no hubiera sido hacedera sin la consulta del *Corpus general de artistas españoles*, que años ha viene formando la Sección de *Historia del Arte*, que en el Centro de Estudios Históricos dirige D. Elías Tormo y Monzó.

Se deduce de lo dicho, que la nueva Sala del Museo del Greco llena los dos fines a que toda instalación de un Museo debe tender: deleitar emocionando con obras maestras, y aprovechar enseñando con documentos a resolver los problemas histórico-artísticos.

Madrid, octubre, 1921.

CATÁLOGO

FERNANDO GALLEGO

La coronación de espinas.

L. 1,58 × 1,12 cms.

1. En medio aparece Jesús sentado; finas las facciones, el gesto de dolorosa resignación lleno de nobleza; la cabellera larga, enmarca con la barba el óvalo del rostro; clavan bárbaramente en su cabeza las espinas de la corona de escarnio; detrás, el nimbo de oro, y en él, rasgos en cruz. Sus manos, atadas con cordeles, caen sobre las rodillas expresando renunciamento: viste túnica blanca, y sobre ella, manto de púrpura con galón de oro enjoyado al cuello, que le cubre en amplios pliegues: bajo la túnica asoman los pies desnudos. Pocas figuras de Cristo tan nobles y poéticas como ésta ha creado el arte español. Rodéanle cuatro verdugos y un varón piadoso. A los lados, en pie, dos esbirros con unos palos ahorquillados le clavan la corona; viste el de la izquierda calzas de cuero, gregüescos rojos, abullonados como las mangas; peto ajustado negro, con labras de oro y joyel extraño; muñequeras doradas y toca amarilla y carmín; su compañero cubre la cabeza con pantiaguda caperuza; su traje es como de pastor, sayo violáceo, y amarillas calzas. En primer término, rodilla en tierra, los otros dos sayones: el de la izquierda le da el cetro de oro—que no de caña—y profiere insultos; su pierna derecha estirada, y una mano al lado de la boca; sus vestiduras son color mal-

Museo del Greco

va, amarillas las calzas, y el sombrero encarnado con forro verde. El de la derecha saca la lengua con gesto burlesco, viste capusay amarillo de ocre, y lleva al cinto puñal de hoja ancha y corva, de los llamados de lengua de buey, con empuñadura de oro. Detrás de éste, un personaje anciano, de hopalandas azules y muceta roja, tiende en su diestra un lienzo blanco; son compasivos su ademán y su mirada. Por fondo, muros grisientos que rompen dos ventanas con columnas en las jambas; a través de ellas, paisaje montañoso; a la derecha, una casa y un camino, pero pintado sin el minucioso detallar de las pinturas de Flandes.

Rodea el lienzo una franja de oro con roleos negros, antigua, pero que cubre los bordes de la pintura.

Está pintada la escena sobre lienzo, mas su técnica no es la de las sargas del siglo xv —lienzos finos sin imprimir y a temple, ejecución rápida— sino por el contrario, a óleo, y tan cuidada y brillante cual la más primorosa de las tablas. Son rarísimos los ejemplares de este género aun en la pintura flamenca; en la española deben citarse las portezuelas del tríptico de *Santa Catalina*, de la Catedral de Salamanca, obra de Gallego también.

La atribución a Gallego de *La coronación de espinas* es indudable; son base firmísima para ello sus obras firmadas y documentadas. No ha de ser muy posterior al admirable retablo del Cardenal Mella. Por tanto, su fecha puede fijarse como cercana a 1470.

Por la intensidad dramática, por la poesía de la figura de Jesús y por la brillantez del colorido, es una de las obras maestras del gran pintor. En este lienzo se ve clara la relación entre el arte de Gallego y el de su contemporáneo Pedro Berruguete.

Júntanse en ella a notorios recuerdos de Flandes, sobriedad en los accesorios, preocupación del color y realismo en los tipos populares; cualidades muy españolas.

Procede de un monasterio toledano.

DOMINICO THEOTOCOPULI, el Greco

San Francisco y su compañero, en meditación.

L. 1,02 × 0,63 cms.

2. San Francisco, arrodillado, con una calavera entre las manos, meditando; a la izquierda se ve al fraile compañero.

Figuras de tamaño medio, pintadas con grande primor y sentimiento.

Es la composición varias veces repetida por el Greco; pero quizá por las reducidas dimensiones y el perfecto estado del lienzo, es, probablemente, el ejemplar que produce un efecto más hondo y perdurable.

Es semejante a los dos del Colegio de Doncellas nobles de Toledo: ambos de la última época; números 236 y 238 del *Catálogo* de Cossío. (Miden 1,93 × 1,26 y 1,89 × 1,2.)

Esta representación — escribe Cossío — «trae involuntariamente al recuerdo la imagen de Hamlet en el camposanto, por aquellos mismos días engendrada; es, sin duda alguna, la más original y más castiza, pero también, como no podía menos, la más lejana de aquel trovador de Dios, dulce y humano, y de los serenos frescos que, inaugurando el ciclo, consagró Giotto en Asís». (Página 377, lámina 102.)

LUIS TRISTÁN

Santo Domingo, penitente.

L. 1,2 × 0,98 cms.

3. En un abrigo de peñas que a la derecha dejan ver paisaje con chaparros y nubes tormentosas, aparece Santo Domingo de Guzmán, de más de medio cuerpo: está desnudo, con paño de pureza blanco y manto verde oscuro, revuelto al brazo izquierdo. Representásele en el momento que mira al Crucifijo, interrumpiendo el azotarse la espalda con férreas cadenas cogidas con ambas manos; rubias son sus barbas y cabellera; encendida la tez; los labios rojos, de bermellón; poderosa la musculatura de pecho y brazos, y admirable el estudio de las manos. El tipo, nada místico, contrasta con los análogos del Greco. Sobre la peña varios libros, el tintero con la pluma, una calavera, y el perro con la antorcha ardiendo, empresa de los Dominicanos—según la célebre e inexacta etimología *Canes del Señor*.—A la izquierda, inserto en un leño, y en cruz de tosco palo, el Crucificado, al que dirige su mirada el santo fundador.

Firmado:

Luys Tristán F.

Es obra de verdadera importancia, casi exenta de recuerdos del Greco salvo la disposición general, y, técnicamente, la antorcha y celajes. Las cosas, pintadas con gran verdad, y el perro, del natural. Es clara la influencia flamenca—Moro, Key...—en el tipo del santo y en la carnación.

LUIS TRISTÁN

Cristo en la Cruz.

L. 2,13 × 1,19 cms.

4. Sobre unos pelados cerros se yergue el árbol de la Cruz a medio desbastar; por fondo, nubarrones cárdenos y rojizos. Cristo, en contorsión de dolor, dirige la mirada al cielo: «Dios mío, Dios mío! ¿Por qué me has abandonado?» Su tamaño es menor que el natural. Noble la cabeza, la carnación carminosa, y toques de bermellón en los labios. De pies y manos cae sangre en abundancia, y algunas gotas de la frente. El torso, fuerte y amplio. Brazos y piernas largos, mas no escuálidos. Al pie, la calavera del padre Adán—según la piadosa leyenda—y un fémur. El paño de pureza, cual pudiera pintarlo el Greco.

Si la cabeza, más bien pequeña, parece indicar un canon alargado, las proporciones no son exageradas, por la corporeidad del tronco. El recuerdo del Greco es notorio, pero difuso en todo el cuadro, salvo en el lienzo blanco, que se tuviera por de su mano. Proceden también del maestro, las sombras de tonalidad cárdena.

Parece obra posterior al *Santo Domingo*, y se relaciona por su ambiente con obras de Orrente y de Ribalta.

Seméjase al admirable *Cristo con San Francisco*, del Marqués de Casatorres, aunque éste revela una técnica más avanzada. Otro *Cristo* que para Burger era digno de Velázquez, había en la Colección Madrazo. Recuerda el de la sacristía de la Capilla de los Doctores en la Catedral de Toledo y en otras iglesias de la misma ciudad.

FRANCISCO DE HERRERA, el Viejo

San Pedro.

Tabla, 0,97 × 0,43 cms.

5. Figura de tamaño medio. Aparece el Apóstol en pie en un paisaje de árboles bajos; su figura se recorta en un cielo claro, luminoso. Viste túnica azul grisiento y manto amarillo de ocre intenso, de amplios pliegues magistrales; en la mano derecha, las llaves. Su faz es encendida, está calvo, y la barba, en buena parte, cana. La expresión, poco mística, realista.

Parece evidente haya de atribuirse a Herrera, el Viejo; es indudable su sevillanismo, y no menos su fecha—primer cuarto del siglo xvii—. La decisión y maestría en la pincelada juntas a la frescura del colorido—en el que hay atisbos de los plenos aciertos de Zurbarán y de Velázquez—, obligan a pensar en el vigoroso artista.

La ejecución es más franca y jugosa de lo que suelen ser las pinturas de Pacheco. Compárese, por ejemplo, con las cuatro tablas del Prado, con figuras en paisaje de dimensiones, proporciones, asunto y accesorios en absoluto similares a la nuestra; están firmadas en 1608; las diferencias en belleza y mérito son mayores que todas las semejanzas. Al punto que ni aun creyéndola posterior en muchos años, y cuando quizá su propio yerno había influido sobre él puede adjudicársele nuestra tabla.

Nueva Sala

FRANCISCO DE HERRERA, el Viejo.

San Andrés, Apóstol.

(Donativo del Marqués de la Vega Inclán)

L. 1,25 × 1,00 m.

6. Figura de las rodillas arriba y de tamaño natural. Está en pie y apoyado en la cruz en aspa, en que fué martirizado. La túnica es color carmín intenso, y el manto, verde oliváceo; en la diestra, el Evangelio.

La cabeza, fuerte y expresiva, hecha con decisión y con los tonos vinosos que en otras obras de Herrera se recuerdan. Es pintura valiente, que diría un tratadista clásico.

Guarda la Biblioteca Nacional de Madrid un dibujo para un *San Andrés*, firmado por Herrera en 1641; el British Museum posee dos de la misma serie fechados en 1642, *San Bartolomé* y *Santo Tomás*. Son figuras de cuerpo entero en paisaje. El *San Andrés* difiere del que se cataloga: la cruz, en aspa, está detrás, la coge con la diestra; la izquierda, hacia abajo; el manto, volado, arrastra por tierra; la túnica, con estrecho ceñidor, como en el nuestro.

Museo del Greco

FRANCISCO DE HERRERA, el Viejo.

La Venida del Espíritu Santo.

L. 2,04 × 2,36 cms.

7. Gran composición; la valentía y firmeza de pincelada dan a esta obra singulares valores decorativos. La Virgen, rodeada por veinticuatro apóstoles y discípulos, recibe al Paráclito. A los extremos, figuras de gran tamaño, cuatro a la derecha y tres a la izquierda.

Firmada:

F.co de herrera 1617

Algo restaurada. Fué de la Col. López Cepero, de Sevilla. No expuesta en Madrid por sus dimensiones.

Es pintura próxima a la del mismo asunto sin firma ni fecha del Museo de Sevilla.

FRANCISCO ZURBARÁN

Las lágrimas de San Pedro.

(Donativo del Marqués de la Vega Inclán)

L. 0,99 × 0,76 cms.

8. Figura, de las rodillas arriba, de un viejo vigoroso, de piel curtida y tostada; pelo entrecano; manos coriáceas endurecidas por el trabajo. Dirige al cielo los ojos en llanto, cruza las manos con desesperación. Desnudo el cuello y parte del pecho, poderosos. Abierta la túnica, de un bello azul intenso; sobre el hombro y brazo izquierdos, el manto, color ocre fuerte. Fondo sienoso negruzco. La expresión intenta espiritualizar la rudísima figura del *Pescador de Galilea*.

Es tipo de gran carácter, y una de las más naturalistas representaciones de San Pedro.

Es clara su filiación en la escuela de Sevilla de los primeros años del siglo xvii. Seméjase cuanto cabe al San Pedro, de cuerpo entero, fechado y firmado por Zurbarán, del Museo de Lisboa, perteneciente a un Apostolado, de que el mismo Museo posee otros siete. Parece anterior al cuadro de Lisboa, y será, por consiguiente, de las obras primeras del pintor de los frailes, cuando su estilo se confundía con el de Velázquez, su condiscípulo. ¡Quizá más de una de las pinturas sevillanas de Velázquez habría de ponerse en la lista de las obras Zurbarán! No se ha de olvidar, además, la posible colaboración entre dos camaradas, y que, salvo la *Concepción* de López Cepero, firmada en 1616, no conocemos obras de Zurbarán con fecha cierta anteriores a 1624, cuando ya contaba más de veinticinco años.

Maestro de la escuela de Madrid de hacia 1650.

Copia de *El lavatorio*, de Tintoretto.

(*Donativo del Marqués de la Vega Inclán*)

L. 0,54 × 1,19 cms.

9. Es copia magistral y con variantes de la célebre pintura que se admira en las Salas Capitulares de El Escorial. El artista español suprimió el perro, cambió la solería, trocó en avenida de tierra, al fondo, lo que en el original es un canal con dos barcos; alteró la figura que, en segundo término, está sentada, que en El Escorial tiene los brazos bajos; no pintó la jarra que aparece sobre el banco, y en la mesa olvidó los vasos. No se pueden achacar al copista la supresión del árbol en el paisaje a la derecha, ni la de la escena de interior en sombra del mismo lado, porque habiendo sufrido mucho este lienzo en un incendio a bordo, está repintada toda esta parte, como asimismo el grupo de Cristo, San Pedro y San Juan. En cambio, son notorias modificaciones: la falta de árboles que entre las columnatas de la izquierda asoman en el original; el mudar las proporciones arquitectónicas, en la copia menos esbeltas, y el prurito de lograr perspectiva aérea y verdad en el mantel, que en ambas cosas se extremó el pintor español. Tampoco se reproduce con fidelidad el colorido, y los edificios están vistos a

Nueva Sala

una luz plateada y un tanto violácea, que recuerda pinturas geniales.

En un principio, el original se admiraba en San Marcos, de Venecia, y era compañero de la *Cena* del mismo Tintoretto. *Cena* que, según Palomino, copió Velázquez en su primer viaje (1629): el *Lavatorio* no pudo copiarlo entonces, porque había pasado a la colección de Carlos I, de Inglaterra, en cuya almoneda lo adquirió Felipe IV.

La *Cena*, de Tintoretto, copiada por Velázquez, figura en los inventarios anteriores al incendio del Alcázar Viejo de Madrid.

El P. Santos, que en 1657 publicó la *Descripción breve del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, habla del *Lavatorio*, de Tintoretto, con extraña sabiduría y aún más extraña precisión crítica. Sabe que la copia que quedó en Venecia, «aunque se conoce, es tan buena que no se repara». Y juzgando el cuadro, escribe: «dificultosamente se persuade el que lo mira, a que es pintado; tal es la fuerza de sus tintas y disposición en la perspectiva, que parece poderse entrar por él y caminar por su pavimento... y que entre las figuras hay ayre ambiente». ¿Quién, si no fué Velázquez, pudo dictar estos juicios? No es creíble que el buen monje jerónimo sacase de su propia minerva observaciones tan finas sobre el aire interpuesto; la gran conquista técnica de Velázquez.

Es lógico que Velázquez considerase el *Lavatorio* como la pintura técnicamente más valiosa entre las de las colecciones reales. Y se piensa que si de joven copió la *Cena*, y no pudo copiar la pintura pareja, cuando, hombre maduro ya, las vueltas de la Historia la hicieron venir a España, con fruición se dedicaría a estudiarla y a copiarla.

Mas, en materia tan quebradiza, no ha de pasarse de la mera sugestión.

Maestro madrileño, de 1640-50.

Estudio de *El martirio de San Andrés*, de Rubens,
del Hospital de los Flamencos, de Madrid.

L. 0,90 × 0,70 cms.

10. Con gran maestría está estudiado el San Andrés; es admirable la carnación del desnudo, de amplia pincelada con toques en negro para la transparencia de las venas y los moreteados de los golpes: la cara, de fuerte expresión, muy encendida; muy azules los ojos; ligerísimo el paño de pureza. Es asimismo soberbia la mancha del verdugo de la derecha; apenas bosquejado, su actitud dinámica está perfectamente expresada. El jinete se trazó con rasgos sintéticos; su brazo derecho es una sola pincelada, y la cabeza del caballo, extraordinaria de vida y de pujanza, hecha por admirable modo, cual si el pincel vibrase, cubriendo apenas el grano del lienzo. Bellos y ligeros los ángeles, que vuelan en un cielo azul, de colorido muy de casta. Lo demás del estudio es inferior, y como hecho para llenar la tela, con gran descuido; solamente está graciosamente apuntado el grupo de la mujer con el niño en brazos y el paisaje bajo la cruz.

Es el lienzo que se cataloga más bien estudio que copia puntual del lienzo que, pintado por Rubens hacia 1637, fué donado al Hospicio-hospital de San Andrés de los Flamencos, por el comerciante P. Rambrecht, cuyo testamento

Nueva Sala

data de 1656. La fundación estaba en sus principios en la calle de San Marcos; desaparecida a fines del XVIII, se trasladó el cuadro a El Escorial, y desde 1877 es el altar del edificio de la calle de Claudio Coello; con ser obra magistral, apenas es conocida de los madrileños, aun de los aficionados.

Max Rooses reconoce a Elena Fourment en la mujer arrodillada; elogia la composición y el «colorido brillante y la ejecución cuidada». «La mujer joven, el oficial montado en caballo noble y fogoso, se distinguen especialmente por sus altas cualidades. Los personajes principales son de mano de Rubens; las figuras accesorias, hechas por discípulos y retocadas por él.»

En el Museo de Viena se guarda un estudio en lienzo de la parte superior del San Andrés, obra de Rubens.

Un grabado de Alex Voet difiere del cuadro en que a la izquierda, en segundo término, aparecen tres figuras secundarias.

Puede rastrearse que la pintura estaba en la Corte ya en 1645, pues hay recuerdos de ella en el cuadro del mismo asunto, pintado por Murillo, que se guarda en el Prado, (n.º 982), y se citan los años de 1644-5 como los de la estancia de Murillo en Madrid.

La llegada a Madrid del importante lienzo de Rubens debió causar verdadera sensación en el mundo artístico, y es natural que lo estudiaran y copiaran los maestros que a la sazón había en la Corte. Uno de estos estudios es el que aquí se cataloga. ¿Su autor? No podemos señalarlo. Consta que Mazo copió casi todos los cuadros que de Rubens guardaban las colecciones reales; de estas copias, dos se han podido identificar en el Prado—número 1.708, el *Dios Mercurio*, y número 1.712, *Apolo vencedor de Marsias*, pintado por Jordaens, según boceto de Rubens—; ni una ni otra consienten atribuir a Mazo nuestro estudio; su técnica tiene una decisión y una franqueza impropias del yerno de Velázquez. Tampoco parece posible adscribirlo a Carreño. Hay que pensar en la *terra incognita* que rodea a Velázquez.

ESTEBAN MARCH

Un bebedor.

L. 0,67 × 0,50 cms.

11. Media figura. Es un hombre de faz caliente y alegres ojos, que declaran su preferente afición; tiene el frasco de vino recubierto de paja en la izquierda, y levanta en la derecha un vaso. Lleva a la cabeza como una banda con borla, anudada a manera del pañuelo, según la vieja usanza de aragoneses y valencianos.

Todo pintado con tonalidades muy tostadas, confundándose casi la figura con el fondo. La técnica, menos áspera y brutal que la de otros lienzos de March; por ejemplo, los números 878—que es por caso el mismo asunto que aquí se cataloga—a 882 del Museo del Prado.

D. SEBASTIÁN DE LLANOS Y VALDÉS

Santo Obispo decapitado.

L. 0,52 × 0,66 cms.

12. Es la cabeza cortada de un obispo—quizá San Dionisio—puesta en tierra, y que se apoya en el báculo. La cabeza, hinchada ya, y con horrenda mueca, abierta la boca sumida, entornados los ojos, se muestra iluminada por resplandor dorado; la mitra es blanca, con galón de oro; a la derecha, las ínfulas; atraviesa el lienzo el báculo, de tono cobrizo; del cuello sale sangre que tiñe la tierra.

Está firmado:

*Don Sebastián de Llanos
y Valdés ft.*

Es pintura terrible por su asunto y verismo, apenas sin color, pues todo se ha logrado con ocre, blanco y negro.

Pertenece a la serie tan numerosa de cabezas de mártires, que con falta de crítica vienen atribuyéndose en bloque a Valdés Leal. El Sr. Tormo consiguió, hace algún tiempo, separar varios cuadros de este asunto, que pudo atribuir a un pintor murciano. Ahora, por este que aquí se cataloga, y por una cabeza de *San Juan Bautista*, firmada en 1675, de la colección Carvallo, se recaba para Llanos Valdés la paternidad de *cuadros de muertos*, antes acaparada con verdaderos agravios para su arte y para el más elemental sentido crítico, por Juan de Valdés Leal.

BLAS MUÑOZ

San Francisco de Asís.

(Donativo del Marqués de la Vega Inclán)

L. 0,97 × 77 cms.

13. Entre oscuras peñas, con un ligero rompimiento, aparece el Serafín de Asís de más de medio cuerpo, calada la capucha, las manos separadas; dirige a lo alto la mirada, cual si fuese a recibir los estigmas; a la izquierda, una calavera.

Firmado:

Blas Muñoz.
ft. 1683.

Con extremada sobriedad de colores está pintado el lienzo: tierra amarilla, tierra roja, blanco y negro.

Sorprende lo próximo que está del Greco en técnica y aun en espíritu. Quizá es prototipo de este lienzo el que guarda una colección bilbaína.

Como la firma se ve difícilmente, no deja de ocurrirse que tal vez muchos Grecos de *segunda clase*, que por el mundo se admiran, pueden ser obras, y tal vez firmadas, del humilde pintor de Lorca.

Las manos están hechas con la pincelada amplia y como temblorosa, y no disimulada la misma asimetría facial. Faltan, sin embargo, cosas tan características en el maestro, como los carmines en ojos y en labios, y la suprema vibración del toque.

Viene a probar este lienzo, cuán sin fundamento es la idea de que el Greco fué un incomprendido, y que su arte no llegó a arraigar en España. No es el de Blas Muñoz ejemplo aislado, aunque sí quizá el más elocuente por las fechas de sus obras: son varios los epígonos de Theotocópuli; y de que el pueblo encontró en las pinturas del cretense algo que le complacía, son demostración palmaria los cuadros suyos y de sus imitadores que, aun después de largos años de continuado expolio, pueden verse en muchos olvidados y míseros poblachos.

PEDRO RUIZ GONZÁLEZ

Virgen en su altar.

L. 1,11 × 0,79.

14. Abarca el lienzo la mesa de un altar, sobre la que aparecen: un viril con el Santísimo Sacramento—entre velas encendidas, dos a cada lado, y dos floreros de vidrio con rosas—, y un templete de plata, dentro del que está una imagen de María; su cara es negra—sabido es que abundan en España los ejemplares—, y su vestido, de los llamados de *alcusa*, es blanco rameado; con joyas de aljófar; sobre las sienes, corona imperial con aureola: encima, la Paloma del Espíritu Santo. El templete de plata, greco-romano, con cuatro ángeles, también de plata. Detrás, se distinguen las pilastras y nacimiento de los arcos del retablo de madera.

Firmado:

P. Ruiz González F.

Es pintura muy suelta y desembarazada, que revela el aprendizaje al lado de Carreño; se impone la comparación con la *Virgen de Atocha*, que, firmada por Carreño, guarda el Museo del Greco.

Museo del Greco

Escuela sevillana: fines del siglo XVII.

Un Santo Obispo.

L. 0,55 × 0,41 cms.

15. Medio cuerpo menor que el natural. Está vestido de pontifical: alba, capa pluvial, de brocado, como la mitra; báculo cogido por la mano; la diestra, sobre un libro encarnado; la mano izquierda, al pecho; mira al cielo.

Pintura sevillana de fines del siglo XVII; recuerdos murillescos en la técnica. El pincel, manejado con soltura.

ESCULTURA

La Virgen María.

Alto, 1,78.

16. Escultura en madera, hoy sin pintar, aunque lo estuvo, mayor que el natural. Pertenecería a un Calvario. Túnica, manto y tocas, quebrados en abundantes pliegues. Las manos, trabadas en actitud dolorosa. La faz, triste, modelada sin minucias.

Es obra quizá española, pero de tradición del Norte: muy gótica; alemana. Su fecha, fines del siglo xv. Recuérdese que es época en que artistas de Flandes y Borgoña, Francia y Alemania, acudían de continuo a España.

BIOGRAFÍAS

Fernando Gallego.

Fernando Gallego—no Gallegos, como desde Palomino venía llamándosele —comparte con Pedro Berruguete el señorío sobre los pintores castellanos primitivos.

Sería de oriundez galaica y residió largo tiempo en Salamanca. La noticia más antigua que de él se tiene, es la firma de su obra de mayor importancia: el retablo del Cardenal Mella, en la Catedral de Zamora. Su fecha estará limitada entre el 17 de diciembre de 1456, día en el cual Calixto III dió la púrpura al Obispo zamorano, con el título de Santa Prisca, y el 12 de octubre de 1467, data de la muerte del Prelado. A ésta sigue el contrato de 23 de febrero de 1473, en que se obliga a pintar en Coria seis retablos, que habían de ser tasados por Fray Pedro, García del Barco u otro pintor famoso; desconócense las obras de estos artistas, maestros o compañeros de Gallego; al segundo de los cuales, con buenas razones, atribuye el Sr. Gómez Moreno varias pinturas. De 1500 es la documentación del tríptico con puertas en lienzo de *Santa Catalina*, de la Catedral de Salamanca; figuran los pagos hechos a Gallego, sin darle nombre, excepto en uno, donde le llaman Francisco; de aquí se originó el problema, todavía no resuelto, de si se trata de un error o de que, en efecto, hubo otro artista del mismo apellido. Siguiendo el parecer de M. Bertaux, ha de declararse que, aunque hayan existido dos pintores de apellido Gallego, la crítica no reconoce más que a uno. La última

Museo del Greco

fecha conocida de Fernando Gallego es 1507, año en el que estaba en Salamanca de regreso de Zaragoza, adonde había ido a decorar una tribuna.

Además del retablo de Mella y del tríptico documentado, se conservan de él otras dos pinturas firmadas, y varias que con seguridad se le atribuyen. Las primeras son: el tríptico de la *Virgen entre San Cristóbal y San Andrés*, de la Catedral de Salamanca—que es deplorable esté oculto actualmente por una horrenda imagen en cartón piedra de San Expedito, y golpe de flores de trapo y velas rizadas—, y un *Piedad* que se pudo estudiar en la Exposición de cruces y crucifijos (1913). De las segundas pueden citarse: el retablo de Arcenillas (Zamora), que aún conserva quince tablas; el de San Lorenzo, de Toro, anterior a 1492, del que la tabla que poseía Kleinberger en París, por legado de D. Pablo Bosch, se guarda en el Museo del Prado, después de andar por Europa, atribuída a Van Eyck, y haber figurado en la Exposición de Brujas. Su tonalidad no es tan caliente, y los colores carecen de la vibración de otras pinturas suyas. Mención aparte ha de hacerse del enorme retablo mayor de la Catedral de Ciudad Rodrigo, vergonzosamente enajenado en 1879, imponente conjunto iconográfico, que abarcaba desde el *Caos* hasta el *Juicio final*; veintiséis tablas conserva de él Sir H. Cook, en Richmond (cerca de Londres). En doce de estas tablas distingue Bertaux la mano de Gallego; cree las demás obra de discípulo: desde luego, la división en dos grupos parece indudable. Otras obras del gran pintor se conservan en tierras de Zamora, Salamanca y Extremadura.

La formación flamenca de Gallego es patente; pero es difícil filiar su arte en modelos conocidos; el citado Bertaux menciona al maestro de Flemalle, Petrus Cristus, Thierry

Nueva Sala

Bouts y Van der Weyden. En el realismo de los tipos populares, en la preocupación colorista, en valorar y entonar con grises, en la sobriedad de la pintura de accesorios, en la simplicidad del paisaje, se revela claramente su casta española.

Lo que se sabe documentalmente de Gallego débese a investigaciones del Sr. Gómez Moreno, fué dado a conocer por M. Bertaux, *Histoire de l'Art*, de André de Michel, tomo III, 2.º, p.

Dominico Theotocópuli, el Greco.

Nació en Candía, isla de Creta, hacia 1548; discípulo de Ticiano y del miniaturista Julio Clovio, estuvo en Italia; vino a España por motivos ignorados; en 1577 estaba ya en Toledo; allí fué donde se hizo gran pintor; su amigo y admirador Fray Hortensio Paravicino, dijo de él con justeza:

«Creta le dió la vida, y los pinceles, Toledo.»

Aunque extranjero, nadie supo como él, fijar en el lienzo la vida espiritual de la España de fines del siglo XVI, cual hoy la vemos. Fué un espíritu extraño, místico del pincel y sensual; su técnica, de raíz veneciana, respondía a una teoría y una estética originales: murió el 7 de abril de 1614.

La crítica antigua elogió siempre sus retratos, y se mostró desconcertada ante sus cuadros de composición. Artistas y pensadores modernos le han dedicado verdadero culto.

La bibliografía es numerosísima sólo como indicación, se citan los siguientes trabajos:

- Palomino: *Vida*, 57.
- Cossío: *El Greco*. Madrid, 1908.
- Idem: *Lo que se sabe de la vida del Greco*. Madrid, 1914.
- F. B. San Román: *El Greco en Toledo*, 1910.
- A. L. Mayer: *El Greco*, 1911.
- Bertaux: *Notes sur le Greco*. *Revue de l'Art ancien et moderne*, junio 1911, dic. 1912, enero 1913.
- Meier-Graeffe: *Greco peintre baroque*, 1912.
- P. Lafond: *Le Greco*. París.
- M. Barrés: *Greco ou le secret de Tolède*, 1912.

Luis Tristán.

Luis Tristán es pintor más famoso que conocido. Los dichos de Palomino—«mereció que Velázquez se aplicase a seguir su manera de pintar, por lo bien que le pareció, abandonando la de Pacheco», y «eran las pinturas que causaban a su vista mayor armonía, por tener rumbo semejante a su humor, por lo extraño del pensar y viveza de los conceptos, y por esta causa se declaró imitador suyo»—y el haber sido discípulo del Greco, granjeáronle singular nombradía. Sin embargo, ni su vida ni sus obras han sido debidamente estudiadas.

Según hipótesis reciente, sería hijo de un servidor de Felipe II, llamado al parecer Luis Tristán el *Calabrés*, retratado en lienzo atribuible a nuestro pintor (número 1.276 del Museo del Prado), que en 1600 figuraba ya en el Alcázar de Madrid. De confirmarse esta suposición, habría nacido antes de 1586, fecha que se deduce de la frase de Díaz del Valle «murió alrededor del año de 1640», y de la afirmación de Palomino «a los cincuenta y cuatro de su edad». Su aprendizaje en el taller del Greco, es noticia antigua que parece confirmada por su estilo, aunque esté más lejano del cretense de lo que vulgarmente se dice. No debe de ser cierta la idea de Jusepe Martínez, que estudiase mucho tiempo en Italia con Ribera. De su vida, casi nada sabemos; el 26 de junio de 1614 casó en Toledo con Catalina de la Higuera. Palomino supone que moriría siendo clérigo, por-

Museo del Greco

que de los pintores antiguos era llamado el licenciado Tristán. De sus obras se tienen las seguridades siguientes:

En 11 de noviembre de 1613 contrata la pintura de tres lienzos para San Jerónimo de la Sisle: la *Cena*—origen de la famosa e infundada anécdota—, *Cristo muerto con la Virgen y San Juan*, y un *Nacimiento*; todas tres perdidas.

Por documento todavía inédito se fecha en el mismo año la *Cena* que se conserva en la iglesia de Cuerva (Toledo).

El retrato de D. Juan de Narbona a los veinticuatro años se publicó grabado por Pedro Ángel, en el *Tractatus de appellatione a Vicario ad Episcopum*, Toledo, 1615.

En 1616 firma uno de los doce cuadros del retablo mayor de Yepes. El 15 de marzo de 1619 cobra el retrato del Arzobispo D. Bernardo de Sandoval y Rojas, del Episcopio toledano. De 1624 es la *Trinidad* de la sacristía de la Catedral de Sevilla; de igual fecha su réplica, que es propiedad del señor García Espinosa, de Toledo, y otra, quizá repetición, que poseyó Cean Bermúdez, firmada en 1626. En 1627 la *Virgen de Misericordia*, de la Diputación Provincial de Toledo.

En 1630 está firmada la *Degollación de San Juan Bautista*, hoy en la sacristía de los Carmelitas de Toledo, quizá la misma vista por Ponz en San Bartolomé de Sansoles.

Y, por fin, en 1640 la *Adoración de los Magos*, que figuró en la venta Blakerdale.

Además de estas pinturas con fecha, hay otras varias firmadas sin año; el *San Francisco*, del Louvre, el *Santo Domingo* que aquí se cataloga, una *Adoración de los Magos*, de la Colección Boros-Larchmond, de Norte América. *La Pentecostés*, de la Colección del Rey de Rumanía. Nadie ha dudado que sea suyo el *Cristo* de la Sacristía de los Doctores de la Catedral Primada, en él se apoya la

Nueva Sala

atribución del de este Catálogo y del que posee el Marqués de Casa-Torres. Terminantemente le asigna el maestro Cossío el retablo de Santa Clara, de Toledo (¿1623?). De los demás cuadros, muchos seguramente suyos, no se habla aquí, porque premeditadamente se prescindió de todo lo no documentado o firmado.

Dos notas acusa el más somero examen de las pinturas de Tristán: en unas obras, el empeño de recordar a su maestro, bien que nunca logró asimilarse su entonación, como observa Cossío, que caracteriza su colorido advirtiéndolo «opacidades de tintas y tonos rojizos y asfálticos»; en otras, apurado estudio del natural, aun a expensas de la belleza.

Sobre Tristán: además de Díaz del Valle, Palomino, Ponz y Cean, consúltese:

Cossío, *El Greco*, páginas 513 y 519-21.

San Román: *El Greco en Toledo*, 1910, páginas 70-3 y 185.

Allende-Salazar y Sánchez Cantón: *Retratos Museo del Prado*, Madrid, 1919, páginas 122-7.

Mayer: *Geschichte der Spanischen malerei*.

Tres estudios especiales se han publicado acerca de Tristán, con mejor buena voluntad que éxito, por notorias deficiencias de información y crítica: el de don Pelayo Quintero, en el *Boletín de Excursiones de Madrid*, 1909, páginas 135 y siguientes; el de P. Lafond, en la *Revue Hispanique*, febrero 1916, y otro del mismo erudito Sr. Quintero.

Francisco de Herrera, el Viejo.

El primer maestro de Velázquez nació en Sevilla hacia 1576; su carácter era violento, y estuvo preso por monedero falso; fué de los artistas españoles más fuertes y rebeldes: dicen que pintaba con brochas gordas y hasta con cañas. En su *Juicio Final*, supo nacionalizar en español y en realista las enseñanzas italianas. La riqueza del colorido dentro de la sobriedad de su paleta, es sorprendente. Se conocen pocos documentos que a él se refieran: el 4 de mayo de 1633 le pagan la iluminación de la estampa de San Fernando. En 1650, al parecer, vino a Madrid, donde murió en 1656. No abundan sus obras. Su cuadro del Museo del Louvre *La Gloria de San Basilio*, dióle fama en todo el mundo. De 1595 es un dibujo de la Biblioteca Nacional, mas no es clara la atribución a Herrera. En 1610 firma el retrato de San Ignacio, grabado al frente del libro de Luque Fajardo. De fecha próxima, a juzgar por la edad que representa Felipe IV, será el gran lienzo *La apoteosis de San Hermenegildo*, del Museo de Sevilla. De 1616 *La Purísima* de la Catedral hispalense. En 1617 firma la *Pentecostés* de este *Catálogo*, no muy distante de la del Museo sevillano. El Dr. Carvallo, en el Castillo de Villandry, en la Turena, posee tres de la famosa serie de la *Vida de San Buena-ventura*, que fueron de Lord Clarendon, pintada en competencia con Zurbarán en 1629. De estos tiempos de plenitud serán el cuadro del Louvre *La Visión de San Basilio*, del

Nueva Sala

citado Museo de Sevilla, y quizá su obra de mayor empeño el *Juicio final*, en San Bernardo, de la misma ciudad. El dibujo para un *San Andrés*, conservado en la Biblioteca Nacional, con firma y la fecha de 1641, es compañero de un *San Bartolomé* y un *Santo Tomás* del British Museum, firmados en 1642. Está firmado en 1648 el *San José*, de la colección Lázaro, de Madrid. El Museo del Prado cuenta sólo un admirable *San León*, que demuestra su dominio de la técnica, todo en tonos carminosos.

Falta un estudio biográfico y crítico que dé a conocer pintor tan singular.

Palomino: *Vida*, 91.

Mayer: *Geschichte*.

Francisco de Zurbarán.

Nació en Fuente de Cantos (Badajoz), y fué bautizado el 7 de diciembre de 1598. El 15 de enero de 1614, y después de la acostumbrada escritura notarial, entró a aprender la pintura con un oscuro artista sevillano, llamado Pedro Díaz de Villanueva, pintor de imaginería; en su taller, poblado de tallas religiosas, se educó su vista y tardó muchos años en librarse de los duros pliegues de paños que en los Santos de escultura vió en su adolescencia. En 1616 firma la *Inmaculada Concepción*, de la galería sevillana de López Cepero: primera fecha conocida de su labor. Desde este año hasta 1625, se ignoran sus trabajos: es la época que para algunos llenarán, la *Virgen niña*, de la colección Beruete, *El niño de la Espina*, del Marqués de la Vega Inclán, y otras pinturas similares; en 1625 termina el retablo de *San Pedro*, de la Catedral sevillana; poco después marchó a Llerena, mas volvió pronto a Sevilla a pintar los cuadros de la Merced. La ciudad, honrándose, le pidió permaneciese en ella, lo que ocasionó una protesta del gremio en 1632, instando se examinase al pintor extremeño. De 1631 es la *Apoteosis de Santo Tomás* (Museo de Sevilla): su obra capital para muchos críticos. En 1638 firma, llamándose Pintor del Rey, la *Adoración de los Reyes*, de la Cartuja de Jerez, título obtenido seguramente, o por los *Trabajos de Hércules*, anteriores a 1637, o por las decoraciones del *Navío de San Fernando*, de 1638. Del mismo año y del siguiente es

Nueva Sala

la admirable serie de Guadalupe (Cáceres). En los veinte años siguientes firmó muy poco, y es un hueco en su biografía; del 1659 vuelven a encontrarse cuadros firmados, y en 1661 firma una *Concepción*, de Budapest, y el *Cristo*, de Jadraque (Guadalajara). Los últimos años de su vida debió de pasarlos en la Corte. Consta vivía el 28 de febrero de 1664: se ignora cuándo murió.

Zurbarán fué, sobre todo, un pintor religioso; puede decirse que en lo mitológico fracasó —si son suyos los *Trabajos de Hércules*, del Prado—; en cambio, en efigies de frailes y de Santas —con damas sevillanas por modelos—, llegó a las cumbres del arte. Fué artista ingenuo y devoto, sin las complicaciones espirituales del Greco, y sin el sentimiento terrible de que la Pasión de Cristo llenó el alma del *divino* Morales. Vió los Santos desde un punto de vista muy humano; a veces, sin embargo, saltando las barreras del ascetismo realista, tocó los linderos de la visión mística. (*La Misa del P. Cabañuelas, Cristo premiando al P. Salmerón...*) Fué colorista audaz; en algunos cuadros es *un moderno*, aunque en todas sus obras se nos muestra como un *primitivo*, por su criterio de limpieza y minuciosidad.

Palomino: *Vida*, 108.

Tormo: artículos en *La Época*, marzo-junio, 1905.—*Cultura Española*, noviembre, 1906, y febrero, 1909.—*Bol.*, 1901.

Cascales y Muñoz: *Francisco de Zurbarán*, Madrid, 1911. Edición inglesa, New York, 1918.

H. Kerer: *Francisco Zurbarán*, Munich, 1920.

Esteban March.

Es pintor de los que llamó el Sr. Tormo «de la veta brava del arte español», como Tristán y Muñoz, representados en este *Catálogo*. March tenía del arte un concepto muy poco académico; realista por escuela, brutal por temperamento, sus pinturas son briosas y fuertes. Apenas se sabe cosa de su vida; que murió viejo en 1660; que fué discípulo de Orrente e imitador de Ribera; que su carácter era violento y sus costumbres desgarradas. En armonía con su natural están sus cuadros. Fué pintor de batallas—dos se catalogaban en la colección Santa Marta, y el dibujo de una, firmado *Estebe*, se guarda en la Academia de San Fernando—, y cuéntase que «tocaba al arma caxas y clarines, que embestía a las paredes de su obrador con lanzas, espadas y broqueles, y que, acalorada con esto su imaginación, se ponía a pintar lo que le dictaba su entusiasmo». Pintó escenas religiosas además de batallas; su auto-retrato (número 877 del Museo del Prado, antes creído efigie de Mazo), y varias figuras realistas, como las del Museo y la que acompaña a estos apuntes, que provienen de los filósofos y pícaros de Ribera.

Palomino y Ceán Bermúdez siguen siendo las fuentes para su biografía.

D. Sebastián de Llanos Valdés.

Desconócense las fechas de su nacimiento y de su muerte. Sería sevillano y deudo de Valdés Leal; ponderando su carácter, cuenta Cean, que fué el discípulo que sufrió durante más tiempo el agrio genio de Herrera el *Viejo*. En 1637 fué herido por Alonso Cano en desafío. En 1648 recibióse por hermano de la Congregación del Santísimo y Doctrina Cristiana. En 24 de octubre de 1649 casó en segundas nupcias. En 11 de enero de 1660, con Murillo, Herrera el *Mozo*, Valdés Leal y otros, funda la Academia de Sevilla, de la que en noviembre del mismo año era *Cónsul*. Fué presidente de la misma más tiempo que otro ninguno. En 1666 pinta tres cuadros para la Sacristía del Convento de San Juan de Dios, de Sevilla; de este año son dos lienzos de la catedral de la misma ciudad. De 1667 es un *San Antonio de Padua con el Niño*, busto, de una colección de Puerto de Santa María. En un año posterior es otro cuadro de la catedral hispalense. Vivía en 1675, fecha de una cabeza cortada, de la Colección Carvallo y de la *Herodías* de San Juan de Marchena. Debía de ser hombre de posibles, por cuanto ayudaba a la Academia con regalos. Cean elogia «su inteligencia en el dibujo, su buen gusto en el colorido»; pero le reprocha «la manera» y «pesadez en el estilo». Gestoso le incluye entre los pintores que copiaban estampas en vez de estudiar el natural. El mismo Cean admite «que son muy pocas las pinturas públicas de su mano».

Cean Bermúdez.

Viñaza.

Gestoso: *Diccionario de artífices sevillanos*, II, 56, y III, 350.

Gestoso: *Biografía de Juan de Valdés Leal*, Sevilla, 1917, páginas 65-76.

Blas Muñoz.

El nombre de este pintor será una novedad para la mayoría de quienes estas páginas leyeren; mas parece deuda de justicia darlo a conocer. No fué un gran artista, pero fué un artista extraño. A fines del siglo xvii sintió afición por el Greco, y le imitó francamente en alguna de sus obras; en otras, se muestra diestro en el manejo de la pincelada amplia, y a veces siente preocupaciones velazqueñas por la pintura de ambiente; es un temperamento nada vulgar en su época. Faltan noticias de su vida, pero no de sus obras, pues se conserva buen número de ellas firmadas y fechadas.

Nació en Lorca en 1620 y murió en la misma ciudad en 1696. De 1684 es un cuadro propiedad de los señores Martínez de Cereceda (Madrid). En 1667 están firmados dos *Flores*, que en Torre-Guil poseen los Marqueses de Villamanilla. A 1683 pertenecen un retrato de la *Beata Juana de la Cruz* y el lienzo que catalogamos. En 1694 firma *La última cena*, donde por singularidad extraña en la iconografía sagrada figura la Virgen María en un extremo; este lienzo y el retrato citado son restos de las pinturas que ejecutó para el Convento de Nuestra Señora de las Huertas (Lorca). De 1696 son el *Bautizo de San Francisco* y *La Impresión de las llagas*, que, procedentes del claustro de los franciscanos, de Cartagena, figuran hoy, el primero en la Colección Baquero Almansa, y el segundo en el Museo de Mur-

cia. Sin fecha, pero no anterior a 1690, será un retrato de la *Infanta Sor Margarita de la Cruz*; y al parecer no datados, pero sí con firma, hay varios lienzos en diferentes iglesias de Lorca (monjas de Santa Ana, Colegiata de San Patricio, San Francisco—el retablo principal—y Santa María). El Museo del Prado posee un *San Francisco en oración*, firmado, pero no fechado; hoy está en depósito en el Ayuntamiento de Úbeda. En las pinturas de San Francisco, de Cartagena, y en las de la Merced, de Lorca, colaboró con Muñoz su paisano D. Pedro Camacho Felices, artista de fibra también, incorrecto y vigoroso a un tiempo mismo. Juzgó Cean las obras de Muñoz, pintadas «con mejor gusto de color que corrección en el dibuxo».

Fuera de Cean, que ignoró su nombre, y de Cruzada Villaamil, que en el *Catálogo* del Museo de la Trinidad lo declaró, las noticias conocidas de Muñoz se leen en el libro de Baquero Almansa *Los profesores de las Bellas Artes murcianos*. Murcia, 1913, páginas 118-21. D. Elías Tormo prepara un estudio sobre este pintor.

Pedro Ruiz González.

Nacería, según propia declaración, hacia 1640, y no debió de ser pintor tan precoz como solían los de su tiempo. Fué, al decir de Palomino, «hombre en el pensar, y en el componer muy caprichoso y erudito, porque en sus primeros años estudió la Gramática». Dícese, que el maestro que le inició en el arte fué Escalante, a la muerte del cual pasó a aprender con Carreño. Era hombre de apostura y graciosos dichos, alguno de los cuales recoge Palomino. De viejo—aunque no alcanzó muy crecida edad—faltábanle vista y pulso para pintar. Murió en Madrid en 1709, y fué enterrado en la iglesia de San Millán. No abundan las muestras de su arte: un cuadro firmado en 1665, propiedad del Marqués de Santa María de Silvela; los *Cuatro Cardenales*, en la sacristía de San Isidro, de Madrid—que son sus obras maestras—, fechados en 1691; un *triunfo de San Hermenegildo*, dibujo firmado en 1695, de la Biblioteca Nacional; *El Divino Pastor*, pintado en 1703, en depósitos del Museo del Prado; un *tránsito de San José*, en lá enfermería de la Tercera Orden, pintura mediocre, de fecha que ignoramos; varios lienzos en un pueblo de la provincia de Cuenca, y el que aquí se cataloga, firmado, pero sin data. Quizás se conserve alguno de los que mencionan los tratadistas; por ejemplo, un *San Pedro Pascual*, fechado en 1699, citado por Cean, mas es investigación no de este lugar, y en la que trabaja el Marqués de Santa María de Silvela, que pre-

Nueva Sala

para una monografía sobre este olvidado pintor. Dice Palomino, de Ruiz González, que «si lo digerido fuese como lo pensado, hubiera sido el primer hombre del mundo, porque, verdaderamente, sus borroncillos lo merecían»; añade que todo lo firmaba, dibujos inclusive, y preguntado acerca de esto, repuso que lo hacía «para que mis defectos no se atribuyan a otro». Tuvo maestría en el manejo del pincel, su colorido es grato, y en ocasiones—citados quedan los *Cardenales*—supo elevarse a la concepción de tipos y al estudio de los temperamentos.

Acerca de Ruiz González consúltense Palomino, Cean, Viñaza y Sentenach. La fecha del nacimiento se fija por una referencia documental, publicada por J. Allende-Salazar en su *Antolines*. (*Bol.* 1915, pág. 23.)

INDICE

	Págs.	Láminas
Gallego (Fernando).....	3, 4, 25 a	28
Greco (Vid. Theotocópuli).		
Herrera, <i>el Viejo</i> (Francisco de)...	8-10, 32 y	33
Llanos Valdés (Sebastián).....	17 y	37
March (Esteban)	16 y	36
Muñoz (Blas).....	18, 38 y	39
Rubens.....	14 y	15
Ruiz González (Pedro).....	19, 40 y	41
Theotocópuli (Dominico).....	5 y	28
Tintoretto.....	12 y	13
Tristán (Luis).....	6, 7, 29 a	31
Zurbarán (Francisco).....	11, 34 y	35



Este libro se acabó de imprimir el día 20 de Octubre de 1921. Imprenta Rico. Fotograbado Blass.



LA CORONACION DE ESPINAS.—*Fernando Gallego.*
Núm. 1 del catálogo.

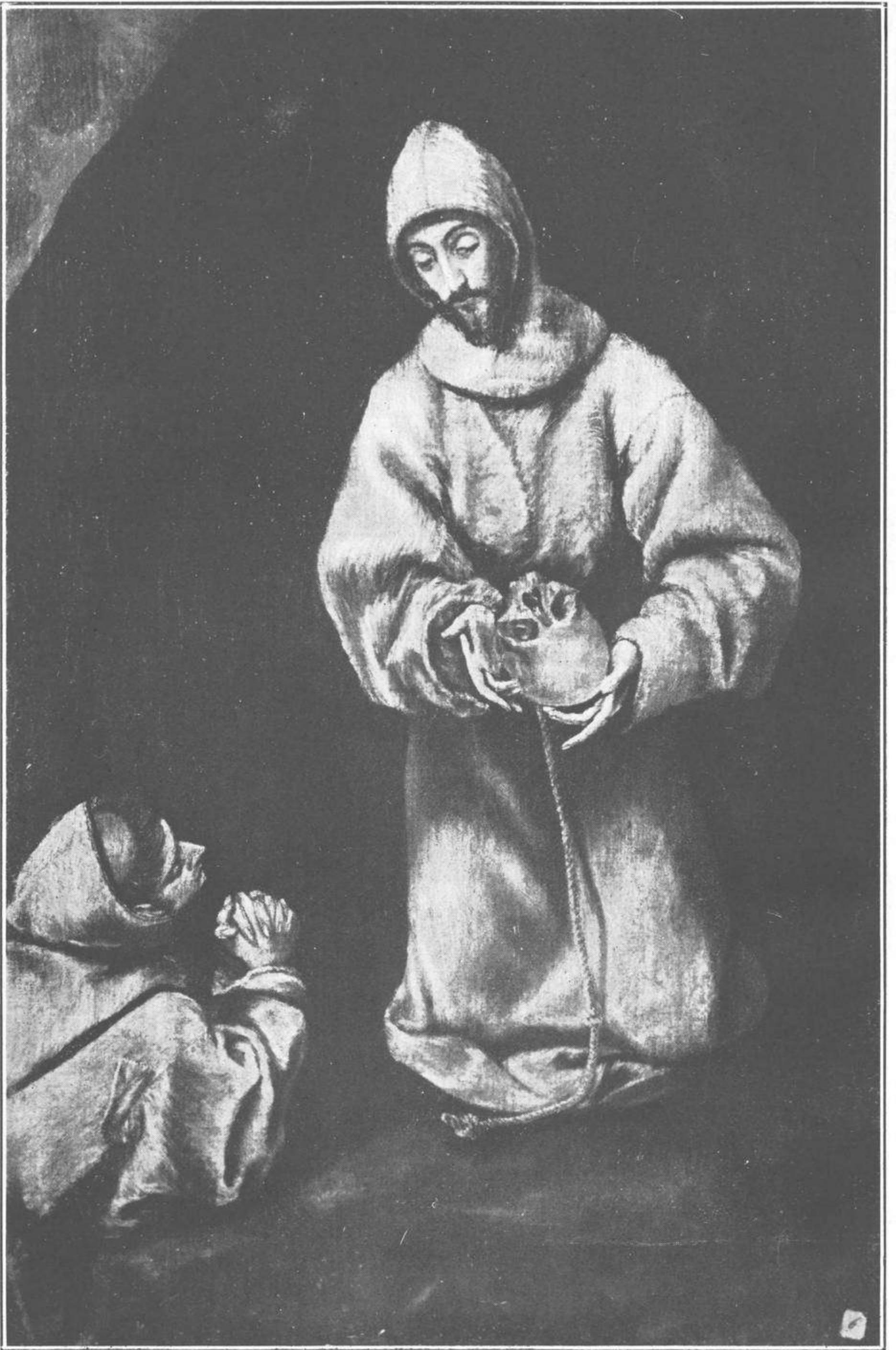


LA CORONACION DE ESPINAS.—(Detalle).—Fernando Gallego.

Núm. 1 del catálogo.

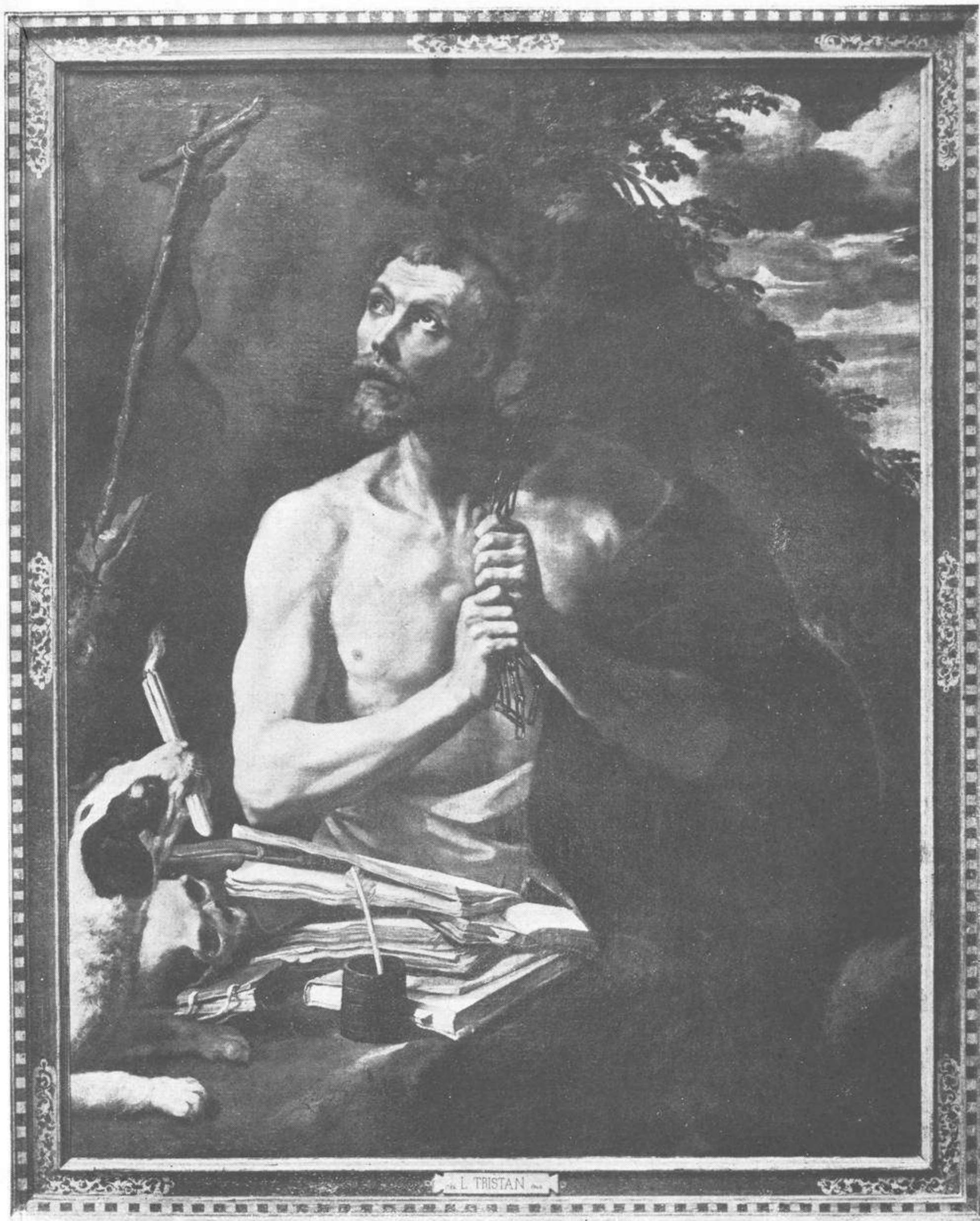


*LA CORONACION DE ESPINAS.—(Detalle).—Fernando Gallego.
Núm. 1 del catálogo.*

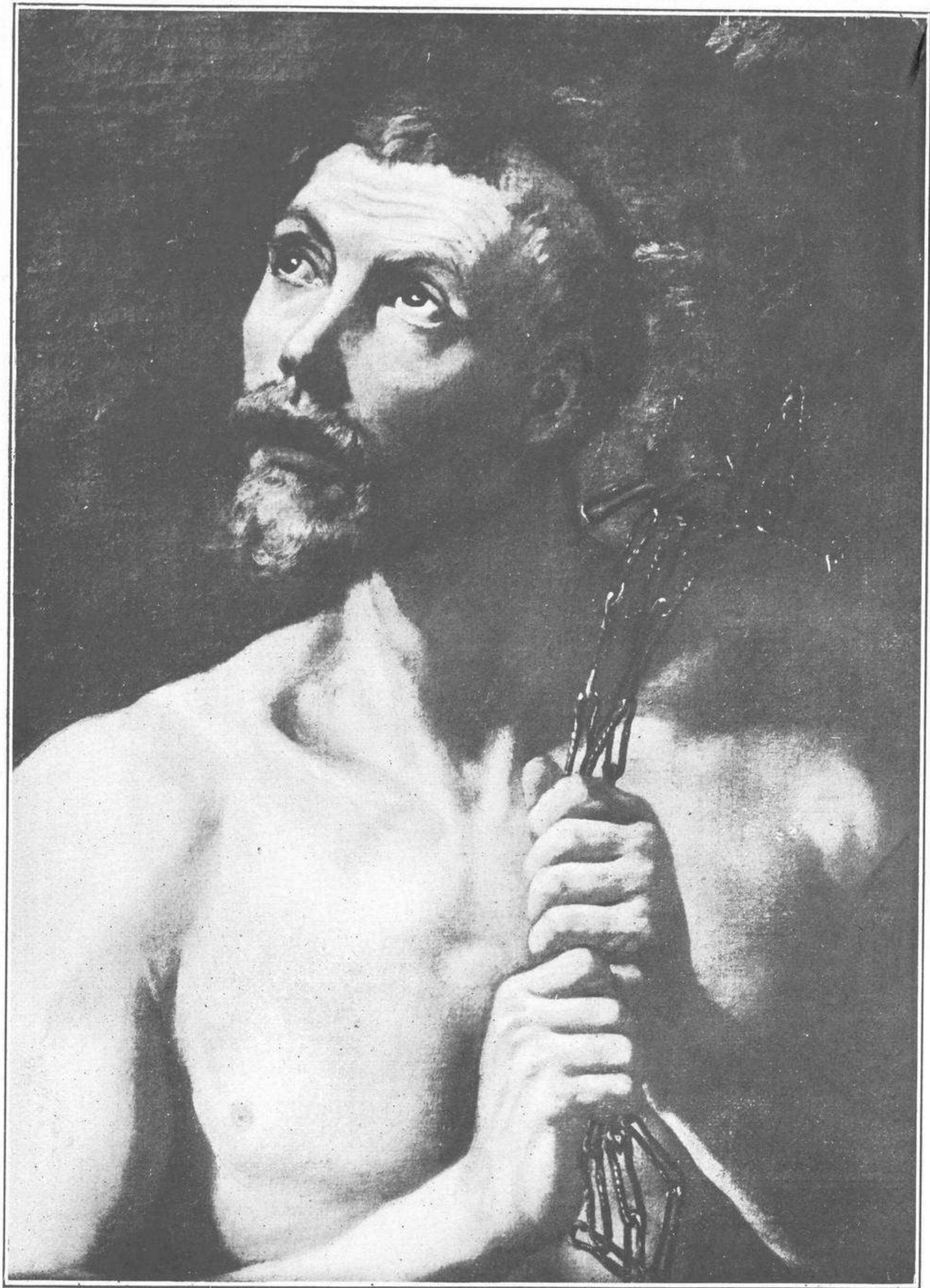


SAN FRANCISCO EN MEDITACION.—«El Greco».

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2013
Num. 2 del catálogo.

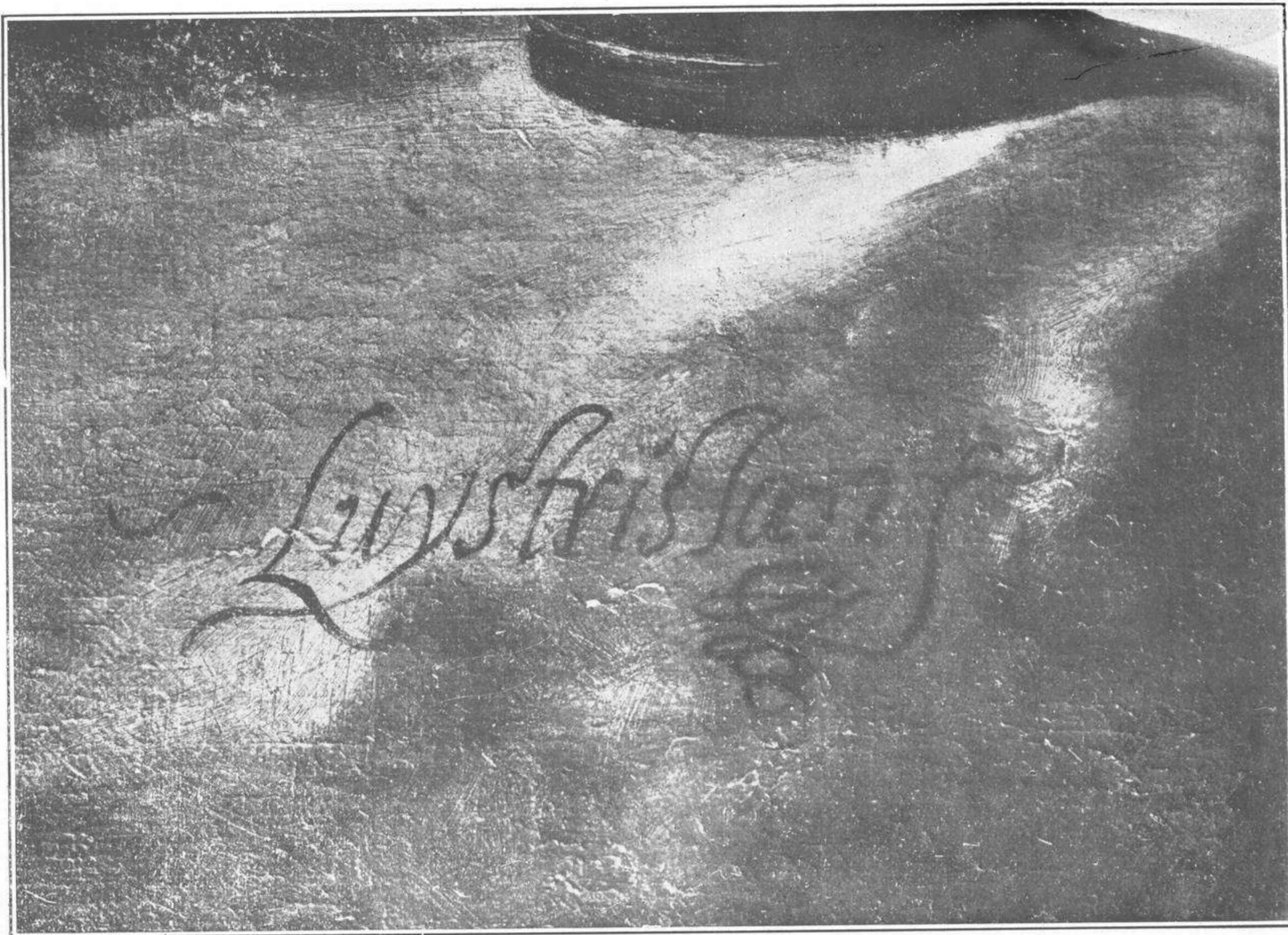


SANTO DOMINGO PENITENTE.—*Luis Tristán.*
Núm. 3 del catálogo.

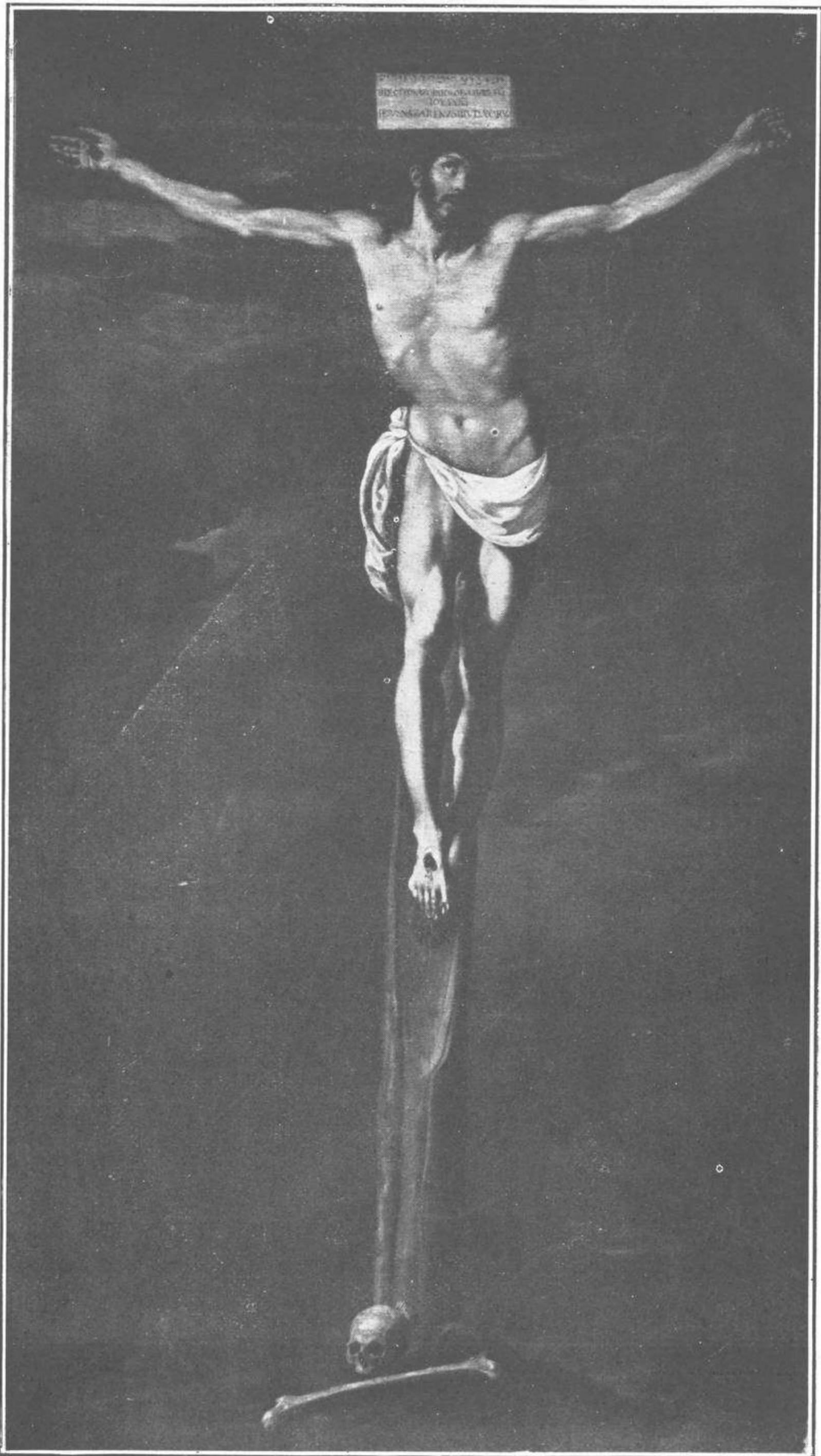


SANTO DOMINGO PENITENTE.—*Luis Tristán.*

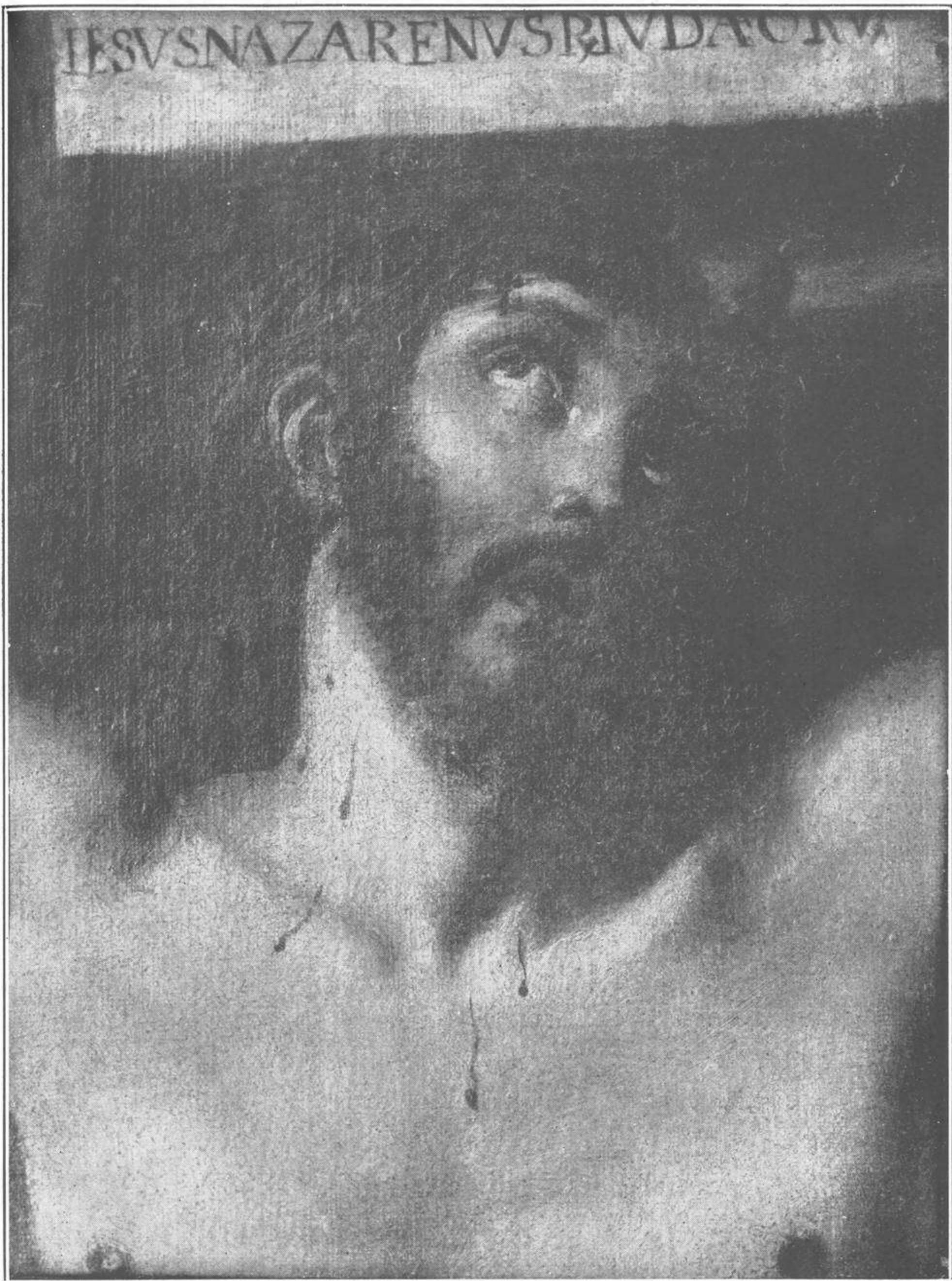
Ministerio de Educación, Cultura y Deportes. **Núm. 3** del catálogo.



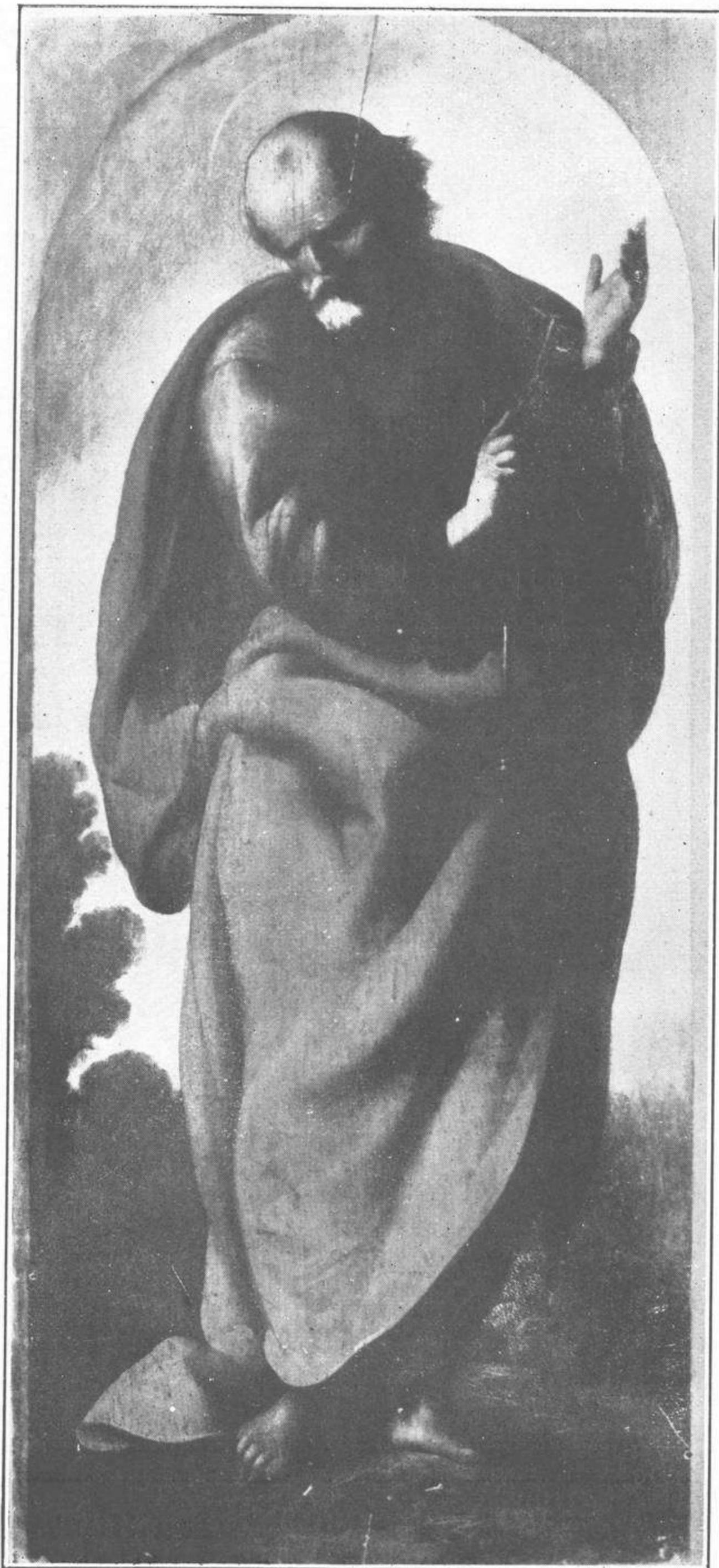
SANTO DOMINGO PENITENTE.—(Fragmento con la firma).—Luis Tristán.



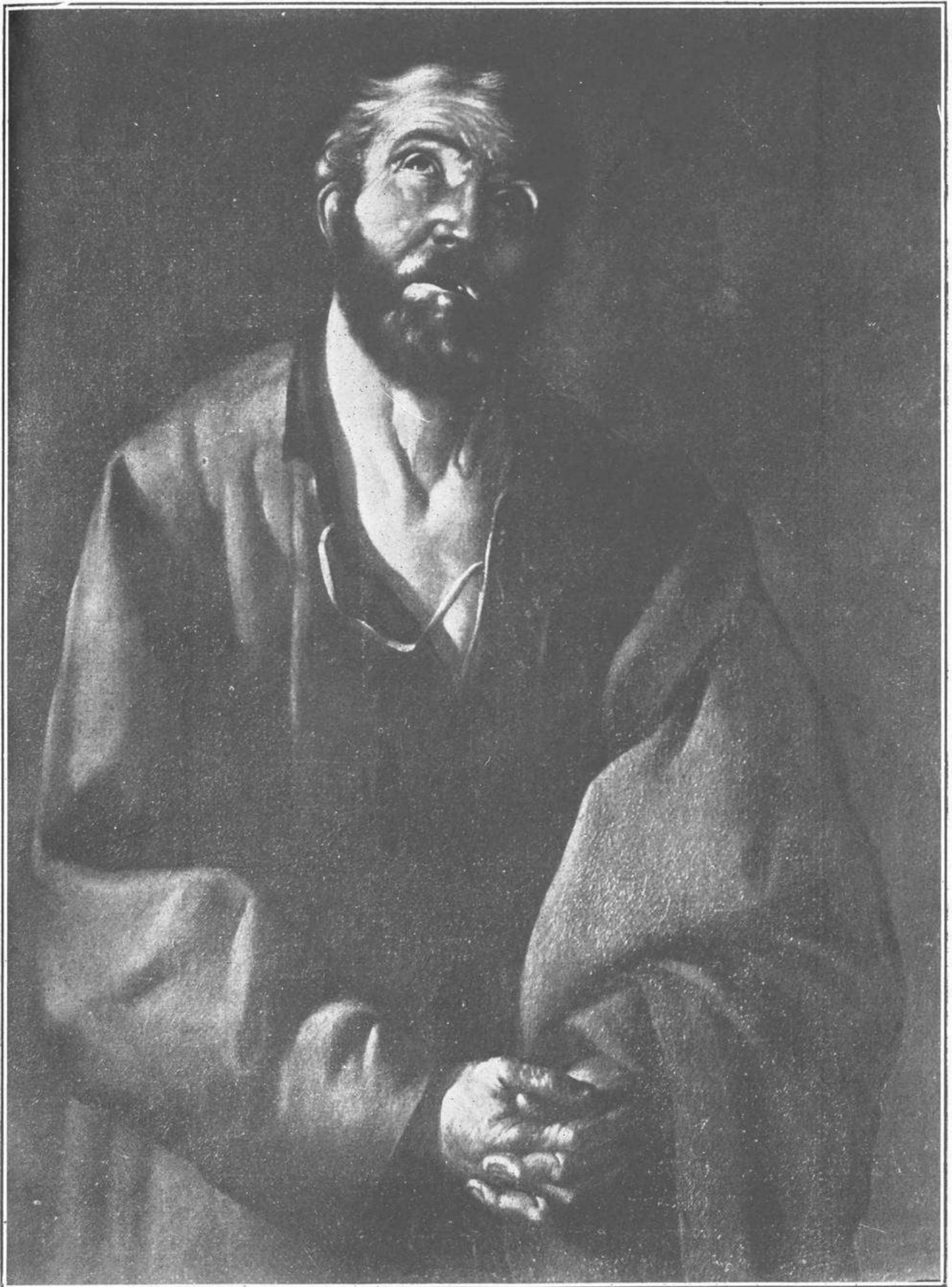
*CRISTO EN LA CRUZ. — Luis Tristán.
Núm. 4 del catálogo.*



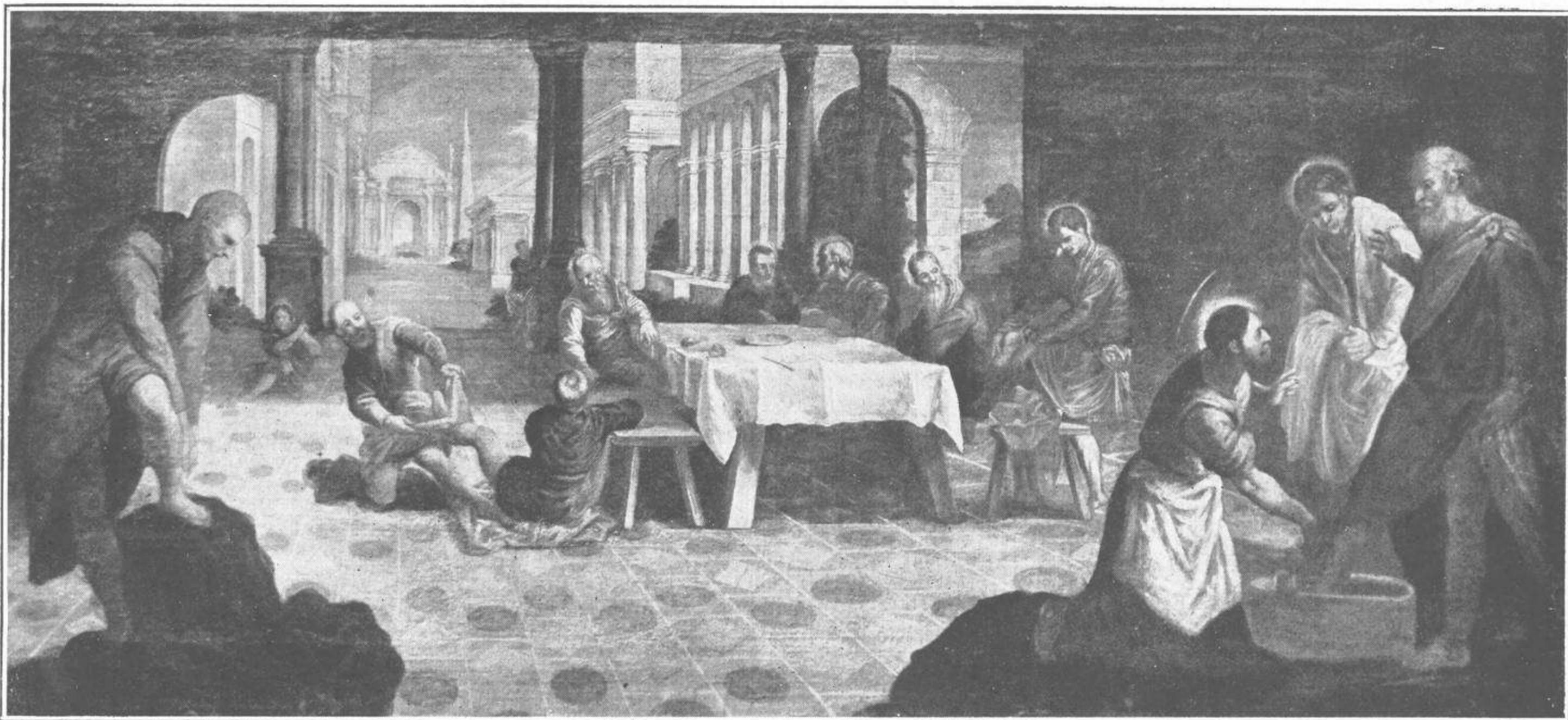
*CRISTO EN LA CRUZ.—(Detalle).—Luis Tristán.
Núm. 4 del catálogo.*



*SAN PEDRO.—Francisco de Herrera, el Viejo.
Núm. 5 del catálogo.*



*LAS LÁGRIMAS DE SAN PEDRO.—Francisco Zurbarán.
(Donativo del Marqués de la Vega Inclán).*



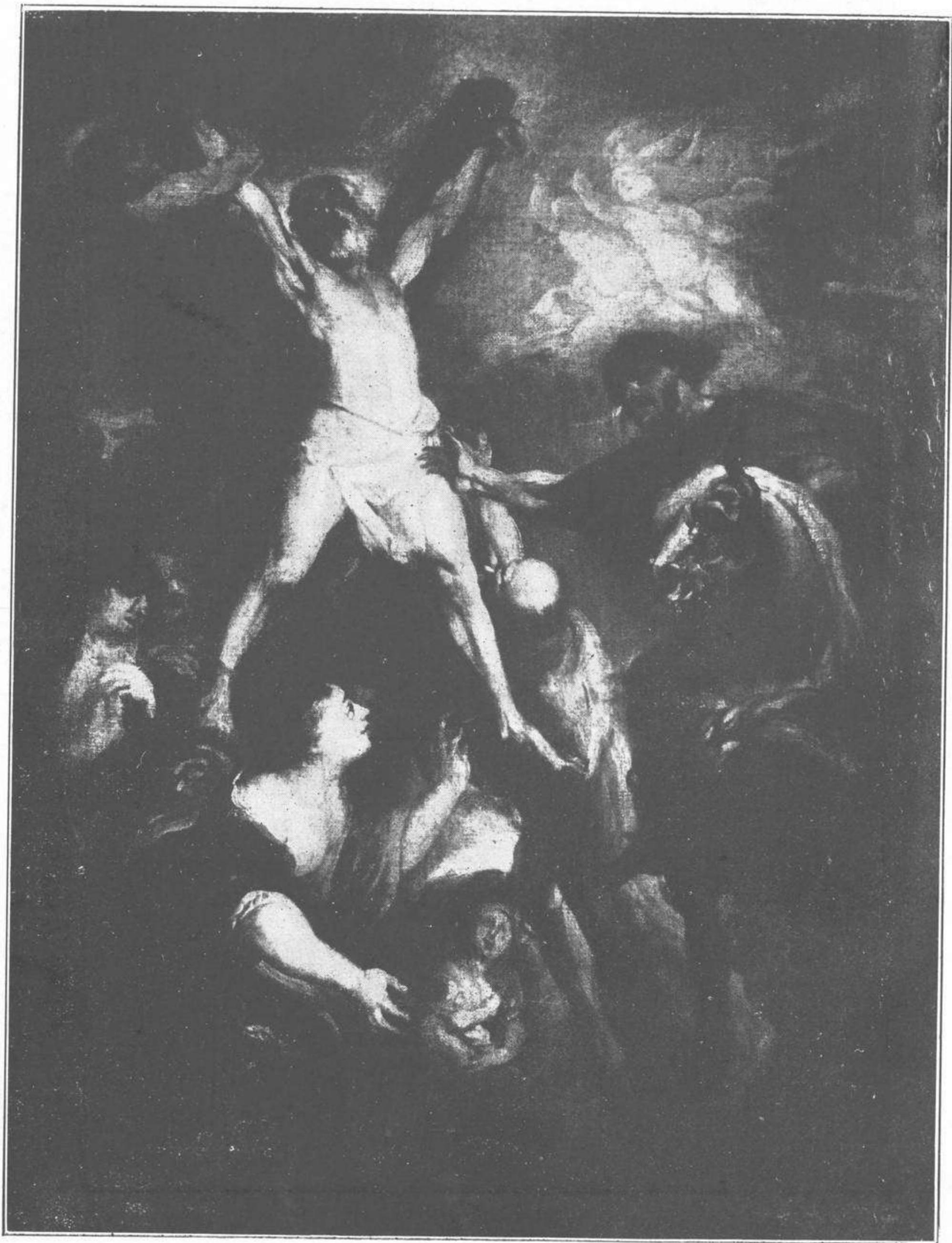
*COPIA DE «EL LAVATORIO» DE TINTORETTO.—Maestro de la Escuela de Madrid.
(Donativo del Marqués de la Vega Inclán).*

Núm. 9 del catálogo.



*COPIA DE «EL LAVATORIO» DE TINTORETTO.—Maestro de la
Escuela de Madrid.—(Detalle).*

Núm. 9 del catálogo.



ESTUDIO DEL MARTIRIO DE SAN ANDRES DE RUBENS.
Maestro de la Escuela de Madrid.
Núm. 10 del catálogo.

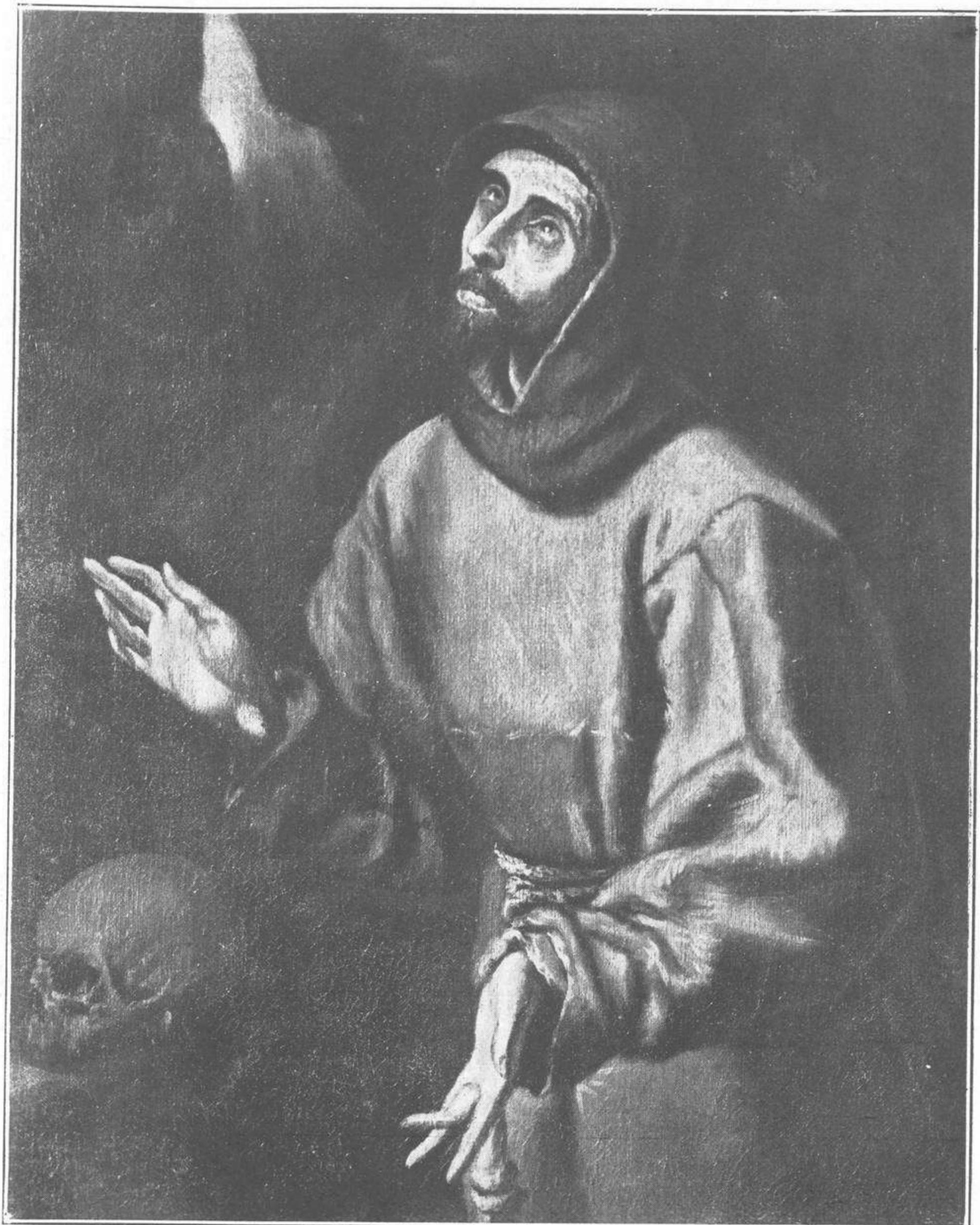


UN BEBEDOR.—*Esteban March.*
Núm. 11 del catálogo.

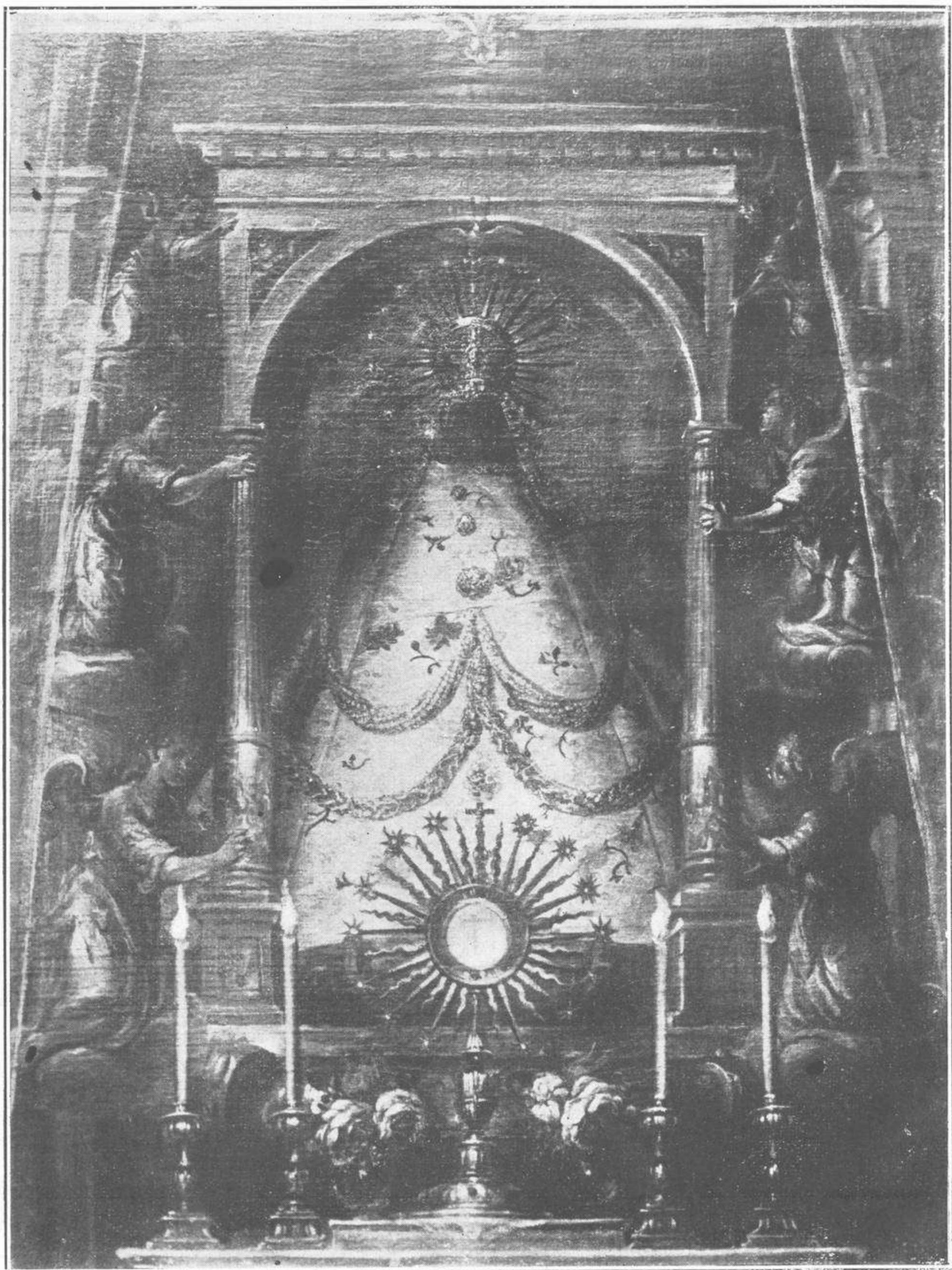


SANTO OBISPO DECAPITADO.—Don Sebastián de Llanos y Valdés.

Núm. 12 del catálogo.



*SAN FRANCISCO DE ASIS.—Blas Muñoz.—(Donativo
del Marqués de la Vega Inclán).
Núm. 13 del catálogo.*

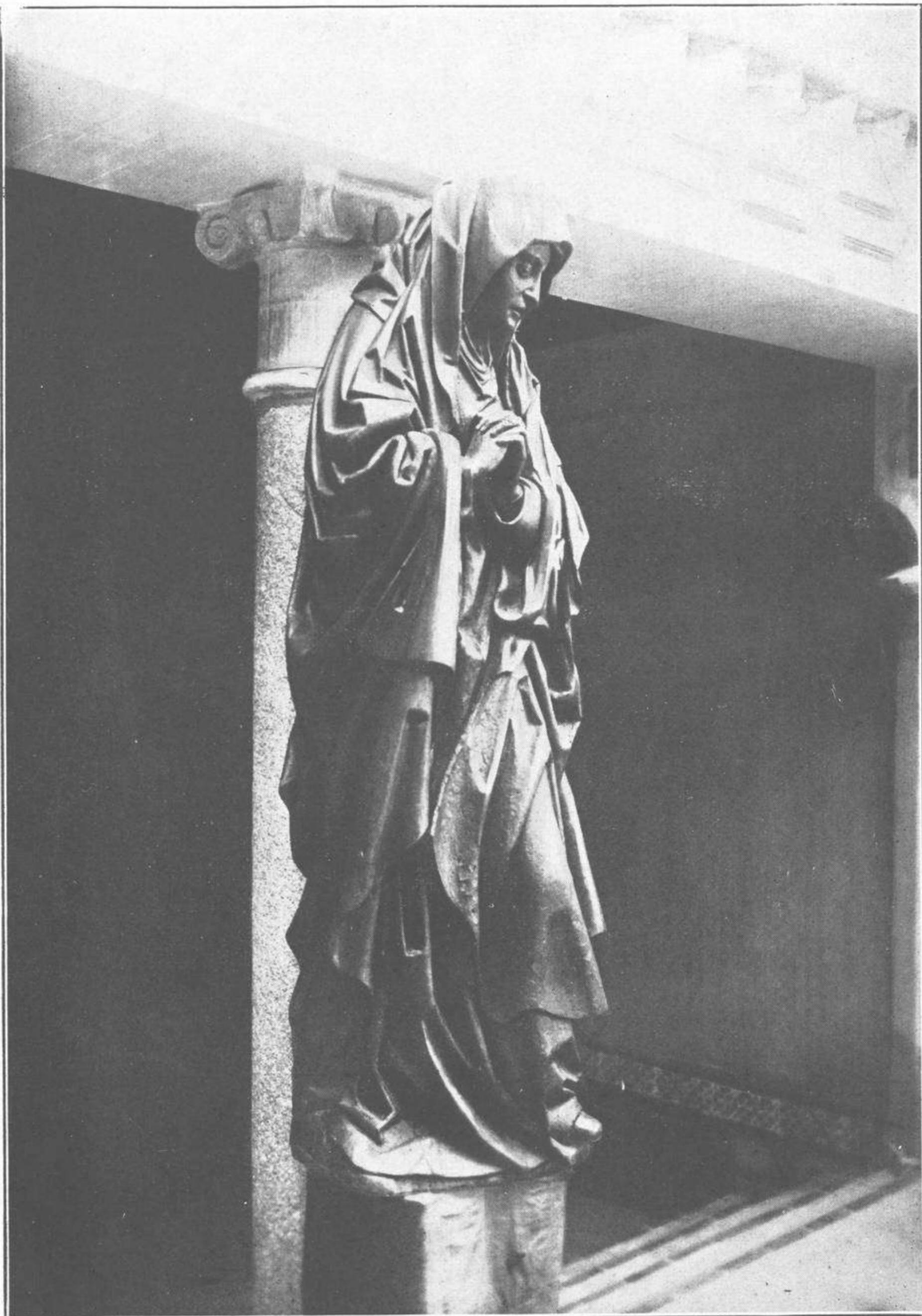


VIRGEN EN SU ALTAR.—P. Ruiz González.

Núm. 14 del catálogo.



UN SANTO OBISPO.—*Escuela Sevillana fines del XVII.*
Núm. 15 del catálogo.



LA VIRGEN MARIA.—Escultura de fines del siglo XV.

Núm. 16 del catálogo.

