

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

2 . º É P O C A

Año 1955 - Número 69



SEVILLA

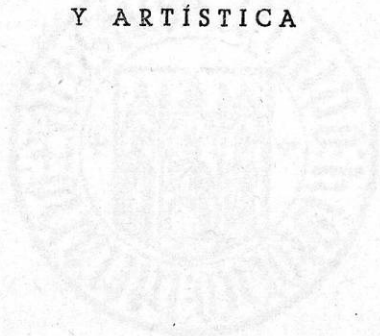
PUBLICACIONES DEL PATRONATO DE CULTURA
DE LA EXCMA. DIPUTACIÓN PROVINCIAL

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA

HISTÓRICA, LITERARIA

Y ARTÍSTICA



EJEMPLAR NÚM. 312



IMPRESO EN ESPAÑA.

PRINTED IN SPAIN.

EN LOS TALLERES DE LA IMPRENTA PROVINCIAL
SAN LUIS, 27. — SEVILLA.

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA
HISTÓRICA, LITERARIA
Y ARTÍSTICA

PUBLICACIÓN BIMESTRAL



2.^a Epoca
Año 1955



Tomo XXII
Número 69

PUBLICACIONES DEL PATRONATO DE CULTURA
DE LA EXCMA. DIPUTACIÓN PROVINCIAL
SEVILLA

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

1955

ENERO - FEBRERO

Número 69

CONSEJO DE REDACCIÓN

Don Ramón de Carranza y Gómez, marqués de Soto Hermoso, Presidente de la Excm. Diputación Provincial.—D. Angel Camacho Baños.—D. Eloy Domínguez Rodiño.—D. Carlos García Oviedo.—D. José Hernández Díaz.—D. Manuel Justiniano Martínez.—D. Celestino López Martínez.—D. Joaquín Romero Murube.—D. Francisco Ruiz Esquivel.—D. Federico Villanova Hoppe.—Director, Don Luis Toro Buiza.—Secretario, D. José Andrés Vázquez.

SUMARIO

Págs.

ARTICULOS ORIGINALES

- Miguel Romero Martínez.—*Gloria y memoria de Rodríguez Marín. (1855-1943).* (Una ilustración fuera de texto)..... 9
- José Guerrero Lovillo.—*La Pintura sevillana en el siglo XVIII.* (Veintinueve ilustraciones fuera de texto)..... 15
- Hipólito Sancho de Sopranis.—*Para la historia artística de Cádiz en el siglo XVII. Algunas noticias sobre Francisco de Villegas ..* 53

MISCELANEA

- Celestino Fernández Ortiz.—*Saber perder.*..... 69
- Anthony Tudisco.—*Algunas observaciones sobre Don Juan.*..... 75
- ***—*Concursos de Ciencias, Artes y Letras de la Excm. Diputación Provincial de Sevilla (Patronato de Cultura).*..... 79

- LIBROS: Varios..... 87

- CRÍTICA DE ARTE: *Música*, por Noberto Almandoz..... 95

- CRÓNICA: José Andrés Vázquez.—*Cronista Oficial de la Provincia. Agosto, septiembre, 1947.*..... 103

ARTICULOS ORIGINALES

LA PINTURA SEVILLANA EN EL SIGLO XVIII

Un panorama de indigencias

EN el cuaderno de las Memorias de *Alcabalas de los gremios*, documento procedente de la Escribanía de Cabildo, y existente en el Archivo Municipal sevillano, se incluye una relación, creo que completa, de todos los pintores que desenvuelven su arte en la ciudad del Betis en este siglo XVIII (1). No hay en este documento atisbos de pleitos, ni defensas del nobilísimo arte de la pintura, como en aquel famoso en que el cretense genial se explaya contra el alcahalero de Illescas. El documento sevillano es un documento triste. Los tiempos son evidentemente otros. Ni resistencia airada o heroica como correspondía a un siglo viril como el XVI. Ahora, en el siglo de la ilustración y de las pelucas, sólo queda resquicio a una resignada conformidad. El alcahalero que siglos antes aguantó las iras de aquel gran visionario ahora escribe lisa y llanamente de su puño y letra:

«Señor—obedeciendo a V. S. los e apuntado a todos pero muchos de los. Referidos viben pidiendo limosna».

Pues en esta relación, entre todos los apuntados en el Cuaderno de alcabala, figuran, no sabemos si indigentes o no, Juan Simón Gutiérrez, Meneses, Lucas Valdés, Bernardo Germán Llorente, Alonso Miguel de Tovar, Domingo Martínez, Espinar, etc..., es decir, los representantes más cumplidos de aquella gloriosa escuela sevillana cuyos laureles se

(1) Cuaderno de las Memorias de Alcabalas de los gremios. Escribanía de Cabildo, siglo XVIII. Letra A. Tomo VI. Archivo Municipal. Gestoso, Diccionario, tomo III, p. 338.

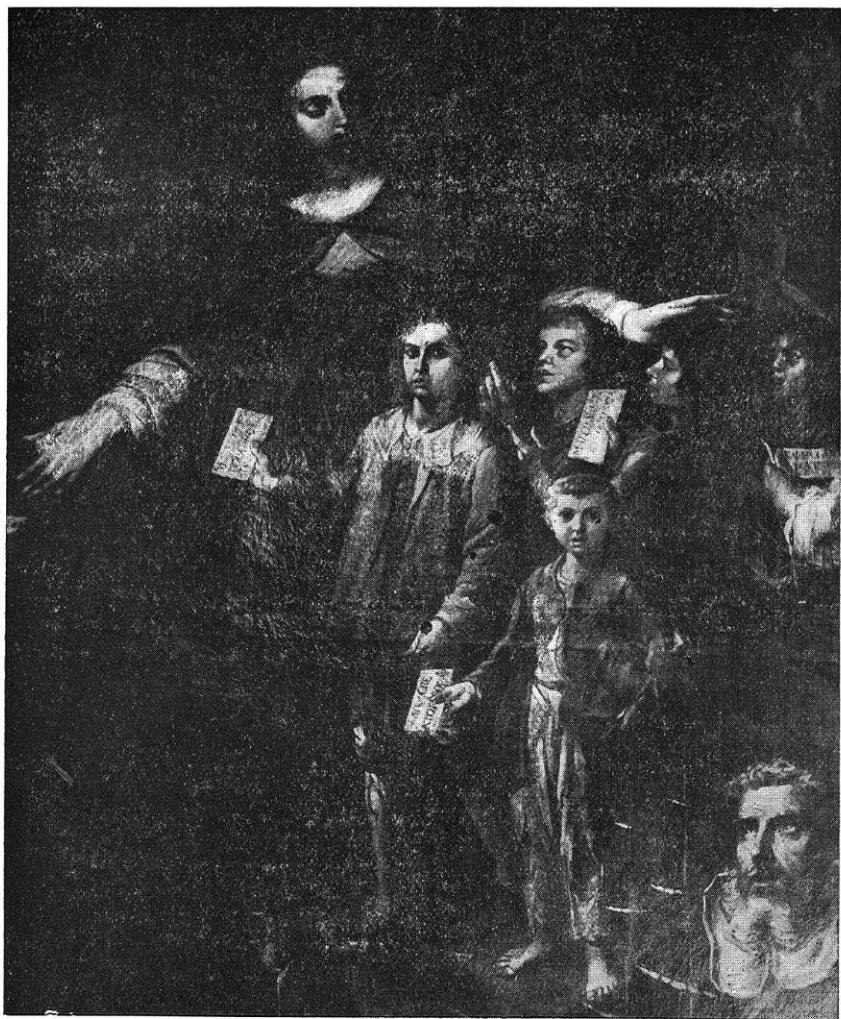
empiezan a ver ahora mustios. Faltaban muchas cosas. Han variado los hombres y las circunstancias. De aquella admirable fiebre creadora de que está informado todo el siglo XVII, ya no subsisten sino serviles imitaciones con las que se mantiene la ilusión de fidelidad a un pasado lleno de esplendor. Y cuando sobreviene una corriente de renovación, es tal el desconcierto causado, que lejos de constituir un fermento nuevo capaz de producir nuevas situaciones, en que la nostalgia del pasado sea menor, la determinante inmediata es una decadencia absoluta de la que ya la escuela sevillana no habrá de reponerse sino con el advenimiento del Romanticismo.

El artista de este momento advierte la profunda crisis que sobre él va a cernirse. Todavía las instituciones tradicionales continúan ejerciendo un efectivo mecenazgo que muy pronto habrá de interrumpirse y el artista quedará en el más absoluto desamparo, a solas con su pobreza. El oficio de pintor caería en una verdadera depreciación y artistas como Lucas Valdés, magníficamente dotados, abandonarían la profesión —valioso patrimonio sentimental en la familia— para marchar a Cádiz a enseñar matemáticas en el Colegio de Mareantes. Era la única salida airosa. Quedaba otra, la resignada, la que ya se adelantó a expresar un pintor castellano —Antolínez— en su cuadro del Museo de Munich, «El pintor pobre».

El influjo extranjero

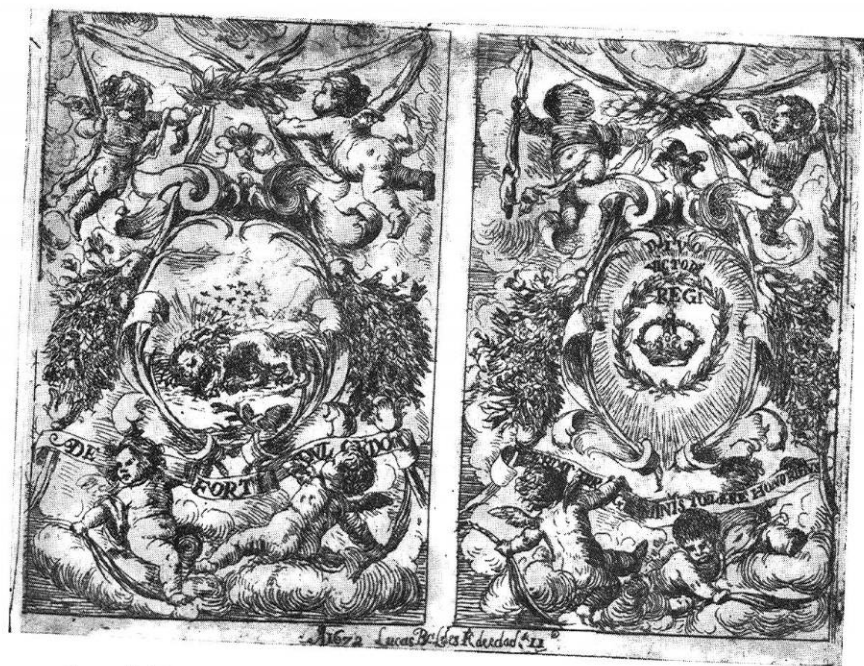
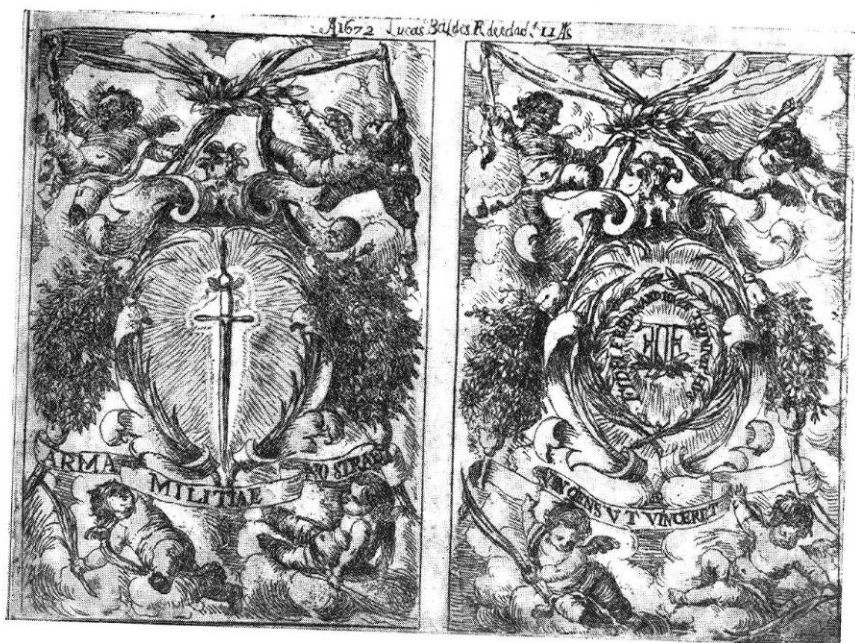
Y después de todo, este ambiente era lo natural. Aparte del subsecuente cansancio ante el enorme esfuerzo realizado a todo lo largo del siglo XVII por nuestros artistas, éstos eran objeto de una manifiesta incompreensión por parte de aquéllos en cuyas manos caen ahora los destinos de España. La situación total ha sido certeramente enjuiciada por Lafuente Ferrari cuando escribe: «Del brusco choque entre dos estilos de vida y de cultura viene a engendrarse un complejo, del que sufre toda la vida española de aquel siglo y del que aún quedan huellas en los siguientes. Juzgando lo español con un patrón inadecuado, se ven con abultamiento morboso los defectos de nuestro arte y nuestro genio, y muchas de las que son meras divergencias en la vida del mundo se sienten ahora como pura incapacidad y simple atraso. El complejo de inferioridad se refuerza con estas comparaciones y con la evidente situación de atonía a que España había llegado a las puertas del XVIII en el momento del cambio dinástico. Todo esto repercute en el arte y concretamente en la pintura» (2).

(2) Enrique Lafuente Ferrari: Breve historia de la pintura española. Ed. Tecnos. Madrid, 1953, págs. 379-380.

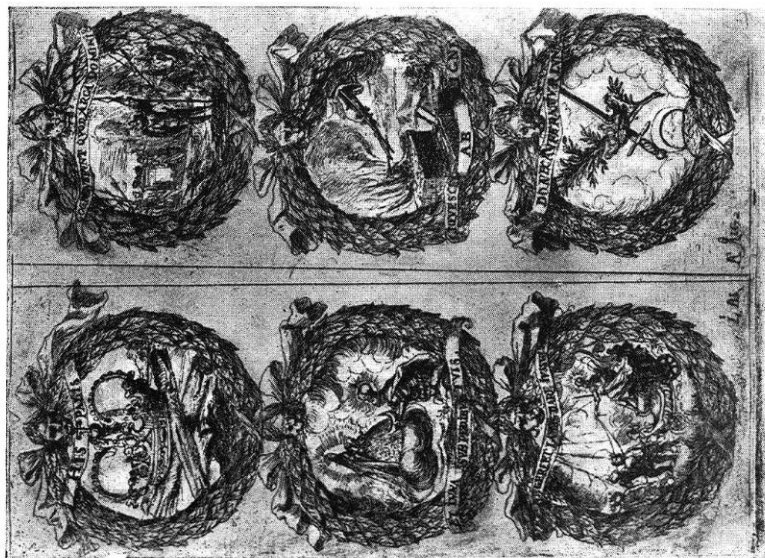


Esteban Márquez.— La infancia acercándose a Jesús. Pormenor.—Salón de Actos de la Universidad de Sevilla.

(Foto LABORATORIO DE ARTE, DE LA UNIVERSIDAD).



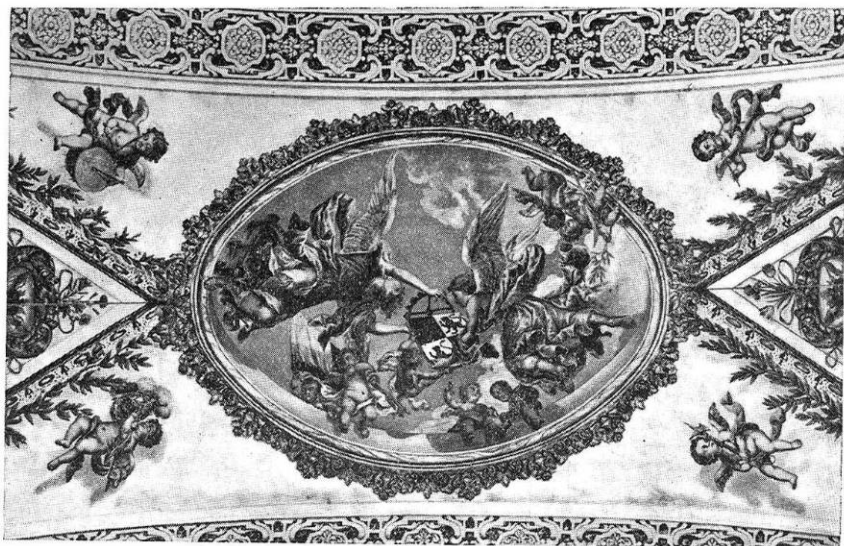
Lucas Valdés.—Grabados del libro de Torre Farfán «Fiestas de la Santa Iglesia».
(Foto «LABORATORIO DE ARTE»).



Lucas Valdés.—Grabado del libro de Torre Farfán «Fiestas de la Santa Iglesia».
(Foto LABORATORIO DE ARTE).



Lucas Valdés.—Decoración de la bóveda de la iglesia de los Venerables.
(Foto LABORATORIO DE ARTE).



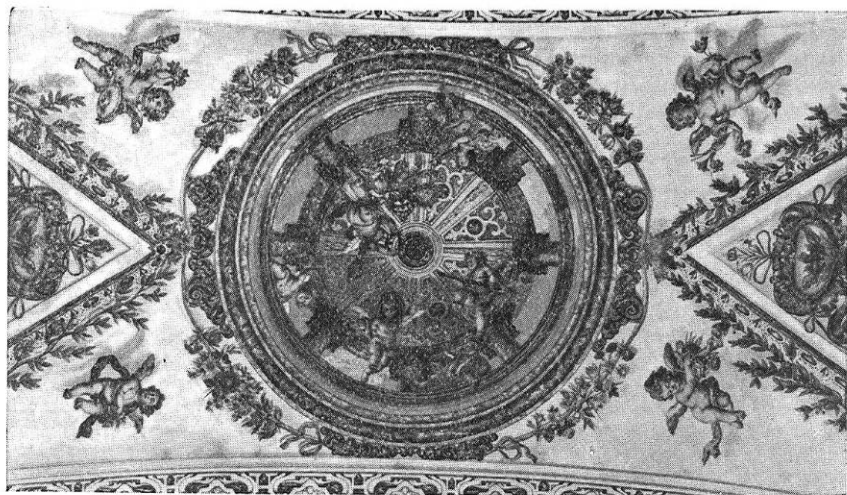
Lucas Valdés —Decoración de la bóveda de la iglesia de los Venerables. Sevilla.

(Foto LABORATORIO DE ARTE).



Lucas Valdés.—Decoración de la bóveda de la iglesia de los Venerables. Sevilla.

(Foto LABORATORIO DE ARTE).



Lucas Valdés. Decoración de la bóveda de la iglesia de los Venerables. Sevilla.

(Foto LABORATORIO DE ARTE).



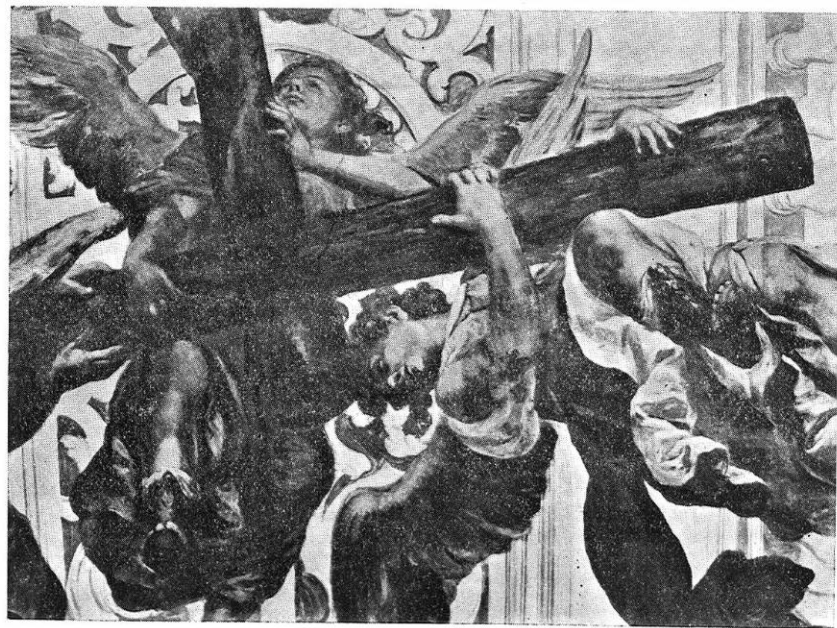
Lucas Valdés. - Decoración mural en la iglesia de los Venerables. Sevilla.

(Foto LABORATORIO DE ARTE).

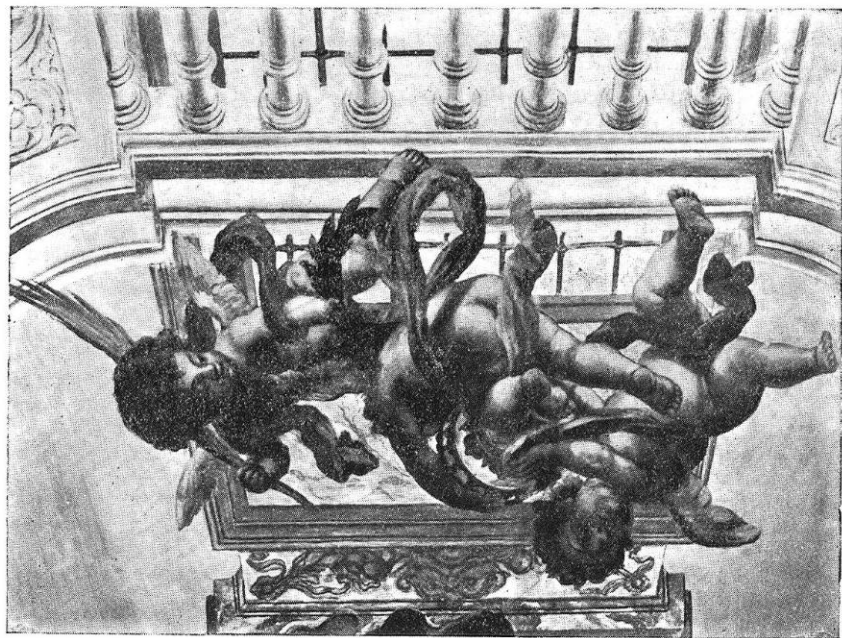


Lucas Valdés.—Decoración mural en la iglesia de los Venerables. Sevilla.

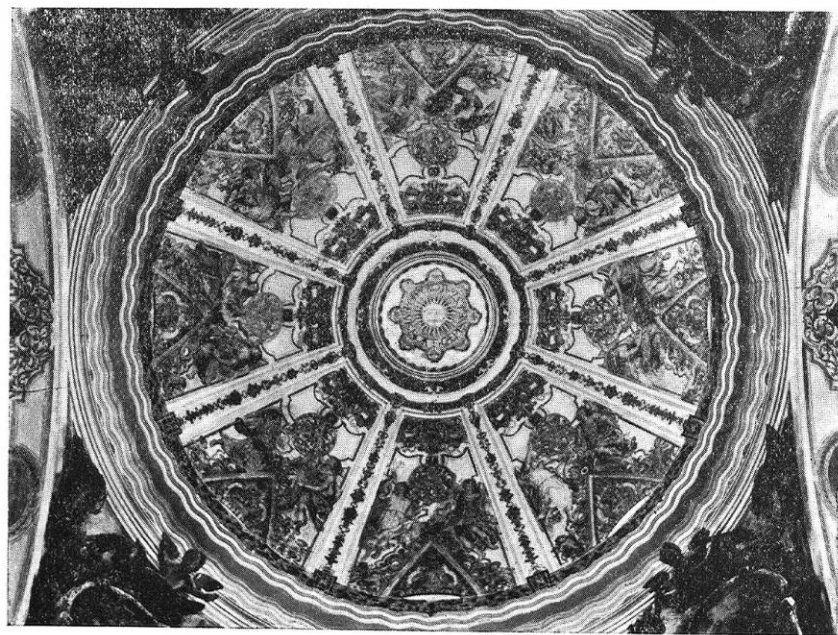
(Foto LABORATORIO DE ARTE).



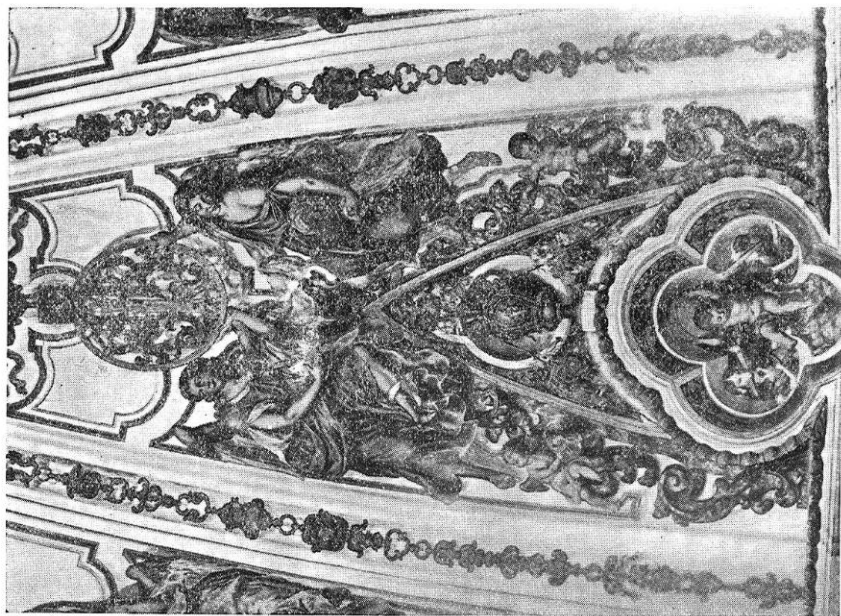
Lucas Valdés.— Fragmento del techo de la sacristía de la iglesia de los Venerables, Sevilla.
(Foto LABORATORIO DE ARTE).



Lucas Valdés.— Fragmento del techo de la sacristía de la iglesia de los Venerables, Sevilla.
(Foto LABORATORIO DE ARTE).



Lucas Valdés.—Decoración de la cúpula de la iglesia de la Magdalena.
Sevilla.
(Foto LABORATORIO DE ARTE).



Lucas Valdés.—Pormenor de la cúpula de la iglesia de la Magdalena.
Sevilla.
(Foto LABORATORIO DE ARTE).

El primer atentado serio contra nuestra tradición artística fué la invasión de artistas extranjeros acompañando o llamados por un Rey, ya español, pero que no había nacido en España y que desconocía todo el alcance de la herencia que le llegaba. Y fueron otros artistas los beneficiarios de todos los encargos y los únicos que prosperaban en medio de este clima oficial. Los pocos españoles que tuvieron un contacto directo con este arte se resignan pasivamente actuar de satélites, sin resistencias, y puede que tal vez deslumbrados ante un brillo que, sin la sugestión de aquella hora, debe considerarse como falso. En todo caso faltó, hasta la llegada de Goya, el necesario fermento de rebeldía. Faltó, y de ello se resintió todo el siglo, una verdadera guerra de Comunidades artísticas, unos comuneros que, aunque vencidos, hubieran dado sesgo distinto a los acontecimientos venideros.

La invasión de artistas extranjeros fué un hecho concluyente. Entre los arquitectos aparecen Brachileu, Bonnavia, Juvara, Marchands y Sacchetti. Entre los escultores viene Thierry y en otros menesteres relacionados con el arte figuran nombres exóticos como los Vandergoten, tapiceros, Boullé, ebanista, o Cartier y Boutelier entre los jardineros.

En el terreno de la pintura es quizá donde esta invasión se acusa más intensamente. Claro testimonio es la presencia de Michel-Ange Houasse, Ranc y Van Loo. En este ambiente cortesano lo que más se solicitaba era el pintor retratista, y en tal sentido, desgraciadamente, Velázquez no dejó sucesión. Esto explica por otra parte la depreciación de que fueron objeto los pintores españoles, quienes no se adaptaban a un género ciertamente falso destinado más a exaltar la monarquía dieciochesca que a plasmar el verdadero ser del retratado como siempre hizo la escuela española. En este ambiente tan refractario, por lo postizo, al sentir español, no puede sorprender frases como la de Paúl Lefort, *el Arte español ha muerto*, o aquel sombrío panorama que Viñaza bosquejó al comienzo de su libro sobre Goya y al que corresponden estos párrafos:

«Claudio Coello, el Filopemen del arte español, cerró con llave de oro, al declinar la tarde del siglo XVII, las puertas de nuestra gran escuela de pintura. Y, sobre el sepulcro del autor del cuadro de *La Forma*, inauguróse en el imperio que habían regido Velázquez y Murillo, el despótico reinado del intruso Jordán. En él, a la verdadera imitación de la naturaleza, sustituyó la reproducción convencional del modelo; al colorido genuino de Sevilla y de Madrid, uno sincrético e indisciplinado; al hermoso dibujo antiguo, el atrevido y caprichoso manejo del carbón; a la sencilla armonía, la afectación y la desordenada variedad; a la propiedad en los caracteres, a la grandeza en las concepciones, a la gracia en el detalle, al tono severo, la elegancia impropia, la pompa ridícula, el brillo falso, la hinchazón, el artificio».

De esta forma, con la dictadura de franceses primero y de italianos después, las más puras esencias españolas iban desapareciendo. Los ita-

lianos, por su mayor afinidad con el temperamento español, fueron los que hicieron entre nuestros artistas más adeptos y sus enseñanzas se habían de prodigar más mediante un organismo oficial con fué la Academia. Ante este panorama Viñaza cita con gran oportunidad aquellos versos de Pablo de Céspedes, que, en su laconismo, expresan mejor que nada la esterilidad de un ambiente parecido al dieciochesco:

«De su grandeza apenas la memoria
vive, y el nombre de pasada gloria».

La huella del pasado

Pero, sin embargo, Sevilla manifiesta su animadversión ante el nuevo estado de cosas. Siguió viviendo presa de su fervor tradicionalista y no quiso aceptar las novedades francesas ni italianas. Así se explica el que la buena pintura fuese aquí siempre estimada e incluso el que esa estima revistiera en ocasiones peligros para la conservación del patrimonio artístico nacional. Sevilla se erige en el siglo XVIII en el mejor mercado nacional de pintura, determinándose el que desde aquí se extrajesen una cantidad considerable de obras artísticas que ya no volvieron más a la patria. Ello tuvo como lógica reacción el que se expidiesen pragmáticas y reales órdenes encaminadas a cortar el daño. En la Correspondencia de Ponz y el Conde del Aguila hay repercusión sobre el asunto. El Conde del Aguila escribe:

«La extracción de quadros originales acredita con quanta verdad se dixo: «Hecha la Ley, hecha la trampa», siguiendo poco menos que antes el desorden mismo de otra manera: esto es enviándolas como comprados por sujetos principales de Cádiz para adorno de sus casas; lo que difícilmente podrá tener remedio, pues una vez conducidos allá sabemos cómo en Cádiz entran y salen las cosas» (3).

Fué así como empezó el éxodo de obras principales de nuestros mejores artistas a las colecciones extranjeras. Luego ya en el XIX la invasión napoleónica y el Barón Taylor harían el resto. De entonces data el alza de Murillo en la cotización artística internacional. El fervor que siempre guardó Sevilla a su artista más caracterizado, se comunicó incluso a los extranjeros. En el viaje que Felipe V e Isabel de Farnesio hicieron a nuestra ciudad, la Reina no ocultó su admiración por las obras del artista, de las que compró alguna que incorporó a la regia colección. E incluso en los artistas franceses de la Corte hizo mella el pintor y en suma la tradición sevillana. Las distinciones de que fué objeto Domingo

(3). Carriazo. Correspondencia de D. Antonio Ponz, págs. 173-174.

Martínez por parte de Jean Ranc es claro ejemplo. No sólo Sevilla se mostró reacia al exterior, sino que con su gran vitalidad conseguía captaciones que las circunstancias oficiales no hicieron más sensibles.

LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO

En la primera mitad del siglo la pintura sevillana registra un plantel de artistas cuyo credo estético no había sufrido variación sensible desde el siglo XVII. Por esto ante la incapacidad de resucitar aquella época de todo punto brillantísima se contentan con abrir una puerta a la nostalgia y vivir del fervor hacia aquella edad dorada representada en sus dos magnos artistas. De ahí también el que estos artistas se dividan simplemente en dos grandes grupos: aquéllos que imitan a Murillo y aquéllos que siguen a Valdés. El artista independiente, que utiliza la lección del pasado sólo en un afán de perfeccionamiento y superación del propio sentir está por completo ausente del panorama de la época. Esto explica por qué en este tiempo no es posible encontrar una figura que con la fuerza inherente al genio arrastrase por otros cauces al resto de su generación.

Matías Arteaga y Alfaro

Aun cuando Ceán (4) afirma que nació en Sevilla es lo cierto que Arteaga y Alfaro nació en Villanueva de los Infantes. Así lo declaran los libros de la Hermandad del Santísimo del Sagrario, donde fué recibido en junio de 1666, y a la que le consagró una gran parte de su esfuerzo.

Nada sabemos de sus principios, aunque sí que fué discípulo de Valdés Leal, extremo que, por lo demás, confirma su obra. Por aquel entonces en el taller de Valdés no serían raros los libros sobre arquitectura y perspectiva arquitectónica —uno de ellos figura en los Jeroglíficos— y tanto Arteaga como el propio hijo del maestro Lucas Valdés, empezarían a ejercitarse en los juegos de perspectivas. Ya Ceán se apresuró a declarar la predilección de Arteaga por este género afirmando que «se encuentran pocos lienzos de su mano en que no haya templo, palacios, calles o jardines» (5). Cuenta asimismo en su aprendizaje los años de asistencia —1660 a 1673— a la Academia fundada por Murillo, de cuyo organismo llegó a secretario. De esta forma en su arte llega a confluir por igual la sugestión de los dos grandes maestros de la pintura

(4) Ceán Bermúdez. Diccionario... tomo 1, pág. 77.

(5) Ceán Bermúdez. Diccionario... tomo I, pág. 77.

sevillana del siglo XVII (6). Su vida debió de transcurrir tranquila, puesto que no se conoce ningún episodio extraordinario relacionado con él. No debieron de faltarle encargos en su taller, pues la abundancia de obras hoy conocidas así lo aconsejan. Murió el 12 de enero de 1703. Cronológicamente, así como por su formación y temperamento debe considerársele como un pintor del siglo XVII. Sin embargo al prolongar en un tono menor el influjo de aquellos grandes maestros, constituyéndose en un adelantado dentro del siglo XVIII, establece un nexo que obliga a incluirlo en este lugar.

En su obra pictórica destaca suficientemente el conjunto realizado para el convento de San Pablo. Hoy no quedan en aquella iglesia sino dos grandes lienzos, justamente los mejores, como ya se anticipó a afirmar el propio Ceán. Representan "*David danzando delante del Arca*" y "*El pueblo israelita haciendo la ofrenda en el Templo*". El primero ofrece una movida composición en consonancia con el tema, echándose de ver influjos murillescos. En el segundo se advierte la predilección del artista por las arquitecturas, sin detrimento de los restantes elementos de la composición, en la que se advierten trozos de singular valentía.

Procedentes asimismo de la iglesia del convento de San Pablo, se encuentran en el Museo Provincial otros tres cuatros (números 3, 4 y 5 del Catálogo de Gestoso), muy similares en temática y composición. Se encontraban colgados en las paredes laterales de la capilla mayor y, como los anteriores, el fondo narrativo discurre en torno a acontecimientos relevantes de la historia o liturgia del pueblo hebreo. Y así en el primero el protagonista es *Melchisedech, rey de Jerusalem*, que recibe a la entrada de un lujoso pórtico a Abraham, vencedor de los reyes invasores del valle de Pentápolis. El artista permanece fiel a sus inclinaciones en el estudio de edificios que constituyen el fondo, a la vez que se manifiesta su facilidad en ordenar actitudes en los grupos de soldados. Otro de estos cuadros representa *El Sacerdote Achimelech* entregando al rey David los panes de la proposición. La escena se desenvuelve asimismo en el pórtico de un gran templo y guarda similitudes con el anterior. En el tercero de estos cuadros, representando *La Circuncisión*, hay más espacio para composición de las figuras, realizando un animado conjunto, al que sirve de fondo un templete renacentista.

En el Museo existe asimismo otro conjunto de Arteaga procedente de la iglesia de San Marcos. Son seis lienzos, cuatro de los cuales se refieren a asuntos de la vida de la Virgen: el *Nacimiento de la Virgen*, los *Desposorios*, la *Visitación* y el *Descanso en la huida a Egipto*. Las características son análogas a las reseñadas anteriormente en relación con

(6) El Conde del Aguila en carta a D. Antonio Ponz habla del artista diciendo: «oí su amistad y compadrazgo con Murillo a quien procuró imitar». Vid. J. de M. Carriazo, *Correspondencia de D. Antonio Ponz con el Conde del Aguila* en Arch. Esp. de Art. y Arq. Tomo V (1929), pág. 160.

el conjunto de San Pablo y todos ellos guardan una evidente uniformidad. En estos cuadros, y en especial en el *Descanso*, da entrada al elemento paisaje, resuelto con singular habilidad y combinando edificios con ruinas llega a conseguir un producto lleno de gracia, en que las glosas paisajísticas de Murillo están ciertamente muy cercanas. Muy similares son igualmente las seis escenas de la vida de la Virgen, en la colección de Lord D'Abernon, en Esher, que, al decir de Mayer (7), revelan un talento amable, influido tanto por Murillo como por Valdés. Los otros dos cuadros que de él guarda el Museo sevillano representan, el uno el *Arcángel San Miguel*, obra muy enraizada con la tradición sevillana, y el otro *Las bodas de Caná*, asunto que le da pretexto para las acostumbradas escenografías arquitectónicas, resueltas con grandiosidad y sentido de la perspectiva. El conjunto de cinco grandes lienzos en la capilla de San Laureano de la Catedral, con paisajes de la vida y martirio del santo titular no ofrecen gran interés sobre las cualidades últimamente apuntadas. En cambio sí lo ofrecen los nueve cuadros, de gran tamaño, que pintó para la Hermandad del Sagrario, representando asuntos relacionados con el tema eucarístico, según requería la advocación de la Hermandad. Allí destacan los titulados *Esther y Asuero*, con un fondo arquitectónico de logradas perspectivas, *Los panes de la proposición*, *Judith y Holofernes*, donde se advierten sugerencias de Valdés, etc... El cuadro de *Elías en el desierto* es bastante aleccionador en orden a calibrar los influjos, pues se convierte en un trasunto bastante fiel de la *Liberación de San Pedro*, de Roelas, en la parroquia titular sevillana. Las alegorías eucarísticas están resueltas con elegancia, aunque en toda la obra se advierten desdibujos que ya notó el Conde de la Viñaza, quien no dejó de consignar la frescura de color y buenas tintas, así como el débito a Murillo (8).

Fué también Arteaga hábil grabador y en este sentido su obra es copiosa. El oficio debió de aprenderlo con su padre el grabador Bartolomé de Arteaga. Ceán Bermúdez enumeró las estampas de San Francisco y del triunfo del Sacramento, copiadas de Herrera el Mozo; una de San Ildefonso, de Valdés Leal, en la Catedral; otra de San Fernando, de Murillo; otra de Santo Domingo en Soriano, sacada de un dibujo de Alonso Cano, así como una Santa Catalina de la misma fuente. Suyos son también los espléndidos grabados del libro de Torre y Farfán sobre la canonización de San Fernando, así como también las 58 magníficas láminas, tan alabadas por Viñanza, con que ilustró la edición de las obras de San Juan de la Cruz, publicadas en Sevilla en 1703.

(7) Mayer, A. L.—Historia de la Pintura Española. 2.^a edi. Madrid, 1942, p. 383.

(8) Conde de la Viñaza. Adiciones... Tomo II, pág. 36.

Esteban Márquez y Velasco

La única noticia referente a la patria de este artista la trasmite Ceán Bermúdez (9), quien, sin indicar la fuente, lo hace natural de Extremadura. Se desconoce asimismo la fecha de su nacimiento, si bien suele fijarse hacia 1655. El aprendizaje de su arte lo hizo junto a su tío Fernando Márquez Joya, un mediano pintor de quien se sabe que concurrió a la Academia que los artistas habían establecido en la Casa Lonja y que seguía la manera de Murillo. Algo de esta cualidad debió de transmitirle al sobrino hasta el punto de que más tarde aquel simple afán imitativo se transformó en devoción entusiasta hacia el pintor de las Inmaculadas.

La carrera artística de Esteban Márquez fué difícil. No le acompañó la suerte desde sus comienzos y tuvo que trabajar de prisa y en las peores condiciones para dar a conocer sus cualidades y recursos. El producto de tanto sacrificio y de tanto renunciamento apenas le daba para vivir y, desesperanzado, volvióse a su Extremadura natal. Sin embargo, la fuerza de su vocación pudo más que su desesperanza y su escepticismo y así, al cabo de cierto tiempo, apareció de nuevo en Sevilla. Ceán nos informa que en esta segunda etapa «consiguió más corrección en el dibujo, más frescura en el colorido, más desembarazo con los pinceles y mucha imitación del estilo de Murillo» (10). Falleció en Sevilla en 1720.

En su obra hoy conocida concurren las notas antedichas. Se ignora el paradero de muchas de ellas, por ejemplo, un gran lienzo que adornaba la escalera principal del convento de los Terceros, así como también los ocho grandes lienzos que estaban en los ángulos del claustro de los trinitarios descalzos. En uno de estos últimos cuadros, que figuraba los *Desposorios*, retrató, en el rostro de la Virgen, a su propia hija (11). Mayer estima que estos cuadros deben de encontrarse en una colección particular inglesa. De la misma forma se considera hoy desaparecido un cuadro de la *Ascensión del Señor*, que ejecutó para los mismos trinitarios (12), así como también los lienzos de la escalera y coro de los agustinos recoletos, según noticia que transmitió Ceán Bermúdez.

Lo que hoy se conserva nos da las efectivas dimensiones de su arte. En primer lugar el gran cuadro firmado en 1694 y figurando a *La infancia acercándose a Jesús*, conservada en el salón de actos de la Universidad de Sevilla. Es obra bien compuesta en que las decididas sugerencias de Murillo no le arrebatan su personalidad. De una entonación más clara es el soberbio *Apostolado* del Hospital de la Sangre, en que

(9) Ceán. Diccionario. Tomo III, pp. 67-68.

(10) Ceán. Diccionario. Tomo III, pág. 68.

(11) Carriazo. Correspondencia de D. Antonio Ponz, pág. 169.

(12) Mayer. Historia de la pintura española, pág. 368.

representó en figuras de cuerpo entero al Salvador, la Virgen y los Apóstoles, con un dibujo firme y un colorido fresco en extremo agradable.

En el Museo sevillano se conservan suyos tres lienzos: un *San José y el Niño*, aureolados de ángeles y querubes en rompimiento de gloria, y dos versiones de *S. Agustín*, la una arrodillado el santo y revestido de pontifical, y la otra con hábito monástico a orillas del mar. La devoción a Murillo en estos tres cuadros es notoria.

Lucas Valdés

Depositario de una herencia ilustre vinculada a un apellido consagrado en la Arcadia pictórica sevillana, y habiendo crecido en el taller del padre, Lucas Valdés, hijo de don Juan de Valdés Leal y de su mujer doña Isabel de Morales y Carrasquilla, no podía ser más que pintor. Y así, desde edad temprana, empezó a cultivar el nobilísimo arte favorecido por la viveza de su ingenio y la familiaridad del oficio.

Lucas Valdés había nacido en 1661 —se bautizó el 24 de marzo en la parroquia de San Martín —(13) en una casa frontera al hospital del Amor de Dios. Estudió latinidad y matemáticas con los jesuitas y destacó en la última de las disciplinas, tan útil para los estudios de perspectivas a que había de dedicarse más tarde. En el taller paterno recibió las enseñanzas de su arte y si se ha comentado alguna vez desfavorablemente el magisterio del padre sobre el hijo, censurándose que no hiciese de él un pintor de más talla de lo que fué, ello deberá atribuirse tanto a la escasez de aptitudes de Valdés Leal para maestro, como a las derivaciones propias del siglo. Es lo cierto, como ha expresado el señor López Martínez (14), que en rigor puede conceptuarse a Lucas Valdés como el único discípulo que haya tenido su padre. En 1681 contrajo matrimonio en la parroquia de Santa Marina con doña María Francisca de Ribas y Sandoval y luego, en 1719, pasó a Cádiz en calidad de profesor de Matemáticas de los cadetes en el Colegio naval de aquella ciudad, donde murió el 23 de febrero de 1725 (15).

Lucas Valdés debió de ser un temperamento despejado, un tanto nervioso, según nos revela su pintura y determinaría su ascendencia paterna. Su irrupción en el terreno del arte reviste caracteres de precocidad, pues que a los once años firma cuatro láminas al aguafuerte para

fresco, por ser un modo en que podía con más franqueza explayar su

(13) Gestoso. Diccionario. Tomo III, pág. 406.

(14) López Martínez. La pintura sevillana en el siglo XVIII. Rev. Bética. Año II (1914). Núm. 6.

(15) La partida de defunción la publica Gestoso en su Biografía del pintor sevillano Juan de Valdés Leal. Sevilla, 1917, pág. 177. Nota primera.

un libro relevante, de que luego se hará mención. «Pasó luego a pintar—dice Ceán Bermúdez—, pero la vivacidad de su genio le inclinó más al imaginación, y en poco tiempo adquirió un manejo extraordinario con tintas rojas, estilo muy antiguo en Sevilla, desde los primeros fresquistas Vargas y Moledano. Si no dió grandiosidad a las formas de sus figuras, tuvo corrección en el dibujo, exactitud en la perspectiva y bastante inteligencia en la arquitectura, según el gusto de su tiempo» (16).

El juicio de Ceán es, como siempre, certero. El señor López Martínez lo completó, advirtiendo cómo era «más colorista que dibujante y más decorador que pintor al óleo». En realidad estas son las características plenas de un buen pintor al fresco. Y no es que falle en él el dibujo, pues ya Ceán advirtió su corrección en el mismo. Esas incorrecciones a que repetidamente suele aludirse son deliberadas, hechas con el ánimo de corregir determinados defectos visuales como consecuencia de la observación desde determinados ángulos. Además las imponía por la misma razón los estudios de perspectiva a que tan dado era nuestro artista. Y así no es difícil ver, como ocurre en la cúpula de San Luis, unas cabezas de angelotes que vistos desde el suelo se nos aparecen mofletudos, como es norma general en este tiempo, y que, sin embargo, vistas de cerca, desde arriba, semejan en sus deformaciones, alargadas siempre, haber sido pintadas por el Greco. Luego, no es de extrañar que estas deformaciones deliberadas, adquiridas ahora como hábito, pasasen a sus cuadros en forma ya de verdaderas incorrecciones. Aparte de esto, en su pintura no se dan ni los alardes de atrevimiento en las actitudes, ni la imaginación fecunda y descarnada a veces que se veían en su padre. En compensación heredó de él un colorido brillante y vigoroso, base de su éxito como fresquista, a la vez que enriqueció su obra mediante la inclusión de fondos suntuosos con perspectivas arquitectónicas, amplias composiciones y ricos decorados.

Empezando el estudio de su obra por los cuadros de caballete, procede citar en primer lugar el retrato del *Almirante Corbet*, conservado en el Hospital de los Venerables. No es obra de primera fila y hace presumir en su autor no muy felices disposiciones para el género. Tampoco son mejores los tres cuadros que guarda la iglesia de San Isidoro, de los cuales dos representan pasajes del Nuevo Testamento y el otro es un gran lienzo alusivo al *Misterio de la Eucaristía*, muy movido y en un plano un tanto intelectual. En la parroquia de San Martín se conserva un *Cristo camino del Calvario*, que muestra todavía la huella de Valdés Leal, en el cuadro del mismo tema hoy en la Hispanic Society.

Los dos cuadros conservados en el Museo revelan un empeño superior. Representa el uno una *Alegoría de la institución de la Orden Tercera*, apareciendo el Rey San Fernando y algunas santas. La escena se figura

(16) Ceán Bermúdez. Diccionario. Tomo V, págs. 104-105.

en el interior de una iglesia en cuyo presbiterio aparece un retablo barroco con una Concepción. La composición está bien lograda y no faltan los consabidos juegos de perspectiva, que también repite en el otro lienzo, donde representó a *Santa Isabel de Hungría*. Aquí se advierte la pugna por escapar a la sugestión de Murillo en su admirable cuadro de la Caridad y quizá para afirmar aún más su independencia, incluyó al fondo la escena, mera anécdota, como apuntó Mayer, del dormitorio con el Crucifijo sobre la cama, que lleva el convencimiento milagroso del honor incólume del marido.

En colecciones barcelonesas existen varias obras de Lucas Valdés de un interés indudable. Citaremos en primer lugar los tres lienzos figurando escenas de la *Vida de Sansón*. En el que representa la *Entrega de Sansón por Dalila* (17) el artista no alcanza momentos felices por dejarse influir demasiado de la técnica al fresco. Es lo que determina la movilidad y deformidad de algunas figuras. En cambio resulta más logrado el cuadro de la *Destrucción del templo filisteo por Sansón* (18), lienzo firmado, en el que, aparte de la teatralidad de los gestos hay buen estudio de anatomías y originalidad en las imaginadas arquitecturas. Otro de los cuadros, el de *Sansón derrotando a los filisteos* (19), asimismo firmado, ofrece una gran facilidad de ejecución, dinamismo, entonación muy discreta y correcto dibujo.

La serie de cuatro lienzos (tamaño 88 x 64 cm.), uno de ellos firmado, también en colección barcelonesa, y con asuntos de la *Vida de la Virgen*, es bastante inferior y deberá de proceder de los primeros años del artista, pues revela claramente el aprendizaje con su padre, tal como se advierte, mejor que en ningún otro, en el cuadro de la *Presentación en el Templo*. Son frecuentes los desdibujos, falta de modelado, dureza, ceños fruncidos, en fin, un conjunto de escaso valor aunque rico en atisbos.

Se conservan algunos dibujos de Lucas Valdés, que en ocasiones, y quizá por la frescura y espontaneidad de su ejecución, son más agradables que sus lienzos. Deberán mencionarse la colección que posee el Museo de Córdoba, los dos bocetos para un *ciclo de David*, otro para un *Faraón en el Mar Rojo*, así como una *Batalla de Amalequitas* y una *Fiesta Triunfal*, todos a pluma. En la Biblioteca Nacional de Madrid se conserva un boceto firmado y fechado en 1715 para un *Eccehomo*. En el Museo del Prado, en la antigua Colección Durán, existen otros dibujos de una *Flagelación* y una *Presentación de la Virgen* (20).

No exenta de interés es asimismo su labor grabada. Cuando tenía sólo once años, extremo que cuida de especificar en una de las láminas,

(17) Rep. en pintura andaluza del siglo XVII. Colecciones barcelonesas. Edimar. Barcelona, 194, lám. XIX.

(18) Pintura andaluza del siglo XVII. Colecciones barcelonesas. Edimar. Barcelona, 1946, lám. XVIII.

(19) Pintura andaluza del siglo XVII. Colecciones barcelonesas. Segunda exposición. Ed. Edimar. Barcelona, 1947, lám. XXVII.

grabó dos de éstas para el libro de D. Fernando Torre Farfán *Fiestas de la Santa Iglesia Metropolitana al nuevo culto del Sr. San Fernando*, Sevilla, 1671. Las láminas están fechadas en el año siguiente, 1672, y componen una serie de alegorías en que no anda muy lejos la inspiración y tal vez la ejecución del padre. Da la impresión de que en el mismo hecho de consignar la exigua edad del artista hay una pueril jactancia de precocidad y que por lo mismo, sin negar el que haya puesto manos en la obra, es lógica la suposición de la parte que al padre haya podido caber. Aparte de que las antedichas alegorías pregonan claramente el número de Valdés Leal.

Esta obra grabada, y en un plano más personal, es bastante copiosa, repartida entre la representación de la Virgen, en sus advocaciones más veneradas en Sevilla, así como de santos, entre los que se encuentra San Félix de Cantalicio, y también de personajes principales, entre ellos el propio D. Miguel de Mañara o el P. Francisco Tamariz.

Pero su labor principal, y aquella en que consiguió justo renombre, es como fresquista. En esto es completamente original y sin supeditaciones al quehacer paterno. Por lo demás, en Sevilla, la pintura al fresco había quedado prácticamente interrumpida desde que Mateo Pérez de Alesio plasmó su San Cristóbal en la Catedral (1584),

El precedente remoto de este tipo de decoraciones, en que los alardes de perspectiva juegan papel tan principal, se encuentra en el Cuatrocento italiano. Recuérdesse que Mantegna había decorado con análogas preocupaciones la bóveda de la sala llamada de los «Esposos» en el Palacio Ducal de Mantua. La lección fué recogida luego en el siglo XVI por el Correggio, con el inimitable conjunto de las cúpulas de la iglesia de San Giovanni en Parma y de la Catedral de la misma ciudad. En la segunda mitad del siglo XVII continúan la tradición el genovés Giovanni-Battista Gaulli, apellidado Il Baciccio, en sus pinturas de la bóveda del Jesús de Roma, y sobre todo el P. Pozzo, jesuíta, hombre de sólida cultura y gran audacia en sus proyectos. Su libro *Perspectivae pictorum atque architectonorum partes II*, se convirtió muy pronto en el verdadero código de la perspectiva ilusionista, género de gran predicamento por lo que tenía de acusar espacios allí donde no existían y todo ello con una magnificencia de verdadera apoteosis en las líneas y en las masas arquitectónicas. Este género debió de introducirlo o al menos de generalizarlo en España, Lucas Jordán, y en seguida lo puso en práctica Antonio Acisclo Palomino en las diversas decoraciones que hizo, como la enorme bóveda de San Juan del Mercado, en Valencia. Y aún abordó el tema en un plano teórico al destinar los capítulos IV y V, del tomo II de su *Museo Pictórico y Escala óptica* a la resolución de la perspectiva en techos planos y cúpulas. Con anterioridad, en Castilla, ya se cuentan intentos de solución de estos pro-

(20) Mayer. Historia de la pintura española, pág. 382.

blemas vinculados a los nombres de Colonna y Mitelli, Carreño y Francisco Ricci. En Sevilla el propio Valdés Leal debió de ser bastante dado a estos estudios, aunque en la práctica no hiciese notable. Baste decir que Palomino, en la biografía que le destinó en su *Museo Pictórico* le llama «grandísimo dibujante y perspectivo».

Pues con la iniciación teórica del padre, con su gran aptitud para las matemáticas y con el manejo de libros de perspectiva ilusionista como el del P. Pozzo, que no debía faltar en la biblioteca de aquellos maestros, Lucas Valdés se iría imponiendo, servido de su gran vocación, en el difícil empeño de actualizar espacios.

Es muy posible que una de sus primeras obras sea la decoración de la parte superior de la iglesia de San Clemente, incluyendo la media naranja que cubre el presbiterio. Aparte de que reflejan claramente la factura de Lucas, consta además, documentalmente, que Valdés Leal, viejo y enfermo, después de haber ajustado con las monjas un contrato por éstas y otras pinturas a cambio del importe de la dote de su hija María de la Concepción, que había ingresado de novicia, no pudiendo dar cumplimiento al contrato, lo traspasa (1689) a su hijo (21). Las pinturas que cubren el testero del coro, desenvuelven en torno a los escudos de Castilla una profusión de rôleos, decoración similar a la de las bóvedas de la Magdalena. Las de los muros laterales resultan en sus breves figuritas y medallones un tanto mezquinas. Mejores son las del presbiterio con la bóveda en cuyas pechinas figuró a los Evangelistas en medallones dentro de una decoración en grisalla simulando yeserías barrocas.

El otro gran conjunto e igualmente bajo la vigilancia primero y continuando la obra del padre después, es el del Hospital de los Venerables. Aquí de la misma manera consta que el hijo había de ser el realizador de contrato del padre. Palomino lo expresa puntualmente cuando escribe en la biografía de D. Juan Valdés, que «con sesenta años de edad le dió un accidente de perlesia a tiempo que tenía ajustado con D. Pedro Corbete (el almirante Corbet), el pintar de diferentes historias sagradas toda la iglesia de los Venerables Sacerdotes, que por la imposibilidad de don Juan las hubo de ejecutar su hijo don Lucas, muy heredero de las aventajadas prendas de su padre» (22).

Probablemente lo que pintara don Juan Valdés en los Venerables quedará reducido a la bóveda del presbiterio en que desarrolló el fresco una alegoría sobre la *Invencción de la Santa Cruz* y ocho medallones con santos obispos españoles. Lo demás todo será ya de Lucas Valdés, es decir las pinturas de la nave y el techo de la sacristía. Las primeras se disponen en el techo y en los muros. Las del techo son simples medallones en número de cuatro, figurando el último un rompimiento de

(21) Gestoso. Diccionario de artífices. Tomo III, pág. 408.

(22) Palomino. Museo Pictórico y Escala Óptica. Ed. Aguilar. Madrid, 1947, p. 1056.

gloria y los tres restantes ángeles y atributos eclesiásticos y seculares. En los muros, encima de cada uno de los altares y simulando seis tapices, ha representado escenas alusivas a la primacía de los poderes espirituales sobre los temporales. El señor López Martínez las ha designado con el nombre de «Triunfos del Pontificado». Los temas son los siguientes, comenzando por el lado del Evangelio (23): *El Concilio de Nicea, Atila detenido por San León a quien protegen San Pedro y San Pablo, y Federico Barbarroja presentando obediencia al Papa en la Plaza de Venecia*. En el lado de la Epístola: *San Martín, obispo de Tours invitado a la mesa del Emperador; Carlos II cediendo su carroza a un sacerdote que porta el Viático y San Ambrosio rechazando del templo al Emperador Teodosio por su crimen contra los de Tesalónica*. En todas estas composiciones la ordenación de los personajes y la distribución de masas está lograda, así como el lenguaje de los gestos. Sin embargo, la entonación general resulta algo fría. Más cálida y en general mejor resuelta hasta el punto de que supera a todo lo anterior es la pintura del techo de la sacristía, en la que se ha creído ver la mano del padre, Valdés Leal, quizá por resultar más jugosa. En el espacio abierto flotan cuatro ángeles de gran tamaño, que llevan una cruz, en un alarde de perspectiva ilusionista.

En el pórtico de la iglesia hay otras dos pinturas al fresco, asimismo originales de Lucas Valdés. Pero desde el punto de vista artístico, y como consecuencia de las restauraciones pueden considerarse perdidas. Representan el uno la enfermería del hospital y los enfermos impedidos asistidos por legos y por el almirante Corbet, y el otro la llegada de enfermos recibidos por el personal del hospital.

Pero el conjunto más representativo de Lucas Valdés está en la antigua iglesia del convento de dominicos de San Pablo, hoy parroquia de la Magdalena. Allí en la gran cúpula, como en los pilares que la sostienen, así como en los muros dejó muestras cumplidas de todas sus posibilidades. La cúpula es de una elegancia y una armonía soberana, perfectamente equilibrada en su decoración, desarrollando en sus casquetes alegorías de santos dominicanos. Ya empiezan a aparecer aquí los escorzos y los alardes de ilusionismos en él característicos, si bien pierden grandeza al verse obligado a fragmentar la media naranja en sus correspondientes casquetes esféricos. Suya es también la decoración de la bóveda del presbiterio con una representación de la Fe triunfante. Las decoraciones de los pilares que sostienen la cúpula figuran a santos y venerables dominicanos, pintados al fresco en hornacinas simuladas. Fueron representados de cuerpo entero, con amplios ropajes un tanto rígidos en ocasiones, pero bien estudiados los semblantes y las actitudes. Como llevan

(23) Estas grandiosas pinturas murales llevan al pie sendas inscripciones latinas explicativas. Véanse transcritas y traducidas en el libro del señor López Martínez, Valdés Leal y sus discípulos. Tesis doctoral. Sevilla, 1907, págs. 52 y 53.

al pie los nombres no ofrecen problemas la identificación. Son: San Pío V, con traje cardenalicio y cruz pontifical; el B. Alberto Magno, con rica capa pluvial y mitra, en actitud de escribir en el libro que lleva en sus manos; San Jacinto con el hábito dominico, llevando la imagen de la Virgen en la mano izquierda y en la derecha un viril con la Sagrada Forma; San Antonio con báculo y mitra; Benedicto XI con traje cardenalicio, cruz pontifical y un ángel de bella ejecución llevándole la tiara; el B. Juan, mártir de Colonia; San Pedro, mártir de Verona, con la bandera de la Orden a su izquierda, palma adornada con tres coronas a la derecha y hacha hendida en su cabeza; el B. Agustín Gazoto; el B. Gonzalo de Amaranto; San Raimundo de Peñafort; el B. Pedro González Thelmo; San Vicente Ferrer; San Ambrosio Lancedonio; el B. Enrique Suzón y San Luis Beltrán.

Más interés ofrecen los tres grandes murales que el pintor plasmó, situando dos a los extremos de la nave del crucero y uno en la nave de la Epístola. Los dos primeros se refieren a gestas sevillanas y representan el uno la *Entrada de San Fernando* en la ciudad recién conquistada, con un animado conjunto que preside la Virgen de los Reyes conducida en procesión sobre carroza de plata, marchando detrás el obispo y otros mitrados, San Pedro Nolasco, Santo Domingo de Guzmán y el propio San Fernando, con infantes y religiosos, mientras entre nubes de gloria se suman al cortejo el Papa San Clemente (24) y San Isidoro. Dos heraldos tocando caja y clarín y otros dos con el escudo coronado de España, completan la composición, que por lo que afecta al colorido y a la expresión de la solemnidad del acto aparece bien lograda. El otro mural representa un *Auto de fe* en la Edad Media, apareciendo el reo sobre un asno y el Rey que lleva un haz de leña para iniciar el suplicio. Aunque las figuras de ambos protagonistas, el reo y el monarca, aparecen borradas, consta que este último era el Rey San Fernando, cuyo celo religioso se exaltaba en esta pintura. El artista representó bajo aquel pretexto un trágico suceso de su tiempo, el *Suplicio de Diego Duro*, ocurrido en 1703. Y con este título se reconoce asimismo esta pintura. Manos piadosas destruyeron en ella el escándalo de unos rostros que tanto recordaban a los protagonistas de aquel suceso tan reciente y doloroso. Sus características de estilo son análogas a las ya conocidas. El otro mural que representa una *Alegoría de la batalla de Lepanto*, está bien compuesto y el colorido es asimismo muy acertado. La parte baja con el grupo de naves semeja un gran tapiz y no se descarta el influjo de los tapices de la Casa Real, alusivos a la expedición de Túnez. Es sabido que esta serie tuvo gran predicamento en la época. Andando los años, en 1740,

(24) Es frecuente encontrar escrito que los dos santos aquí representados son San Leandro y San Isidoro. D. Celestino López Martínez me advirtió de tal error de iconografía. El hace ya la obligada rectificación en su trabajo, Valdés Leal y sus discípulos, artículo en Archivo Hispalense. Tomo XV (1951), p. 192.

Felipe V ordenaba su reproducción en la Real Fábrica de Tapices. La parte superiora del fresco, con rompimiento de gloria, el Pontífice arrodillado y corte de ángeles, es más floja.

De un valor inferior resultan las pinturas de la bóveda de San Luis, realizadas parte al temple y parte al fresco, con representaciones del *Candelabro de los siete brazos*, los *Panes de la Proposición* y el *Arca de la Alianza*, entre perspectivas arquitectónicas y grupos de angelotes. Adviértese, sin embargo, un empeño singular por conseguir eficaces juegos de perspectivas pues, visto de cerca, se perciben un cúmulo de forzadas deformaciones que desaparecen al ser observadas desde los puntos de vista normales.

De Lucas Valdés son también los Cuatro Evangelistas de las pechinas del templo de San Lorenzo. Sin constancia documental alguna, la afinidad de estilo se reconoce por todos los autores.

Una última obra cabe incluir a mi juicio en el haber de Lucas Valdés. Me refiero a la decoración de la cúpula de San Francisco de Utrera, antigua iglesia jesuíta. Fué descrita y publicada por don Elías Tormo, adjudicándola, con interrogante a la producción de Domingo Martínez (25). La composición, ceñida dentro de una barandilla simulada, desarrolla en los espacios celestes la glorificación de los primeros santos de la Compañía: San Ignacio, San Francisco Javier, San Francisco de Borja, San Francisco de Regis, San Luis Gonzaga y San Estanislao de Kotska, así como los tres jesuítas mártires del Japón. Esta pintura, que en Utrera tienen por de Valdés Leal, es de fecha más avanzada, ya dentro del siglo XVIII, según ha reconocido don Elías Tormo. Desde luego están muy distantes del estilo de Domingo Martínez, según se aprecia comparándola con el conjunto de la capilla de la Antigua, o la bóveda del Museo de Bellas Artes. En cambio se sitúan por completo dentro del estilo de Lucas Valdés, de quien consta además sus relaciones profesionales con la Compañía, en San Luis por ejemplo, que parecen anteriores, y por consiguiente las que pudieran haber motivado este encargo. De otras pinturas, las del presbiterio por debajo de la cúpula y paredes laterales, afirma don Elías Tormo (26), que acusan «un evidente eco del cuadro del *Nazareno* apareciéndose a San Ignacio, de Valdés Leal (ejemplar en el Museo de Sevilla y otro mejor, firmado en 1662, en la colección de la señora condesa de Lebrija), pero no son de arte distinto que el de la cúpula», extremo cierto, que, por lo demás confirma mi atribución de conjunto a Lucas Valdés.

(25) Elías Tormo. *Excursiones sevillanas: la de Utrera*. En Bol. de la Sociedad Española de Excursiones. Tomo XXXIII (1925), pág. 21-22.

(26) Elías Tormo. *Excursiones sevillanas: la de Utrera*. En Bol. de la Sociedad Española de Excursiones. Tomo XXXIII (1925), págs. 21-22.

Andrés Pérez

Nació en Sevilla en 1669, siendo bautizado en la parroquia de San Marcos. También el suyo fué un hogar de ambiente artista. Su padre el pintor Francisco Pérez de Pineda le inició en el oficio y le inculcó la devoción que él sentía por el pintor de las Inmaculadas y que se fraguó en la asistencia a la Academia fundada por Murillo. Murió en su ciudad natal en 1727.

No obstante este fervor murillesco, su pintura está ya lejana de la fuente originaria. Ceán se lamentaba poniendo de relieve «qué se iban separando los pintores sevillanos de las buenas máximas que Murillo había dejado estampadas en su escuela» (27). La sugestión, sin embargo, es bastante perceptible cual se observa en los nueve cuadros conservados en nuestro Museo y que representan a *San Vicente Ferrer*, *San Jerónimo*, *San Ambrosio*, *San Agustín*, *San Juan Crisóstomo*, dos escenas de la *Vida del Bautista*, así como una *Coronación de espinas* y un *Juicio Final*. Este último lienzo fechado en 1713 puede ser acaso, entre los conservados, su obra más representativa. Es un tanto ampuloso y de una ordenación muy simétrica, aunque esta última cualidad está determinada del hecho de haber seguido la composición de una estampa, muy conocida al decir de Ceán, pero que hasta ahora no me ha sido posible identificar. Evidentemente el débito de un grabado se percibe no sólo en el arcaísmo que para un pintor del XVIII representa un tipo de composición con el que adopta, sino también en las arquitecturas y lenguaje de los gestos (28).

Ceán da noticia de tres cuadros «de pasajes alusivos al Sacramento» firmados el año 1707, y que se encontraba en el Sagrario de la iglesia de Santa Lucía (29). En la Colección Bravo existían siete cuadros de su mano, de los cuales damos aquí las oportunas referencias que puedan ayudar a su posible identificación:

«N.º 114 *Un San Juanito* en tabla de menos de una tercia de alto y una cuarta escasa de ancho, original de Andrés Pérez. El agnus lo tiene en la mano izquierda y con la otra señala al cordero que se halla recostado a los pies. Le adorna al santo un manto encarnado».

«N.º 115. *Un Salvadorcito* en tabla de una tercia escasa de alto y menos de una cuarta de ancho. Tiene un canasto en la mano, y con la otra sujeta la Cruz a cuestas».

(27) Ceán Diccionario. Tomo IV, pág. 72.

(28) En el saqueo de la iglesia de San Juan de la Palma fué destrozado un lienzo de las Animas, de este artista, según atribución ya formulada por González de León. Vid. J. Hernández Díaz y A. Sancho Corbacho, *Estudio de los edificios religiosos*, pág. 132, y González de León, *Noticia artística*, Tomo I, pág. 81.

(29) Desaparecida la iglesia, estas pinturas pasaron a decorar el Sagrario de la iglesia de San Julián, donde fueron pastos de las llamas. (Gestoso, *Diccionario*, tomo II, pág. 77; Hernández y Sancho: *Edificios religiosos saqueados y destruidos...* Sevilla, 1936, pág. 18). Representaban estos cuadros *La Cena Sacramental*, el *Sacrificio de Melquisedec* y la *Recepción del maná en el desierto*.

«N.º 128. *San Diego de Alcalá*, de media vara y media cuarta de ancho, y dos tercias y media de alto. La cruz que tiene en la mano izquierda, el pan que está en el canasto que se halla en el suelo, el país que lo adorna y finalmente toda la composición hacen que sea un cuadro muy bueno».

«N.º 259. *San Francisco de Asís*, de media vara y media cuarta de ancho y dos tercias y media de alto. Colocado el santo en medio de un país agradable mira con la mayor expresión venir por los aires un ángel graciosamente dibujado».

«N.º 383. *Nuestra Señora del Carmen*, de más de vara y media de alto y una cuarta de ancho. Colocada la Virgen bajo un pabellón encarnado y pintada con un colorido gracioso y agradable».

«N.º 401. *La Virgen con el Niño* en la falda, vestida a la antigua; de tres cuartas de ancho y siete octavas de alto. La rodean nueve serafines, preciosos, de colorido agradable y dibujo correcto».

«N.º 504. *El Niño de la Espina*, de tres cuartas de alto y cinco octavas de ancho» (30).

Aun cuando no exista al presente material para comprobar su aserto, Ceán asegura que «en lo que más se distinguió Pérez fué en imitar las flores y bordaduras por el natural» (31).

Clemente de Torres

Clemente de Torres no era sevillano de nacimiento, aunque sí por formación. Había nacido en Cádiz hacia 1662 y aprendió en Sevilla en el taller de don Juan de Valdés Leal, con lo que ya está dicha su filiación artística. Condiscípulo y amigo de Lucas Valdés debió de iniciarse con él en los secretos de la pintura al fresco y así le vemos trabajando en su compañía en la iglesia del convento de San Pablo. Su maestría pictórica es elogiada por Ceán, quien dice de él que «con su talento y aplicación llegó a ser uno de los mejores pintores de su tiempo al óleo y mejor al fresco» (32).

De su vida conocemos escasos datos: que tuvo pleito con los religiosos de San Pablo en la Real Audiencia y que hizo un viaje a Madrid, donde entabló estrecha amistad con Palomino a quien dedicó un soneto gongorino que el autor del *Museo Pictórico* colocó al frente del tomo II de su obra, compuesto en los siguientes términos:

«Don Clemente de Torres, insigne profesor del arte de la pintura y

(30) Catálogo de la Colección Bravo. Ms. en la Biblioteca del Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla.

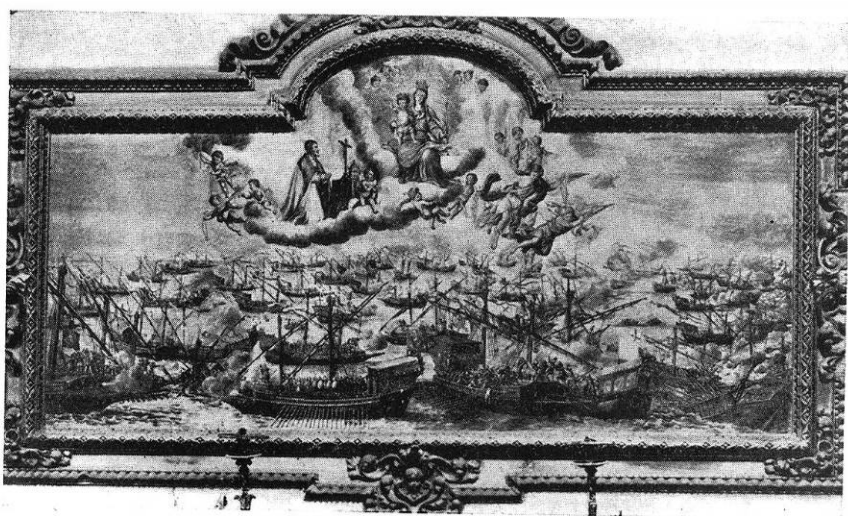
(31) Ceán, Diccionario, T. II, pág. 72.

(32) Ceán, Diccionario. Tomo V, pág. 59.



Lucas Valdés.—«La Verdad». Pintura al fresco en el crucero, lado de la Epístola de la iglesia de la Magdalena. Sevilla.

(FOTO LABORATORIO DE ARTE).



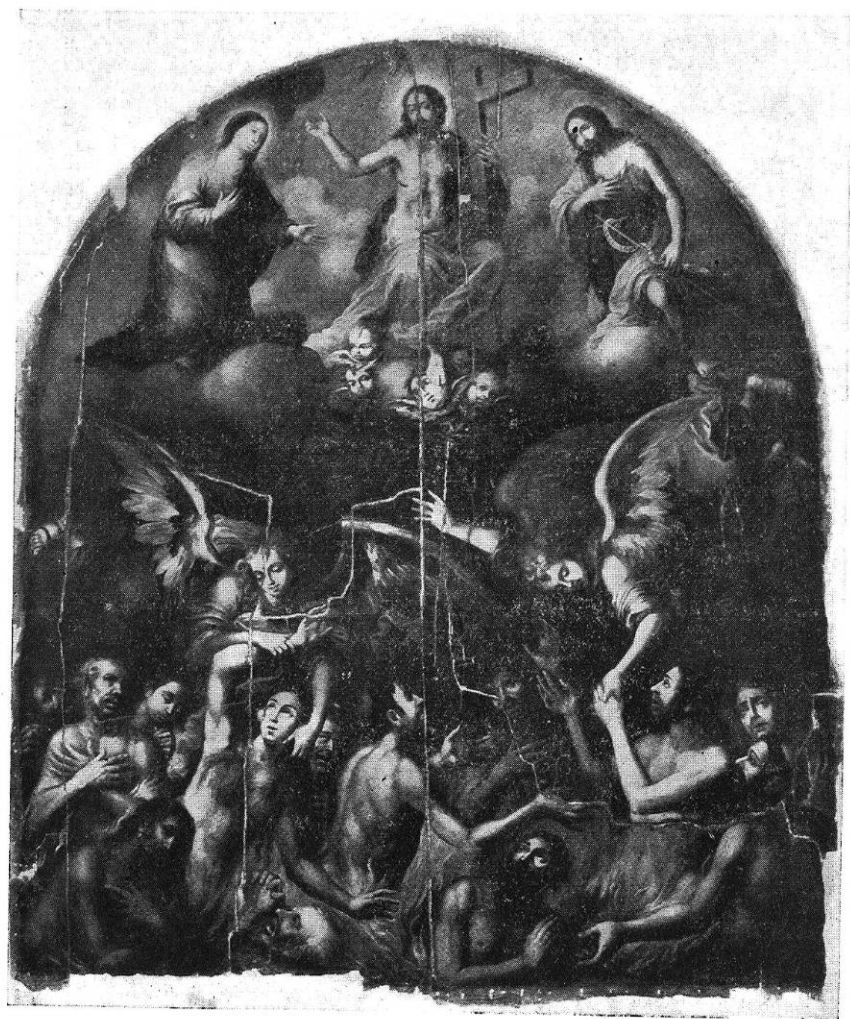
Lucas Valdés.—Alegoría de la batalla de Lepanto. Mural de la iglesia de la Magdalena. Sevilla.

(FOTO LABORATORIO DE ARTE).

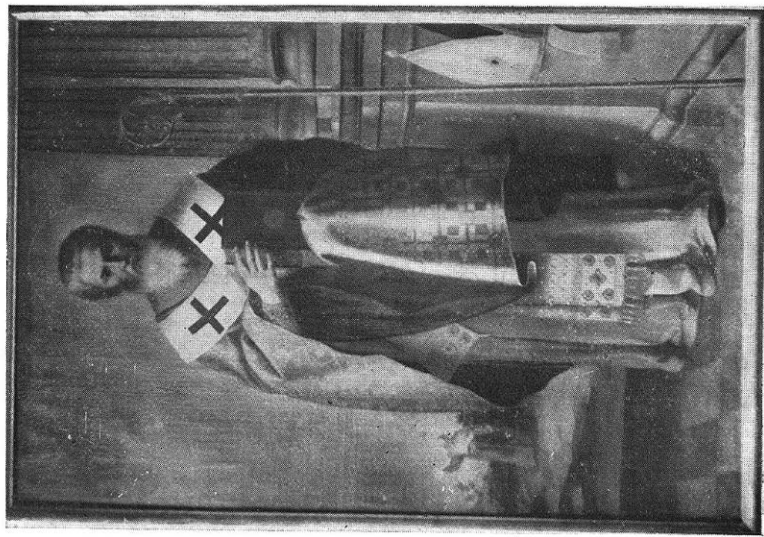


Lucas Valdés.—Decoración de la cúpula de la iglesia de San Francisco, de Utrera.

(Foto de DON JOAQUÍN GIRÁLDEZ)

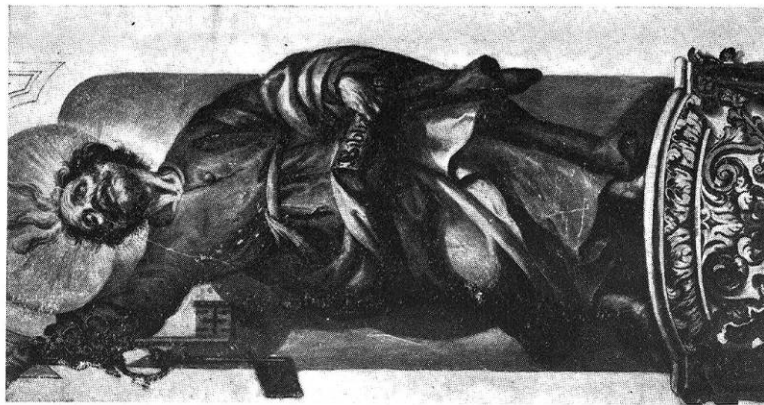


Andrés Pérez.—«Animas del Purgatorio». Lienzo en la iglesia de San Juan de la Palma, de Sevilla
(Foto LABORATORIO DE ARTE).



Clemente de Torres.—«San Nicolás de Bari». Museo Provincial de Sevilla.

(Foto LABORATORIO DE ARTE).



Clemente de Torres.—«San Pedro». Iglesia de la Magdalena. Sevilla.

(Foto LABORATORIO DE ARTE).



Domingo Martínez.—«La Anunciación». Iglesia de Santa María la Blanca, Sevilla.
(Foto LABORATORIO DE ARTE).



Domingo Martínez.—«Inmaculada Concepción». Parroquia de San Lesmes, de Burgos.
(PHOTO CLUB DE BURGOS).

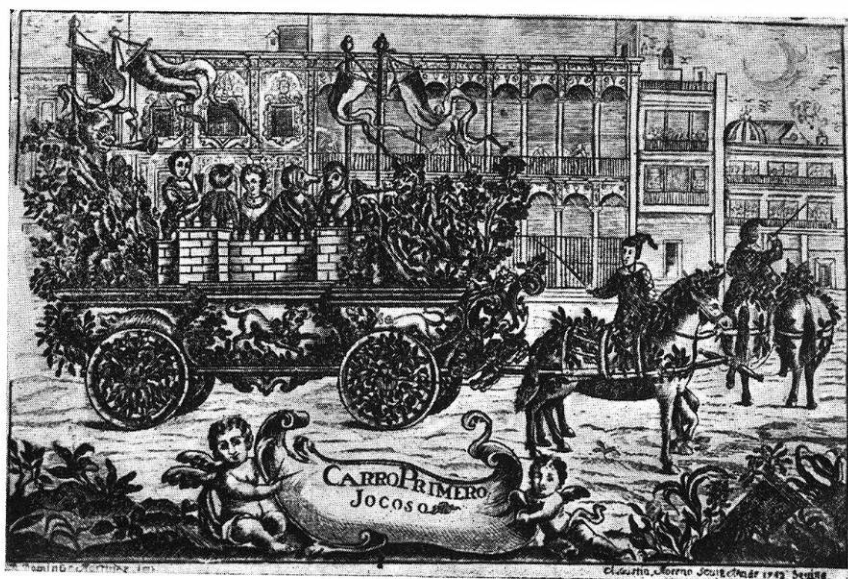


Domingo Martínez—«Niño Jesús». Iglesia de San Luis, de Sevilla.

(Foto LABORATORIO DE ARTE).



Domingo Martínez.—Lienzo de la «Máscara» de la Real Fábrica de Tabacos. Museo Provincial de Sevilla.
(Foto Más).



Domingo Martínez.—Grabado del litro *Aplauso Real*... Sevilla, 1742.
(Foto PALAU).



Alonso Miguel de Tovar—Retrato de Bartolomé Esteban Murillo.
Museo del Prado, Madrid.
(Foto Más).



Preciado de la Vega.—«Judas y Tamar». Real Academia de
San Fernando, Madrid.
(Foto Rotó).

laureado alumno de las Musas en la ínclita ciudad de Cádiz, hallándose a la sazón en esta Corte, explicó su apasionado íntimo afecto a el autor de esta obra en este

SONETO

Aquella de esmeralda numerosa,
loable suspensión de los sentidos;
aquella de laurel ramos tejidos,
pasma de luz, guirnalda misteriosa,
tus sienes honre; y lira armoniosa
de cisnes canten triunfos, que vencidos
te aclamen, en Leteo sumergidos,
pincel canoro, pluma artificiosa.
La Fama, ilustre Antonio, te corone
por sabio, por amable, y por clemente,
y en sucesivos lustros te eslabone
edad feliz en ara reverente:
pues a el olvido, vida le antepone
tu pincel docto, Apeles elocuente.» (33.)

Falleció en Cádiz en 1730.

De su obra no es mucho lo que se conserva, significándose como de lo mejor las pinturas de los pilares de la nave en la iglesia de la Magdalena, que no pudo continuar a causa del pleito ya aludido. Representan a *San Pedro*, *San Pablo* y *San Andrés*, figurados en tamaño mayor que el natural y con un grupo de ángeles sobre cada uno de ellos. Son figuras vigorosas, de recia contextura y perfectamente lograda en todo sentido, tanto en los semblantes como en el vuelo de los ropajes. La mejor de las tres es la de San Pedro en cuyo rostro se contrasta la huella de Valdés Leal. También pintó para el antedicho convento, asimismo al fresco, un San Fernando que estaba sobre la puerta principal del atrio y que ha desaparecido en la ruina del edificio conventual. A su mano se debió también una *Virgen de Belén* y dos *Santos Juanes*, tres óleos colocados en el coro bajo de los mercenarios calzados de Sevilla. Es noticia que transmite Ceán. En su ciudad natal dejó algunas muestras de su ingenio: *El Padre Eterno*, pintado al fresco sobre la clave del arco del presbiterio, en San Felipe Neri (34); la decoración de los techos de las sacristías de San Agustín y de la Merced y una *Concepción* en la Contaduría eclesiástica, así como otra, murillesca en extremo, en la Capilla de las Reliquias de la Catedral (35). De esta devoción del artista por Murillo, que no estaba reñida con la circunstancia de su aprendizaje con Valdés,

(35) César Pemán. *El Arte en Cádiz*. Madrid, 1930.

(33) Palomino. *Museo Pictórico y escala óptica*. Ed. Aguilar. Madrid, 1947, pág. 423.

(34) Romero de Torres. *Catálogo Monumental de España*. Cádiz. Madrid 1934, p. 349.

se hace eco Ceán Bermúdez cuando escribe: «Yo tengo algunos dibuxos suyos de lápiz y de aguada, tocados con tal gracia, espíritu y corrección, que muchos inteligentes los han creído de Murillo» (36).

El Museo sevillano conserva dos lienzos de Torres: un *San Nicolás de Bari* y un *San Dionisio Areopagita*, obras correctas, pero un tanto frías, entonadas en gris, y no muy vigorosas, pese a lo amplio de la pinzelada (37). Mayer da noticia de un San José en el Museo de Leningrado (38). En el Catálogo de la Colección Bravo figura de su mano un *San Lucas Evangelista*, procedente de la Capilla de los Pintores en la Parroquia de San Andrés (39).

Miguel del Aguila

Muy poco es lo que se sabe de este artista, pudiendo reducirse todo a la escueta noticia que de él da Ceán en su *Diccionario* (41): que en Sevilla, su patria, falleció en 1736, y que su obra se estimaba mucho por su buen gusto, su agradable colorido derivado de la paleta de Murillo. He aquí todo. Gestoso, en el tomo III de su *Diccionario de Artífices* (42), habla de un Miguel del Aguila, que por los datos y cronología de un documento pudiera tratarse de una misma persona. Según tal documento, una relación manuscrita relativa a un Auto de Fe celebrado en Triana, el 18 de mayo de 1692, uno de los reos resultó llamarse Miguel del Aguila, natural y vecino de Sevilla, de oficio pintor, y encartado por hechicero, adivino y embustero, siendo castigado con pena de destierro de esta ciudad y de Madrid, por el plazo de cinco años. No he visto ninguna obra de este artista en que poder adivinar sus hechizos y embustes.

Domingo Martínez

Junto con Lucas Valdés, la figura de Domingo Martínez, llamado familiarmente, en la ciudad, *Dominguito*, es de las más representativas de la pintura sevillana en este siglo. Nació en Sevilla, ignorándose la fecha, que pudo ser a fines del siglo XVII, según parecer de Ceán Ber-

(36) Ceán Bermúdez. *Diccionario*. Tomo V, pág. 60.

(37) Gestoso. Catálogo de las pinturas y esculturas del Museo Provincial. Números 152 y 153, pgs. 64-65.

(38) A. L. Mayer. *Historia de la pintura española*, pág. 382.

(39) José Guerrero Lovillo. La Capilla de los Pintores de la Hermandad de San Lucas. *Rev. «Archivo Hispalense»*. Tomo XVI (1952), pág. 123. Núm. 11 de la reseña.

(41) Ceán. *Diccionario*. Tomo I, págs. 6-7.

(42) Gestoso. *Diccionario*. Tomo III, pág. 265.

múdez, universalmente admitido al tener en cuenta la fecha de su muerte. Hizo su aprendizaje con un pintor mediocre llamado Juan Antonio Osorio. «Aplicóse a la miniatura en su primera edad; en esta la arquitectura y la perspectiva que aprendió con Don Lucas Valdés, y algunas cosas por el natural, se distinguió; fué hombre mui estudioso; había sido page del canónigo Abaria; y fraile augustino en Cádiz» (43).

Esta vida aparentemente compleja por la mudanza de situaciones transcurre tranquila y sosegada en su ciudad natal, de la que como otros tantos sevillanos auténticos, jamás quiso ausentarse. Tuvo una oferta tentadora por parte del pintor Jean Ranc, quien con motivo de la estancia de la Corte en Sevilla frecuentó mucho su estudio y haciéndole objeto de su mayor estima le propuso para ser pintor del Rey, cargo que él rehusó. «Martínez —escribe Ceán Bermúdez (44)— no estaba necesitado ni le faltaban obras que pintar, por lo que prefirió la tranquilidad de su casa».

Salvo el paréntesis de Cádiz, en Sevilla vivió y en Sevilla murió, al decir Ponz, gozando de bienestar y riqueza. La fecha de su óbito es incierta. Matute dice que fué el 29 de diciembre de 1749; Ceán la sitúa el mismo día del 1750. Murió con 61 años.

Un documento, al que ya se aludió al comenzar este trabajo, nos informa que Domingo Martínez vivía en la calle de los Posaderos, parroquia de San Martín. Allí, en su taller, constituyó una verdadera Academia de pintura, adonde concurrían muchos discípulos, significándose entre ellos, al decir de Ceán, su yerno Juan de Espinal, Andrés de Rubira y Pedro de Tortolero. El prestigio que alcanzó era ciertamente superior a sus méritos profesionales y se deberían en parte a sus dotes personales, de hombre bueno, servicial y de gran simpatía en su trato, de cuyas condiciones «le resultó honor y caudal considerable», según dice Matute (45). «Su buen trato y amabilidad —dice Ceán— atraxo a su casa las personas más condecoradas de la ciudad, y con ellas muchas obras». De su ascendiente en los medios artísticos de la ciudad baste decir que en ocasión de que pensaran enajenar el cuadro de la *Cena*, de Murillo, en Santa María la Blanca, a él se acudió para dar su parecer, según consta en documento conservado en la colecturía de la antedicha iglesia.

En cuanto a sus dotes artísticas los autores coinciden al regateárselas y en el mismo extremo coincide la contemplación de su obra. Esta circunstancia hizo que a pesar de su indudable valía humana su magisterio no fuese muy eficaz. Refiriéndose a los discípulos que aprendían en su Academia Ceán escribía: «Unos estudiaban principios, otros copiaban estampas, aquéllos dibujaban modelos de yeso y el maniquí y éstos el na-

(43) Texto del Conde del Aguila. Publ. por J. de M. Carriazo. Correspondencia de D. Antonio Ponz con el Conde del Aguila. En A. E. A. A. Tomo V (1929), pág. 181.

(44) Ceán. Diccionario. Tomo III, pág. 74.

(45) Matute. Anales. Tomo II, pág. 88.

tural, que pagaba Martínez a sus expensas; con todo no se vieron progresos correspondientes a esta enseñanza y aplicación; y no podemos atribuirlo sino a que Martínez no poseía los sólidos principios de su arte. Carecía de invención e ignoraba las reglas de la composición, por lo que se valía de las estampas que poseía en abundancia. Su colorido y estilo eran amanerados y su dibujo no era muy correcto. Pero el buen uso de las estampas, la falta de inteligencia en sus elogiadores y la dulzura de su trato la adquirieron una reputación superior a sus méritos» (46). En sentido análogo se expresa Matute cuando escribe: «Hubiera sido un gran pintor si la multitud de obras que admitía no le hubieran impedido estudiar los buenos maestros y obligarle a valerse de estampas que le ahorran el trabajo de pensar e inventar» (47). Este defecto de su ignorancia de las reglas de la composición es censurado igualmente por don Antonio Ponz al llamarle «profesor de este siglo, de bastante genio, pero no siguió el camino de los buenos artífices que le precedieron y más se dejó llevar de las estampas de Carlos Marati» (48).

Su obra conservada hoy no deja de ser copiosa. En primer lugar la decoración de la capilla de la Antigua, que el Arzobispo don Luis de Salcedo y Azcona había escogido para enterramiento propio y cuya renovación había hecho a sus expensas, a partir del año 1734. Las pinturas fueron encargadas a Domingo Martínez, quien se ayudó de uno de sus discípulos, Andrés Rubira, «que le manchaba los cuadros, teniendo para esto particular habilidad, y Dominguito los acababa» (49). De estos cuadros decía Ceán, con razón, que «aunque están pintados con destreza y regular corrección de dibujo, se advierte en ellos cierto estilo amanerado y ciertos plagios de estampas conocidas, que desagradan mucho al que sabe mirarlos» (50). Los temas de estas pinturas se relacionan en su mayor parte con tradiciones referentes a la Virgen de la Antigua, y así en un gran lienzo representó el milagro de la aparición de la Virgen entre resplandores a través del muro que los musulmanes alzaron para ocultarla; otro figura la traslación del muro en que está pintada la Virgen; unas representaciones de San Leandro y San Laureano, así como de Sor María de Agreda en actitud de escribir lo que la Virgen le dicta desde su trono de nubes, así como también una procesión de cautivos redimidos por el venerable Contreras, que acuden a dar gracias a la imagen. Hay también cuatro óvalos representativos de los Santos Luis, de Francia, y Beltrán, el Obispo de Tolosa y el de Gonzaga, así como también las efigies de San Isidoro y San Carpóforo, el doctor Scoto que recibe de rodillas el reconocimiento de la Virgen por haber defendido su pureza; un pasaje de la Vida de San Diego de Alcalá, así como también

(46) Ceán. Diccionario. Tomo III, pág. 74.

(47) Matute. Adiciones al Ponz. Tomo I, pág. 367.

(48) Ponz. Viaje de España. Ed. Aguilar. Madrid, 1947, pág. 788.

(49) Carriazo. Correspondencia de D. Antonio Ponz, pág. 168.

(50) Ceán. Descripción artística de la Catedral de Sevilla. Sevilla, 1804, pág. 87.

un gran cuadro de San Fernando visitando a la Virgen, guiado por un ángel, y otro figurando el milagro del derrumbamiento del muro que ocultaba la imagen durante la ocupación musulmana.

No eran estas solas las pinturas que allí dejó Domingo Martínez. En 1889 fueron pastos de las llamas otros varios, figurando unos arcángeles y el Ángel Custodio y cinco óvalos con las efigies de San Hermenegildo, San Fernando, San Abundio y Santa Florentina. De todos estos cuadros dice Ceán que «son los mejores que pintó y están bien desempeñados los plagios de las estampas» (51).

En la capilla del Palacio de San Telmo, Domingo Martínez realizó las pinturas al fresco de la semibóveda del presbiterio y la bóveda de la sacristía, así como también cuatro grandes lienzos con pasajes evangélicos alusivos a la infancia, pues el edificio en aquel entonces se destinaba a la educación de la misma.

El cuadro de las *Animas*, de la iglesia parroquial de San Pedro, es también de su pincel, aunque no del todo, ya que según testimonio de González de León es copia de un original de Alonso Cano que allí estuvo anteriormente (52). En el incendio de la iglesia parroquial de San Marcos desapareció otro cuadro de las *Animas*, también suyo, del que no puede establecerse la identidad con el anterior o hasta qué punto lo determinó.

En nuestro Museo, Domingo Martínez está representado en dos de sus actividades. Como fresquista es suya la decoración de la gran bóveda de la que fué iglesia del convento de la Merced. Es obra fastuosa en su decoración, prodigando los medallones con escenas alusivas a la orden dominicana, cuyo escudo ocupa la clave de la bóveda. La otra obra que aquí se custodia es una *Inmaculada*, de filiación murillesca, de una composición amplísima y angulosa, pues además del tema concepcionista incluye en el gran lienzo apaisado a los Santos Padres, Doctores de la Iglesia, Santos y Santas distinguidos en su fervor hacia la Pureza, así como también las efigies de cuerpo entero de los monarcas Felipe IV, Carlos II y Felipe V. Es obra que refleja un impulso inicial superior a su capacidad artística.

Mucho mejor, aunque poco conocida, es la *Anunciación* de la iglesia de Santa María la Blanca. Tampoco están lejanas en ella las sugerencias de Murillo, y sin gran servidumbre, da como producto un cuadro agradable, correcto en dibujo, finamente entonado y de lo más personal del artista.

En el templo burgalés de San Lesmes se encuentra, en el llamado altar de la Purísima Concepción, la mejor obra quizá de Domingo Martínez.

(51) Ceán. Diccionario. Tomo III, pág. 75.

(52) «Era de Alonso Cano y la codicia del que la tuvo a su cargo hace algunos años la extrajo poniendo en su lugar la que ahora está, que es una copia de aquélla, ejecutada por D. Domingo Martínez; mas se conservó el zócalo en que se ven las ánimas entre llamas, y por él se conoce la diferencia». González de León. Noticia artística. Tomo II, pág. 196.

Es una Concepción bellísima en lienzo de gran tamaño, en el que la Inmaculada flota entre nubes, rodeada de un coro angélico que fluye a su alrededor, dejando espacio estricto para doce medallones en que se narran los principales misterios de la vida de María. La composición de estos medallones está perfectamente lograda y no sería mera suspicacia el suponer préstamos ajenos para realizar su labor. De todas formas la nobleza y santidad del porte de la Virgen, así como la variedad de actitudes de los ángeles, el dibujo cuidado y la frescura de color, determinan todo el interés y el subido valor de esta magnífica pintura. Está firmada; en el ángulo inferior izquierdo se lee: «Dominicus Martínez, Pictor» y en el opuesto: «Hispalis—anno 1733» (53). Ya el conde de la Viñaza tuvo noticia de este cuadro, puesto que lo describe en sus Adiciones al Ceán (54).

Todavía hay que incluir en el haber de este artista un conjunto de obras de gran interés. Me refiero al conjunto de ocho lienzos de la *Máscara* de la Real Fábrica de Tabacos. Dichos cuadros fueron atribuidos, desde que lo hizo González de León, a Juan de Espinal. Las conexiones de estilo entre este conjunto y lo que se conoce de Juan de Espinal, son nulas y ello fué causa de que don Cayetano Sánchez Pineda pusiera serio reparos a tal atribución y apuntase como su verdadero autor a don Domingo Martínez (55). Las razones que dió para ello eran que en dichos cuadros en el estudio de las pequeñas figuras que lo pueblan hay notas definitivas de influjo francés que pudieron ser posibles gracias a la amistad de Ranc con Domingo Martínez y además la interpretación de unas siglas en sentido favorable a tal atribución. Sin descartar estos datos, antes utilizándolos sólidamente, hay otro que no utilizó don Cayetano Sánchez Pineda y que a mi juicio es tan definitivo o más que aquéllos, y es la nota que incluye el conde de la Viñaza en su libro. Dice así: «Martínez (Domingo), pintor.—Real Fábrica de Toledo: —Varios cuadros grandes y apaisados, con figuras pequeñas, que representan los carros triunfales y demás aparatos de las funciones que celebró Sevilla con motivo de la coronación de Fernando VI» (56).

No cabe duda, que dentro de lo impreciso de la nota, el contenido coincide con el conjunto de lienzos hoy en el Museo sevillano. Discrepa el organismo que lo encargó, la *Real Fábrica de Toledo*. Pero a mi juicio hay aquí un lapsus, bien de Viñaza o de la fuente de donde toma la

(53) Debo esta lectura al señor García Rámila. Conste aquí mi agradecimiento, así como a mi buen amigo don José Luis Monteverde, que me facilitó la fotografía.

(54) Conde de la Viñaza. Adiciones al Diccionario histórico. Tomo III, págs. 19-20. Véase también J. Guerrero Lovillo, *La Inmaculada sevillana de la parroquia burgalesa de San Lesmes*. En Boletín de la Institución Fernán González, de Burgos. Año XXXIII (1954). Núm. 129.

(55) Cayetano Sánchez Pineda. Los cuadros de la «Máscara» de la Real Fábrica de Tabacos de Sevilla. Discurso de ingreso en la Real Academia Sevillana de Buenas Letras. Sevilla, 1944.

(56) Viñaza. Adiciones. Tomo III, pág. 19.

noticia, que, por lo demás, no especifica. Un organismo como la Real Fábrica de Toledo (no sabemos si la de armas o la de bordados) no tenía por qué hacer este encargo en Sevilla, cuando en Madrid había más donde escoger. Mi opinión es que pusieron «Toledo» inadvertidamente, allí donde debieron poner «Tabacos». Y en efecto fué la Real Fábrica de Tabacos la que hizo el encargo en cuestión en 1747, en ocasión y con interioridad que pueden consultarse en el antedicho *Discurso*. Todavía puede acumularse un nuevo argumento que refuerza la atribución antedicha. En un raro folleto en que se describen unas «Máscaras» organizadas por los estudiantes del Colegio de Santo Tomás (57), se incluyen cuatro láminas grabadas, de las que aquí se da reproducción de una de ellas. Si artísticamente no representan gran cosa, en cambio aparecen firmadas por Domingo Martínez en 1742, es decir, cinco años antes de las pinturas en cuestión y erigiéndose, además, en seguro precedente de ellas, como confirma una simple comparación.

Las pinturas que decoran los altares de la iglesia de San Luis son asimismo suyas y deben fecharse hacia 1743, según deja presumir una inscripción que, incluyendo su nombre, aparece en una de las cartelas de los frescos pintados próximos a la puerta de entrada. Estas pinturas de los retablos no son ciertamente muy felices, pues acusan una gran deficiencia de composición, dibujo flojísimo, francamente malo en ocasiones, y pobreza de colorido. Debieron de hacerse en momentos de agobios de trabajo por parte del maestro y quién sabe si con el concurso de discípulos. Representan escenas de la vida de San Ignacio y San Francisco Javier.

El capítulo de las obras de Domingo Martínez, no localizadas hasta el presente y muchas de ellas dadas por perdidas o bien definitivamente desaparecidas en sucesos tristes, es bastante numeroso. En el incendio de la iglesia de San Román se perdió un lienzo figurando a San Cristóbal; en el desaparecido convento de San Francisco eran suyas las pinturas del arco de la capilla mayor y otros lienzos secundarios; en la Sacristía de la iglesia de San Pablo tenía una *Sagrada Cena*; para la iglesia de la que fué Casa Grande de la Merced pintó dos medios puntos para debajo del coro y un San José con el Niño; en la de los Clérigos Menores, en San Antonio; en San Felipe Neri una *Aparición de la Virgen a San Ignacio*, en el destruido convento de la Encarnación las pinturas del altar del Segrario.

Con esta ingente labor el prestigio de Domingo Martínez fué grande, pues rebasó el círculo de su ciudad natal. Caveda, en sus *Memorias de la Real Academia de San Fernando*, lo clasifica en sus justos límites

(57) El título de dicho folleto es: Aplauso real, aclamación afectuosa y obsequio reverente que en lucido festejo de Máscara Joco-seria consagraron los Escolásticos Alumnos del Colegio Mayor de Santo Thomas de Aquino, del Orden de Predicadores, de la muy Noble y muy Leal Ciudad de Sevilla en el día 2 de mayo de este año de 1742. Imprenta de los Recientes, en la Pajería. (Sevilla, 1742).

cuando dice de él que fué más «digno de aprecio por el celo con que procuró sostener el arte en Sevilla, fomentando la Academia allí fundada, que dotado de grandes cualidades para tribuir a su progreso; más que otros amanerado e incorrecto y de invención escasa» (58).

Bernardo Germán Llorente

Hacia 1680-81 se sitúa la fecha del nacimiento de Bernardo Germán Llorente. Por supuesto nacido en Sevilla, donde falleció de edad de 78 años, recibiendo sepultura en la iglesia de San Juan de la Palma, el lunes 15 de enero de 1759 (59).

Las primeras enseñanzas de su arte las recibió de su padre y luego con un oscuro maestro llamado Cristóbal López. Son datos que nos suministra Ceán Bermúdez, quien agrega que «se aventajó a sus maestros y llegó a tener tanto crédito que, cuando estuvo en aquella ciudad la corte de Felipe V, mereció hacer el retrato del infante don Felipe con tal acierto, que la reina doña Isabel Farnesio le regaló las estampas de las batallas de Alexadro, inventadas por Le-Brun y grabadas por Andran, que acababan de venir de Francia» (60).

Era hombre de carácter retraído, propenso a la melancolía, circunstancia que le restó simpatías y provecho en su profesión. Ceán dice que «su genio melancólico y su trato de poca franqueza le privaron de lucir su habilidad y talento» (61). No obstante, la Real Academia de San Fernando le nombró individuo de mérito (62) y, de la misma manera que Domingo Martínez, rechazó la propuesta que se le hizo de ser pintor del Rey, «porque no se le precisase a seguir la corte», según frase de Ceán. Otro sevillano más, refractario a salir de su tierra y rechazando prebendas y honores fuera de ella.

Las características de su arte son juzgadas así por un contemporáneo:

(58) José Caveda. *Memorias para la Historia de la Real de San Fernando*. Madrid, 1867. Tomo I, pág. 70.

(59) Gestoso. *Diccionario*. Tomo III, pág. 336. Carriazo. *Correspondencia de Ponz*, página 181.

(60) Ceán. *Diccionario*. Tomo II, pág. 181.

(61) *Ibidem*.

(62) Acerca de su nombramiento de Académico de Mérito hay curiosos antecedentes. El marqués de Moret encontró el acta correspondiente, que resulta un tanto accidentada. Por ella sabemos que el pintor concurrió con dos cuadros al Concurso anual de 1756, rogando se le dispensase la comparecencia personal, cosa que no consiguió, poniéndose de relieve además, por parte de la Junta, que «viendo que este Pretendiente no ha cumplido con la letra al edicto que prescribe dibujo con aguadas o lápiz y no cuadro de colores, declaró que no puede ser admitido ni tiene derecho a los premios». Pero «en atención a la fama notoria de la pericia y singular avilidad del Pretendiente, acreditados en muchas obras que ha dado al público de las cuales el Sr. Consiliario, Conde de Saceda, expuso una a la vista de la Junta, se acordó concederle los honores de Académico de Mérito». Vid. Julio Cabestany, marqués de Moret: *El pintor de las Pastoras*. Rev. «Arte Español», tomo XV (1945) pág. 108-109.

«dióse como todos los de estos tiempos a copiar e imitar a Morillo; con eso, y un gran manejo, facilidad de colorido y fuerza, o valentía en los toques (por que pinta casi siempre con brocha) se ha granjeado una reputación a que no corresponde su dibujo, su invención, ni, la extravagancia de las actitudes de sus figuras y caracteres. Su mejores pinturas son en pequeño» (63).

Esta facilidad de asimilación de las cualidades pictóricas de Murillo la aplicó Germán Llorente a la plasmación de un tema iconográfico del que, si no fué su inventor, sí fué su divulgador más destacado. Es el tema de la *Pastora* y con ese epíteto del *Pintor de las Pastoras* se le conocía en Sevilla. Esta devoción, que promovió a principios del siglo XVIII Fr. Isidoro de Sevilla, capuchino, se difundió rápidamente, de forma que los encargos de pinturas alusivas al tema eran frecuentísimo y no es difícil encontrarlas de mano de diversos pintores de esta época. Pero Germán Llorente, según escribe Ceán, las pintaba «con tal gracia, dulzura y realce que parecen de Murillo, como se observa en una que hay en la capilla de San Juan Nepomuceno, en el real sitio de San Ildefonso». Muestra de este género existe en el Museo del Prado, bajo el número 774, el cual al decir de Pedro de Madrazo (64) es repetición del que pintó Llorente para Fr. Isidoro de Sevilla, y añade que don Valentín Cardenera poseía otra reproducción en pequeño, con variantes en las actitudes de los ángeles. Reproducciones de cuadros de Llorente de este género pueden verse en el libro del P. Ardales *La Divina Pastora* (65). En el cuadro del Prado aparece la Virgen sobre fondo cálido, sentada, con una rosa en la mano, mientras con la otra acaricia a una oveja que como las otras, que la rodean, traen una rosa en la boca. Al fondo, coro de ángeles. Apunta el conde de Moret la sospecha de que este cuadro del Prado sea el mismo que antes había buscado, infructuosamente, en la iglesia de San Juan Nepomuceno, de la Granja (Segovia), siguiendo la cita de Ceán. Dicha iglesia, comprendida dentro del Patrimonio Real, tendría el cuadro por donación de Felipe V, después de su estancia en Sevilla, donde conocería al pintor, y de allí vendría en fecha desconocida, como tantos otros cuadros del Real Sitio al Museo del Prado (66).

Aparte de esta obra que puede ser la más calificada suya, lo actualmente conservado no es muy extenso. Se tiene como obra posible suya una *Divina Pastora* en Constantina, propiedad de don José de la Bastida (67). En el convento de Capuchinos hay cinco cuadros del mismo

(63) Carriazo. Correspondencia de D. Antonio Ponz..., pág. 181.

(64) Pedro de Madrazo. Catálogo descriptivo e histórico de los cuadros del Museo del Prado. Parte I. Escuelas italianas y españolas. Madrid, 1872, pág. 435.

(65) P. Juan B. de Ardales. *La Divina Pastora* y el Beato Diego J. de Cádiz. Sevilla, 1949, págs. 47, 48 y 74. El tipo iconográfico tiene remotos modelos italianos.

(66) Vid. artículo citado del marqués de Moret en «Arte Español». Tomo XV (1945), págs. 109-110.

(67) Vid. José Hernández Díaz, A. Sancho Corbacho y F. Collantes de Terán. Catálogo Arqueológico y Artístico de la Provincia de Sevilla. Tomo II. Sevilla, 1943. Página 349.

tema, dos de ellos firmados. Otro cuadro representa la Virgen con San Joaquín y Santa Ana, un tanto oscuro. Este mismo asunto lo repite en otro cuadro, firmado en 1748, en una colección madrileña (68). Suyas son las pinturas al fresco de los pilares del lado de la Epístola, en la nave de la iglesia de San Pablo en que se advierte su inadaptación a este género de pintura y que lo pequeño le iba mejor. En el Museo (Núm. 43 del Catálogo de Gestoso) se conserva un *Nacimiento de la Virgen*, en que figuró la escena en pintoresco ambiente doméstico, colocando al fondo la perspectiva de una calle y a la puerta de una casa a Santa Ana y San Rafael, cuadro sin gran trascendencia, pero no desprovisto de gracia. Don Diego Angulo ha dado a conocer un lienzo, hoy destruído, firmado por el pintor en 1742. Representa la Pastora, de acuerdo con el tipo iconográfico establecido, pero con la novedad de que el niño, sentado en el regazo de la madre, lleva un rosario en la mano. Según el autor, esta novedad estará en relación con algún sermón del propagador del culto a la *Divina Pastora*, Fr. Isidoro de Sevilla (69). El retrato que pintó del infante don Felipe se ha perdido, impidiéndonos calibrar su capacidad en el género, aunque restan los elogios de Ceán Bermúdez. Un documento de los papeles del conde del Aguila habla de obras suyas, no identificadas hoy «en la Cartuja de Xerez de la Frontera, los de la iglesia de Baeza y parece que en Ubeda» (70). Ceán nos da noticias de algunos más: en la Trinidad Calzada «los que están en el cuerpo de la iglesia relativos a los martirios de algunos religiosos de esta Orden»; en San Francisco «dos grandes en la capilla de San Antonio de Padua con pasajes de la vida del Santo»; en la Merced Calzada «la Virgen con el Señor muerto en los brazos, en un ángulo del claustro principal», y en la capilla del Baratillo «los que representan la Cena y prendimiento del Señor» (71). Estas últimas subsisten en su lugar de origen, la capilla de la Piedad, vulgo del Baratillo; son dos grandes lienzos, pero la falta de luz del lugar los hace prácticamente inabordables.

Mayer da noticias de un Niño Jesús con San Juan Bautista en el Museo de Leningrado (72).

Finalmente, es interesante el testimonio de Ceán, según el cual «en los últimos años de su vida dió en la manía de ennegrecer sus obras con espalto para darle más fuerza de claroscuro, pero el tiempo las puso en tal tono de confusión que en algunas apenas se conoce el asunto que representa» (73).

(68) Véanse reproducciones en el antedicho artículo del marqués de Moret.

(69) Angulo, Diego. «La Divina Pastora» de Bernardo Germán Llorente, de Alcolea del Río. Rev. «Archivo Español de Arte». Tomo XVIII (1946), págs. 243-244.

(70) Gestoso. Diccionario. Tomo II, pág. 336.

(71) Ceán. Ob. cit. Tomo II, pág. 182.

(72) Mayer. Historia de la pintura española, pág. 368.

(73) Ceán Ob. cit., pág. 182.

Alonso Miguel de Tobar

En Higuera de la Sierra, cerca de Aracena, y en 1678, nació Alonso Miguel de Tobar, uno de los pintores en quien más profunda huella dejó Murillo, pese a no haberle conocido personalmente, pues cuando el pintor de las Inmaculadas falleció Tobar contaba sólo cuatro años. Muy joven se trasladó a Sevilla, donde se inició en el arte bajo la dirección de Juan Antonio Osorio (74), no Fajardo, como se dice insistentemente. Osorio había sido maestro también de Domingo Martínez (75) y ya se ha dicho cómo era hombre mediocre que muy poco pudo enseñarle. Su mejor aprendizaje fué, sin embargo, las copias que hizo de lienzos de Murillo, cuyo estilo supo captarse con sensible eficacia.

En breve tiempo Tobar alcanzó en Sevilla alto prestigio, pues le nombraron familiar del Santo Oficio en fecha anterior a 1720. Su fama fué creciente y se aumentó con la estancia de los Reyes en Sevilla, en 1729, a cuya circunstancia, suele decirse, que Tobar debió su nombramiento de pintor de Cámara, en la plaza vacante por muerte de don Teodoro de Ardemans. Pero hay constancia documental —Sánchez Cantón (76) lo ha puesto de relieve—, de que el nombramiento de pintor de Cámara lleva fecha de 2 de mayo de 1726, y debió de ser determinado a otra circunstancia aún desconocida, que sería subrayada por la regia presencia en Sevilla. En el ánimo de los Reyes, y en especial de doña Isabel de Farnesio, tan entusiasta de la pintura de Murillo, existía ya predisposición favorable para hacer al artista objeto de singular acogida. Y cuando la Corte regresa a Madrid, después de cuatro años de estancia en Sevilla, en 1734, allá marcha Tobar y allí reside hasta su muerte, acaecida en 1758. De su carácter sabemos que era hombre de trato afable, sumamente laborioso y de gran vocación. Ceán nos refiere con un poco de gracejo hiperbólico que pasaba el tiempo «siempre pintando con el mismo tesón y placer como en su juventud, sin salir a paseo y sin tener otra diversión que la pintura» (77).

Las dimensiones precisas de su arte nos la dan un cuadro, el único de que hasta ahora puede presentarse como perteneciente por entero a su haber, sin supeditación a inspiraciones ajenas. Es el lienzo que en la Catedral sevillana lleva el título de *Virgen del Consuelo*, firmada con el siguiente texto: *D. Alonso Miguel de Tobar. Familiar del Sto. Oficio fec. a. 1720*. Allí aparece la Virgen entronizada con su Hijo en brazos y

(74) Carriazo. Correspondencia de D. Antonio Ponz, pág. 181.

(75) Tobar y Domingo Martínez debieron ser grandes amigos y esa amistad se forjaría en el taller de Osorio. Ceán da noticia de un documento en el Archivo catedralicio por el cual Tobar y su mujer donaron ciertas fincas a Domingo Martínez, donación que éste aceptó ante notario el 1 de junio de 1746. (Vid. Ceán. Diccionario. Tomo V, pág. 49.)

(76) Sánchez Cantón. Los pintores de Cámara. Madrid, 1916, pág. 123.

(77) Ceán. Diccionario. Tomo V, pág. 49.

acompañada de San Francisco y de San Antonio; así como también de un clérigo con sobrepelliz, orando en primer término y que tal vez debió ser quien encargó la espléndida pintura. En ella se advierte una singular corrección de dibujo, así como también su capacidad y valentía para el colorido. Ceán dice de esta obra que «es el mejor lienzo que se ha pintado en su tiempo en aquella ciudad», y don Pedro de Madrazo ante los valores que se atisban en esta pintura se lamentaba de «cuánto perjudicó a la gloria legítima de este artista su ciego afán de anegarse y desaparecer en la aureola del inmortal Murillo» (78).

El conde de la Viñaza (79) nos da noticia de la existencia en la iglesia parroquial de Higuera de la Sierra, su villa natal, de tres lienzos de su mano: la *Virgen de Belén*, la *Purísima Concepción* y *San José*, así como también consigna un *Nacimiento* en la parroquia de El Garrobo, todo ello según notas de Carderera. Como quiera que todos estos temas fueron desarrollados por Murillo —y dado que no he tenido ocasión de ver estas obras— me queda la duda de que se traten de efectivas copias del pintor sevillano.

Aparte de esto la obra de Tobar se pierde en un extenso conjunto de copias murillescas, cuyo valor en razón a su naturaleza desmerece, aun cuando por ser de su mano, resulten en muchas ocasiones obras espléndidas que han podido confundirse, por los no avezados, con obras del maestro. Como no es indicado dar aquí relación de esas copias, se remite al apéndice que a su libro de Murillo puso Curtis (80), donde se da noticias de muchas de ellas en el extranjero y otras perdidas.

Procede también hacer mención de su aptitud como retratista, género que parece cultivó con éxito. Tampoco nos resta nada de esta labor original, citándose un retrato que hizo al Cardenal de Molina, aparte de la labor que desarrollase en Madrid.

De todas formas, y pese a lo imperfecto de nuestro conocimiento acerca de su labor más original, Tobar reunía magníficas condiciones para un pintor tal como se exigía en aquella época, con todos sus defectos de formación y limitaciones. Fué el único entre los españoles que tuvo a bien cotizar la nueva dinastía reinante.

LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO

El apogeo de una época definida en esencia por lo que se ha llamado la ilustración y el despotismo ilustrado, en que todo había de someterse

(78) Pedro de Madrazo. Catálogo descriptivo e histórico del Museo del Prado. Madrid, 1872, pág. 577. En el Prado se conserva también (núm. 1153 del Catálogo) un lienzo de su mano, retrato de Bartolomé Esteban Murillo, considerado como copia reducida del autorretrato, propiedad del Conde Spencer, en Althorp House.

(79) Viñaza. Adiciones. Tomo III, pág. 375.

(80) Charles B. Curtis. *Velázquez and Murillo*. Londres, 1883, págs. 333-336.

a reglas y preceptos válidos asimismo, en el sentir del momento, para algo tan reacio a reglas como es el proceso de creación artística, hicieron necesario el establecimiento de aquellos Centros oficiales, saturados de un clasicismo trasnochado y que por fidelidad de espíritu se denominaron Academias. Del error de estos principios baste sólo la alusión al conocimiento tan imperfecto que aquellas generaciones tenían de la antigüedad clásica. Para los españoles la situación era tanto más perniciosa cuanto que se nos imponía módulos extranjeros. Por esto ha podido escribir Lafuente Ferrari: «Son italianos y franceses los artistas mediocres encargados por la dinastía borbónica de sembrar entre nosotros esta semilla del academicismo, tan difícil de arraigar en un pueblo cuyo instinto le encaminaba por la senda de la espontaneidad y del esfuerzo individual» (81).

Por lo que afecta a Sevilla, la fundación de una entidad de este tipo no se remonta hasta la segunda mitad del siglo, concretamente en 1759, en que dos artistas sevillanos, el pintor Juan José de Uzeda y el platero Eugenio Sánchez Reciente instalaron en el domicilio de este último, en la calle Alcaicería de la Seda, una Academia de Pintura. Pero este organismo nacía sin la menor conexión con la antigua Academia que Murillo había fundado en la Casa Lonja en 1660, pese a que en alguna ocasión y para dar lustre al mismo se intentó darle tan antigua como prestigiosa prosapia. Lo cierto es que surgía en esta segunda mitad del siglo con escasos medios y sobrados ánimos, pues todo se reducía a los que aportaron sus promotores. Luego se les unió otra Academia que mantenía en su casa el jerezano Pedro Miguel Guerrero, en que se enseñaba aritmética, álgebra, geometría y arquitectura, con lo que aquellas enseñanzas primeras, estrictamente figurativas, ahora alcanzan el necesario complemento. Insuficiente ya el local primero en la casa de Reciente se trasladan a otro, propiedad del administrador de Tabacos, don Francisco Ramírez Portocarrero, y situado frontero al convento de las Dueñas. Allí se reunían entre «dibujantes, cursantes de matemáticas, modeladores en barro y pintores», hasta doscientas cincuenta personas. Disgustos internos obligan a nuevo cambio de domicilio, situado ahora en una casa de la calle del Puerco, donde, además de los clásicos modelos de yeso, disponen ya de modelos vivos. Pero la naciente Escuela de las Tres Nobles Artes necesitaba, para subsistir, de la protección de un personaje encumbrado e influyente y lo encontraron en el Oidor de la Real Audiencia, don Francisco de Bruna y Ahumada, después de fracasado el valimiento anterior del marqués de Monterreal a causa de su traslado a Madrid al Real Consejo de Castilla. La gestión de Bruna (82) fué alta-

(81) E. Lafuente Ferrari. Breve historia de la pintura española. Madrid, 1953, página 385.

(82) Véase el admirable discurso de recepción en la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, de Joaquín Romero Murube.

mente eficaz, pues gracias a él se consiguió que Carlos III acogiera a la Escuela bajo su real protección con la consiguiente asignación económica. Un nuevo cambio de domicilio determinó el establecimiento en uno de los salones del Alcázar y luego a una casa próxima a la calle de San Gregorio, propiedad del Real Patrimonio, nombrándose director al pintor Juan de Espinal. En 1772 se traslada a una casa amplia en la calle Sierpes, 53, propiedad del convento de las Vírgenes y frontero al Colegio de San Acasio. En 1775 Carlos III, por influencia de Bruna, amplía la dotación con fondos de las rentas del Acázar. La Real Academia de las Tres Nobles Artes tenía ya asegurada su existencia, prodigando enseñanzas con carácter oficial y público (83).

Francisco Preciado de la Vega

He aquí a un sevillano andariego, en evidente contraste con aquellos otros, como Domingo Martínez, que prefirieron morir en su tierra.

Porqué Preciado de la Vega a no dudar era sevillano y no de Ecija, como afirmó Ceán Bermúdez. El docto, aunque no infalible crítico se expresa así: «Todos convienen en que nació en Sevilla; pero yo he visto una carta suya, escrita en Roma el año 1778 a don Manuel Villavicencio, vecino de Ecija, contestándole a un encargo que le hacía de que pintase un cuadro de la aparición de S. Pablo, patrono de esta ciudad, a Antón de Arjona, y le decía: «que por acaso había nacido en Ecija en la calle de Merinos, collación de Santa Cruz» (84).

Estos datos de Ceán Bermúdez serían digno de todo crédito, como todo lo suyo, si no estuviesen en franca contradicción con lo que expresa el propio interesado en una obra suya dada a la estampa. En efecto, en su famosa Carta a *Giambatista Ponzfredi*, reproducida íntegramente por el señor Sánchez Cantón en el tomo V de sus *Fuentes literarias* dice en uno de sus párrafos: «No querría por ser español, nacido en la ciudad de Sevilla...» etc. Y otro pasaje: «...puesto que en Sevilla, mi patria, hay una cofradía o sociedad fundada en una capilla de la parroquia de San Andrés, donde yo fuí bautizado...» (85).

En Sevilla fué discípulo de Domingo Martínez y hay constancia, además, de que aprendió gramática y filosofía y de que se ordenó de menores.

En el año de 1733, Preciado de la Vega y un escultor gallego, don Felipe de Castro, radicados en Sevilla, se embarcaron en Cádiz para

(83) Debo estas notas acerca de las alternativas fundacionales de la Real Academia a mi buen amigo D. Antonio Muro. A su obra —cuya pronta publicación es de desear— deberá recurrirse para conocer el historial completo de la Academia.

(84) Ceán. Diccionario. Tomo IV, pág. 121.

(85) F. J. Sánchez Cantón. *Fuentes literarias para la historia del arte español*. Tomo V. Madrid, 1941, págs. 111-112.

Roma, incitados por el famoso e inconsistente pintor lusitano Francisco Vieira, pintor de Cámara del Rey de Portugal, y que de regreso de la Ciudad Eterna pasaba por Sevilla. En Roma trabajó bajo la dirección de Sebastián Conca, pintor de gran fama. Hasta 1740 en que Felipe V le señaló una pensión de 500 escudos, vivió de su pecunio propio. La pensión le fué concedida en gracia a su aplicación y haber obtenido el año antes el primer premio en la Academia de San Lucas.

Desde Roma, Preciado de la Vega, mandaba a Madrid pruebas concluyentes de su laboriosidad, instando a los gobernantes y personas influyentes al establecimiento en Madrid de una Academia de las Tres Nobles Artes, campaña que contribuyó a la creación de la de San Fernando, cuyo organismo le distinguió luego nombrándole su individuo de mérito en 1753 y más tarde director de los pensionados españoles allí residentes (86). Con este cargo especial pronto empiezan a llover favores sobre él: la Academia de San Lucas le elige su secretario en 1762, para ser ascendido en 1766 a Príncipe de aquel organismo. En 1770 volvió de nuevo a ser secretario, cargo que desempeñó hasta su muerte acaecida el 10 de julio de 1789. Había sido también miembro de la Academia de los Arcades romanos, donde tomó el nombre de Parrasio Tebano, y fué sepultado en la iglesia de Santa Susana. A sus actividades normales hay que sumar su labor como tratadista, patente, no sólo en la antedicha *Carta a G. B. Pomfredi*, sino también en otra obra de más empeño y titulada *Arcadia pictórica* (1789), cuyo interés estriba, ya que no en sus bellezas literarias, en el gran caudal de noticias que suministra sobre el ambiente artístico de su tiempo, así como también acerca de los pintores, problemas de la pintura, mecenazgos, etc... A todos los cargos enumerados anteriormente hay que acumular el de pintor de Cámara del Rey de España.

En la profesión de su arte, Preciado de la Vega, se mantiene en unos límites de gran decoro. Debió de pesar grandemente sobre él la lección perpetua que el ambiente de Roma significaba. Por desgracia su obra conocida en España es bastante limitada. Ceán, en un noble esfuerzo de apurar la información, habla del cuadro grande del altar mayor del Oratorio de San Felipe Neri, en Cuenca, que en su decir era muy celebrado y que representaba a la Trinidad. Otro cuadro figuraba al venerable Contreras con unos niños cautivos y que decía estar colocado en la Sacristía de los Cálices, pero al presente no se encuentra allí. Las únicas obras suyas conocidas se guardan en la Real Academia de San Fernando y representan a «Judas y Tamar», la «Hija de Jephté» y «Alegoría de la Paz», cuadros de 1750, que ponen bien de relieve sus dotes de dibujante, su elegancia y corrección y su sentido del color. Otras

(86) Vid. a todos estos efectos el trabajo de Amada López de Meneses. *Las pensiones que en 1738 concedió la Academia de San Fernando para ampliación de estudios en Roma*. Bol. de la R. Acad. de San Fernando, 1933, págs. 253 y sigs. y 1934, págs. 29 y sigs.

obras menores, conservadas en la Academia no añaden nada sobre lo anterior. César Pemán le atribuye la Virgen de la Faja, copia de Murillo, en el Museo de Cádiz (87).

En su hogar el arte de la pintura tuvo excepcional acogida. En aquel mismo año de 1750 contrajo matrimonio con doña Catalina Querubini, dama que cultivó la miniatura con rara perfección y que por lo mismo mereció del Rey de España una pensión y el nombramiento de académico de mérito de la de San Fernando.

Juan de Espinal

Aun cuando espléndidamente dotado para el ejercicio de su arte, Juan de Espinal fué un pintor malogrado. Nacido y educado en Sevilla se inició bajo las enseñanzas de su padre Gregorio Espinal, hombre de fácil pincel y agradable colorido, aunque de no muchos alcances. Pasó luego al taller de Domingo Martínez y allí se repite el caso de Pacheco con Velázquez, pues Domingo Martínez, consciente del «talento y buenas disposiciones» de su discípulo, le dió en matrimonio a su hija, que por sorprendente coincidencia se llamaba también Juana. Muerto el suegro, Espinal quedó heredero de un copioso archivo de dibujos, modelos y estampas, único legado que en realidad tal vez contribuyese a su malogro, pues siguió el camino fácil de su suegro, de que hubo de arrepentirse cuando ya era tarde.

Espinal fué persona influyente en los medios artísticos de Sevilla. El fué quien redactó la *Memoria* de lo más significado de nuestro tesoro artístico para el uso de don Antonio Ponz al componer su *Viaje*. Y a la vez fué de los primeros en este siglo, en ordenar las enseñanzas de su arte. Ceán fué discípulo suyo. Lo declara en estos párrafos:

«Quando algunos aficionados a las bellas artes establecimos a nuestras expensas una escuela de diseño en aquella ciudad, elegimos por primer director a Espinal, pues aunque no fuese muy correcto en el dibujo, después de ser el mejor que había allí, era el pintor de más genio, de más instrucción artística y el más determinado en la práctica. Y habiendo el señor don Carlos III protegido este establecimiento, siguió con sueldo por S. M., dirigiendo sus estudios. Le soy deudor de la enseñanza de los principios de la pintura en mi afición ejercitada, y de sus luces y conocimientos en el arte, por lo que pocos conocieron como yo su mérito e instrucción, que no manifestaba al pronto. Su floxedad natural y los malos principios que tuvo en la escuela de su maestro, impidieron

(87) César Pemán. Catálogo del Museo de Bellas Artes de Cádiz. Cádiz, 1952, pág. 68.

que fuese el mejor pintor que había tenido Sevilla después de Murillo» (88).

Con toda la dureza de este juicio, lo salva su veracidad. Para Espinal su desgracia fué justamente su maestro. Y para acentuar más su tragedia, a la vez que se acentúa el paralelismo con Velázquez, los datos últimos que nos suministra Ceán no dejan de ser decisivos:

«Si el viaje que hizo a Madrid en su mayor edad, llamado por el Cardenal Delgado, Patriarca de las Indias, hubiese sido en su juventud, se hubiera logrado lo que prometía su genio y talento. Admirado con las obras de los grandes maestros que están en el Palacio Real, Buen Retiro y Escorial, conoció el tiempo que había malogrado, y lleno de rubor y tristeza se volvió a su patria, donde falleció el día 8 de diciembre de 1783, poco después de haber llegado a ella» (89).

Espinal se ejercitó como fresquista, y buena prueba es la bóveda de la capilla mayor de la parroquia del Salvador, cuyo colorido, plasmado a grandes pinceladas, es de una gran honradez, aunque el conjunto no ofrezca nada de extraordinario. En el cuadro de caballete debe consignarse como su obra más representativa el conjunto realizado para el claustro principal del convento de San Jerónimo de Buenavista entre 1770 y 1780. Son veintiséis cuadros con escenas de la Vida de San Jerónimo, de un gran interés, tanto desde el punto de vista iconográfico como por la facilidad de ejecución, bastante suelta, y el acierto que en general preside en su composición (90).

Obra cierta suya, documentada en 1760, es el cuadro de las Santas Justa y Rufina existente en la Secretaría del Ayuntamiento sevillano. Representó a las santas mártires sentadas, vistiendo el abigarrado atavío del siglo XVIII, y coronándolas dos ángeles niños, sobre fondo de una curiosa vista de la ciudad.

Del conjunto de cuadros de la *Máscara* de la Fábrica de Tabacos ya se ha dicho cómo hay que desligarlo de su nombre.



Espinal, de regreso de Madrid, triste, desesperanzado, con la conciencia de una vida artística malgastada, puede conceptuarse como el último de los pintores sevillanos de este siglo. El final de su vida es al mismo tiempo todo un símbolo: el reconocimiento de un camino equivocado no sólo por un individuo, sino por dos generaciones. Los restantes pintores que viven en su tiempo se desenvuelven en un ambiente de vulgaridad

(88) Ceán. Diccionario. Tomo II, págs. 32-33.

(89) Ibidem.

(90) Hoy este conjunto está repartido entre el Museo y algunas iglesias sevillanas. Vid. Antonio Sancho Corbacho. El Monasterio de San Jerónimo de Buenavista. Sevilla, 1949, págs. 52-53.

realmente depresivo. Hubo uno, José Rubira —nacido en 1747 y muerto en 1787— que después de ensayarse en el óleo, temple, pastel y miniatura, lo que evidencia su inquietud, se dedica finalmente a la escultura, en cuyo campo nada hizo, decidiéndose al fin a montar una fábrica de coches. Otros, como Pedro Tortolero, si por algo se le recuerda, es por las dos grandes láminas de la entrada de Felipe V, más interesante por la anécdota que por su valor artístico; Vicente Alanís, Juan de Dios Fernández y Joaquín Cortés, o bien viven en una atmósfera de estrechez o vegetan al amparo de sueldos oficiales en la Academia. De aquel ambiente de pobreza y mediocridad sólo era posible salir mediante un amplio movimiento de renovación. Y éste no había de hacerse esperar con el Romanticismo. Muy pronto, los Bécquer, Gutiérrez de la Vega y Esquivel habrían de dar nuevo cauce y contenido a la Escuela sevillana.

JOSE GUERRERO LOVILLO.

Trabajo premiado en el Concurso de Monografías convocado en 1954 por el Patronato de Cultura de la Excelentísima. Diputación Provincial.



BIBLIOGRAFIA

- Aguilera, Emiliano M.*—Pintores españoles del siglo XVIII. Ed. «Iberia». Barcelona, 1946.
- Angulo Iníguez, Diego.*—La «Divina Pastora», de Bernardo Germán Llorente, de Alcolea del Río. En Rev. «Archivo Español de Arte», tomo XVIII (1946).
- Ardales, P. Juan B. de.*—La Divina Pastora y el Beato Diego J. de Cádiz. Sevilla, 1949.
- Carriazo, J. de M.*—Correspondencia de don Antonio Ponz con el Conde del Aguila. En «Archivo Español de Arte y Arqueología». Tomo V (1929).
- Camacho y Baños, Angel.*—El templo de San Luis en Sevilla. Sevilla, 1935.
- «Catálogo de la Colección Bravo».—Ms. en la Biblioteca del Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla.
- Caveda, José.*—Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando. 2 volúmenes. Madrid, 1867.
- Cavestany, Julio, marqués de Moret.*—El pintor de las Pastoras. Rev. Arte Español. Tomo XV (1945).

- Ceán Bermúdez, J. A.*—Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España. 6 vols. Madrid, 1800.
- Ceán Bermúdez, J. A.*—Descripción artística de la Catedral de Sevilla. Sevilla, 1804.
- Curtis, Charles B.*—Velázquez and Murillo. Londres, 1883.
- Gestoso, José.*—Catálogo de las obras que forman la Exposición retrospectiva de la pintura sevillana. Sevilla, 1896.
- Gestoso, José.*—Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII. 3 vols. Sevilla, 1899-1909.
- Gestoso, José.*—Sevilla monumental y artística. 3 vols. Sevilla, 1889-1892.
- Gestoso, José.*—Catálogo de las Pinturas y Esculturas del Museo Provincial de Sevilla. Sevilla, 1912.
- González de León, Félix.*—Noticia artística y curiosa de todos los edificios públicos... de Sevilla. 2 vols. Sevilla, 1844.
- Guerrero Lovillo, José.*—Sevilla. Guías artísticas de España. Barcelona, 1952.
- Guerrero Lovillo, José.*—La Capilla de los Pintores de la Hermandad de San Lucas. Rev. «Archivo Hispalense», tomo XVI (1952).
- Guerrero Lovillo, José.*—La Inmaculada sevillana de la parroquia burgalesa de San Lesmes. En Boletín de la Institución Fernán González, de Burgos. Año XXXIII (1954).
- Guichot y Sierra, Alejandro.*—El Cicerone de Sevilla, 2 vols. Sevilla, 1925-1935.
- Hernández Díaz, J.; Sancho Corbacho, A., y Collantes de Terán, F.*—Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla. Tomo II. Sevilla, 1943.
- Hernández Díaz, J.; Sancho Corbacho, A., y Collantes de Terán, F.*—Edificios religiosos saqueados y destruidos... Sevilla, 1936.
- Lafuente Ferrari, Enrique.*—Breve historia de la Pintura española. Ed. Tecnos. Madrid, 1953.
- López Martínez, C.*—Valdés Leal y sus discípulos. Tesis doctoral. Sevilla, 1907.
- López Martínez, C.*—Valdés Leal y sus discípulos. En «Archivo Hispalense», tomo XV (1951).
- López Martínez, C.*—La pintura sevillana en el siglo XVIII. Rev. Bética. Año II (1914) núm. 6.
- López Meneses, Amada.*—Las pensiones que en 1738 concedió la Academia de San Fernando para ampliación de estudios en Roma. Bol. de la Real Academia de San Fernando. 1933 y 1934.
- Madrazo, Pedro de.*—Catálogo descriptivo e histórico de los cuadros del Museo del Prado. Parte I. Escuelas italianas y españolas. Madrid, 1872.
- Matute y Gaviria, Justino.*—Anales eclesiásticos y seculares de la M. N. y M. L. Ciudad de Sevilla. 3 vols. Sevilla, 1887.

- Matute y Gaviría, Justino*.—Adiciones y correcciones al tomo IX del «Viaje de España» de don Antonio Ponz. Rev. «Archivo Hispalense», primera época. Vols. I-IV (1886-1888).
- Mayer, A. L.*—Historia de la pintura española. 2.^a edición. Madrid, 1942.
- Palomino, A. A.*—El Museo pictórico y escala óptica. Ed. Aguilar. Madrid, 1947.
- Pemán, César*.—El Arte en Cádiz. Madrid, 1930.
- Pemán, César*.—Catálogo del Museo de Bellas Artes de Cádiz. Cádiz, 1952.
- «*Pintura andaluza del siglo XVII*».—Colecciones barcelonesas. Edimar. Barcelona, 1946.
- «*Pintura andaluza del siglo XVII*».—Colecciones barcelonesas. Segunda exposición. Ed. Edimar. Barcelona, 1947.
- Ponz, Antonio*.—Viaje de España. Ed. Aguilar. Madrid, 1947.
- Romero Murube, J.*—D. Francisco de Bruna y Ahumada. Discurso en la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría. Sevilla, 1955.
- Romero de Torres, Enrique*.—Catálogo Monumental de España. Cádiz. Madrid, 1934.
- Sánchez Cantón, F. J.*—Los pintores de Cámara. Madrid, 1936.
- Sánchez Cantón, F. J.*—Fuentes literarias para la historia del arte español. Tomo V. Madrid, 1941.
- Sánchez Pineda, C.*—Los cuadros de la «Máscara», de la Real Fábrica de Tabacos de Sevilla. Discurso de ingreso en la Real Academia Sevillana de Buenas Letras. Sevilla, 1944.
- Sancho Corbacho, A.*—El Monasterio de San Jerónimo de Buenavista. Sevilla, 1949.
- Tormo, Elías*.—Excursiones sevillanas: la de Utrera. En Bol. de la Sociedad Española de Excursiones. Tomo XXXIII (1925).
- Viñaza, Conde de la*.—Adiciones al Diccionario de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez. Madrid, 1894.