

FRANCISCO MANUEL VALIÑAS LÓPEZ

*BECARIO DE F.P.U. DEL MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE, EN EL
DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE DE LA UNIVERSIDAD DE GRANADA*

LA NAVIDAD
EN LAS ARTES PLÁSTICAS DEL
BARROCO ESPAÑOL

TESIS DOCTORAL DIRIGIDA POR
D. DOMINGO SÁNCHEZ-MESA MARTÍN
CATEDRÁTICO DE HISTORIA DEL ARTE

UNIVERSIDAD DE GRANADA

2005

ÍNDICE GENERAL

PRESENTACIÓN	9
AGRADECIMIENTOS	11
INTRODUCCIÓN	13
Justificación	
Metodología	
Índice razonado del trabajo	

CAPÍTULO I

FUENTES LITERARIAS PARA LA ICONOGRAFÍA NAVIDEÑA DEL BARROCO ESPAÑOL	15
Fuentes antiguas	15
Los Evangelios	
Los evangelios apócrifos	
Homilética y teología patristica	
Fuentes medievales	15
Teología, mística y literatura europeas	
Teología, mística y literatura españolas	
La mística española	15
Mística de la Edad de Oro	
Teología contemporánea	
Literatura española de los siglos XVII y XVIII	29
Novela, poesía y teatro	
Villancicos y otras expresiones de la lírica popular	
Tratados de arte e iconografía	29

CAPÍTULO II

LA NAVIDAD EN EL BARROCO ESPAÑOL. ASPECTOS ICONOGRÁFICOS GENERALES	31
---	----

El Niño Jesús, nuevo foco luminoso de la composición

La Virgen María

San José

El portal, la cuna y los dos animales

Los fondos de paisaje

CAPÍTULO III

EL NACIMIENTO DE CRISTO	33
-----------------------------------	----

El Parto de la Virgen	47
---------------------------------	----

Tradicón literaria	47
------------------------------	----

Iconografía del Parto de la Virgen	64
--	----

El Parto de la Virgen en el barroco español	69
---	----

La Adoración de los ángeles	101
---------------------------------------	-----

La Adoración de los ángeles en los textos	102
---	-----

Iconografía de la Adoración de los ángeles	112
--	-----

La Adoración de los ángeles en el barroco español	112
---	-----

 Pintura

 Escultura

La Adoración del Niño por sus Padres	113
--	-----

Pintura

Escultura

CAPÍTULO IV

LA ADORACIÓN DE LOS PASTORES	125
La Adoración de los pastores en los textos	129
Iconografía de la Adoración de los pastores	151
La Adoración de los pastores en el barroco español. La Pintura	153
El primer barroco	153
El tiempo de los genios	227
El pleno barroco	287
El siglo XVIII	339
La Adoración de los pastores en el barroco español. La Escultura	357
La transición al realismo	357
El realismo	410
El barroquismo	448
El siglo XVIII	459

CAPÍTULO V

LA ADORACIÓN DE LOS REYES.	461
La Adoración de los reyes en los textos	469
Iconografía de la Adoración de los reyes	493
La Adoración de los reyes en el barroco español. La Pintura	494

El primer barroco	494
El tiempo de los genios	533
El pleno barroco	581
El siglo XVIII	623
La Adoración de los reyes en el barroco español. La Escultura	636
La transición al realismo	637
El Realismo	658
El barroquismo	678
El siglo XVIII	678
APÉNDICES	679
América	
Los belenes	
CONCLUSIONES	681
BIBLIOGRAFÍA	683
ÍNDICES	731
Relación de obras estudiadas	
Relación de obras estudiadas por orden alfabético de autores	
Índice onomástico	
Índice topográfico	

PRESENTACIÓN

AGRADECIMIENTOS

I N T R O D U C I Ó N

JUSTIFICACIÓN

METODOLOGÍA

ÍNDICE RAZONADO DEL TRABAJO

FUENTES LITERARIAS PARA LA ICONOGRAFÍA NAVIDEÑA DEL BARROCO ESPAÑOL

I. FUENTES ANTIGUAS

LOS EVANGELIOS

LOS EVANGELIOS APÓCRIFOS

HOMILÉTICA Y TEOLOGÍA PATRÍSTICA

II. FUENTES MEDIEVALES

TEOLOGÍA, MÍSTICA Y LITERATURA EUROPEAS

TEOLOGÍA, MÍSTICA Y LITERATURA ESPAÑOLAS

III. LA MÍSTICA ESPAÑOLA

MÍSTICA DE LA EDAD DE ORO Y TEOLOGÍA CONTEMPORÁNEA. — Visto el título del artículo, es casi seguro que sean los nombres de Pacheco e Interián de Ayala los que con más rapidez se nos vengan a la mente. Y es más que lógico, pues no en balde debemos a ellos los más esforzados, además de casi solitarios, intentos de codificación del extenso caudal de la iconografía cristiana, de acuerdo con las reglas de la romana

ortodoxia, que se fraguaron en nuestro suelo. Dos escollos de igual fin y diversa naturaleza. El sevillano, hijo del celo postridentino, se afana en predicar una corrección que no siempre bebe de las fuentes más claras, pero que, a cambio, no deja dudas acerca de la ejemplaridad y reputación de las personas e historias referidas. Interián, que escribe casi un siglo después, hará una aportación mucho más docta y ordenada, también más indigesta, por el fárrago de sus latines, y más árida, por faltarle aquel espíritu, casi de cruzada, que encendía el ánimo de Pacheco. De nada hay que admirarse, los tiempos han cambiado, y si el primero esgrimía la ortodoxia buscando atajar nacientes brotes de la temible herejía, el segundo, enfundando la misma espada en la vaina de la erudición de su siglo, verterá gran parte de sus empeños en descubrir y dar a conocer la verdad histórica y arqueológica de la historia sagrada, oponiendo mil melindres al uso, tan extendido, de anacronismos y tradiciones falsas que pudieran inducir a engaño.

Pero no es de ellos de quienes quiero ocuparme en el corto espacio de estos folios. Tanto uno como otro han llenado ya muchas páginas y, a buen seguro, mejores que las que yo, humildemente, les pudiera dedicar. La historia de la estética y la crítica de arte se han vuelto a menudo a ellos y los han convertido en referente indispensable, desde bastante tiempo atrás, para cualquier estudio de iconografía cristiana moderna. Y no es para menos: escritos con un siglo de por medio y en dos momentos clave de la historia cultural de occidente, alimentado uno por los frutos tardíos de Trento y el otro por los más tempranos de la Ilustración, resumen perfectamente las líneas maestras de aquel arte religioso, cuyos virajes no sólo se deben a la evolución estética, sino también a la mayor o menor rigidez de las directrices teológicas.

Sin embargo, la mera contemplación de las obras de arte de temática navideña, o religiosa en general, producidas aquí durante los siglos XVII y XVIII, nos descubrirá sin tardar, que no fueron ellos, ni tampoco los odres de los que bebieron, aquellos Molanos y Nadales, las únicas fuentes empleadas y, ni tan siquiera las más importantes. Hubo otros muchos textos que condicionaron las visiones artísticas y que son verdaderos compendios de su iconografía, obras que, a menudo, se nos escapan por no llevar el nombre de «tratados», pero que constituyeron, como las propias obras de arte, la verdadera leche espiritual mamada por aquellos creyentes, ya fuesen artistas, teólogos, nobles o artesanos. La literatura y la mística serán los campos en que florezcan estos ingenios: poemas y canciones, obras de teatro, novelas y, sobre todo, un extensísimo caudal de escritos devocionales, a los que más que nunca, ahora, cuando por fin se consolidan entre nosotros los estudios de iconografía, debemos volver la vista y estudiar atentamente. De éstos últimos me quiero ocupar con más detenimiento, pidiendo, para empezar, un poco de manga ancha en el uso de los términos, pues sabido es que continuamente agrupamos bajo la denominación común de «mística», obras que con más propiedad debieran llamarse teológicas o ascéticas, por estar a casi siempre tan borrosos sus linderos.

La *mística* persigue el conocimiento de Dios por medio de la fusión del alma con Él. Por eso no es una pura ciencia especulativa, porque necesita apoyarse tanto en la experiencia personal como en el amor, que será su principio fundamental: un amor

venal, sin límites, respuesta ardiente del hombre, que se siente abrasado en el agradecimiento de los favores obtenidos por la Encarnación. La mística es la ciencia de la experiencia de Dios, de las maravillas obradas por Él en el alma humana, y por lo mismo, es ciencia de pocos; de hecho, sus más altos vuelos, aquellos de San Juan de la Cruz, no pueden ser seguidos más que por unos pocos, tocados de cierta rara sensibilidad. La mística es la ciencia de la unión, la *ascética*, en cambio, es el camino; la vereda tortuosa que recorre el alma, bañada por la gracia, para desprenderse de los vicios y pasiones bajas. Tres son las vías que conducen a la meta y mil veces las hemos oído mentar: purgativa, iluminativa y unitiva, según la denominación más común; vías, medios, que no etapas, pues ni son sucesivas, ni son excluyentes. La mayor parte de las consecuciones de nuestra literatura devocional se pueden incluir en este segundo grupo, en parte por el impulso catequético que guía a sus autores y, en parte también, por la desconfianza que visiones y raptos inspiran, incluso a quienes son objeto de ellas. Por diversas que sean las formas: explicaciones evangélicas, catecismos, sermones, vidas de santos, poemas... toda esta ingente producción conduce a un único fin, a esa plena depuración del alma que haga posible su encuentro con Dios.

No hay parangón posible en toda la edad moderna para el fenómeno de la mística española. Las grandes escuelas mediterránea, con Santiago de la Vorágine, San Bernardo, San Buenaventura, Hugo de Balma o Juan Gersón, y nórdica, con Santa Brígida, Santa Gertrudis, Tomás de Kempis o Ludoldo de Sajonia, brillaron especialmente durante el medioevo, tiempos en que España, que se dejaba nutrir por ellas, apenas producirá algo más que la *Vida de Cristo*, ya tardía, de Francesc de Eiximenis. La gran época de nuestra mística, la que llamamos *Edad de Oro*, estaba todavía por llegar.

El florecimiento de la mística española es producto de las especiales circunstancias en que abandonamos la edad media. Los años finales del siglo XV han visto caer el postrer reducto islámico de la Península y salir de sus fronteras las últimas minorías no convertidas. Aquella tolerancia medieval de la que tanto se ha hablado, había desaparecido sin remedio, acompasando estas tierras a los destinos y al pensamiento que, desde bastante atrás, imperaban en Europa. De hecho, no ha de chocarnos tanto la intransigencia, como el que no hubiera llegado mucho antes. Se sentaban así las bases de un estado moderno, asistido incluso, por un organismo de intolerancia burocratizada, la Inquisición. Al mismo tiempo, el descubrimiento de América abría nuevas metas en lo social y en lo religioso. Los hechos encendían la piedad de los fieles y ello era aprovechado por el Estado para promover un catolicismo de masas capaz de conducir a la unidad religiosa, en la que había de apoyarse su gobierno, a falta todavía de la perseguida unidad territorial.

Pero no todo era política, ni mucho menos. Los cambios se empezaron a producir bastante antes en el orden de lo puramente espiritual y el Estado no hizo si no tomar ocasión de ellos. La baja edad media, que no había dejado de madurar en su fe, consiguió apartarse de la religiosidad del terror, e implantar la del amor recíproco, de Dios a los hombres y de éstos a Dios: «Alabad al Señor, porque es bueno», exhortará

continuamente San Francisco, haciendo suya esa frase, tan expresiva de la nueva religiosidad¹. Las órdenes mendicantes implantan una suerte de monacato activo, de frailes pobres que viven entre las gentes consagrados a la predicación. Por todas partes surgen movimientos espirituales que pretenden una vivencia más auténtica de la pobreza evangélica y un conocimiento más íntimo y personal de Dios, algunos de los cuales serán decididamente combatidos por la Iglesia. La ciencia mística se consolida con propiedad, superando la homilética antigua y monacal y apartándose de la compleja deducción escolástica, todo en favor de la difusión del sentir y la experiencia personal, a menudo integrada por visiones y revelaciones de lo Alto².

Confundidas en España las brisas que soplaban de fuera con nuestras propias peculiaridades históricas, habremos de encontrarnos por fuerza, en los finales del siglo XV con un momento de singular efervescencia piadosa. La reforma religiosa en España es un hecho consumado mucho antes de la reforma luterana³. Los aspectos a considerar son muchos. En primer lugar, la reforma de las ordenes religiosas y la fundación de otras nuevas. Hacia 1375, cuando nacen los monjes de San Jerónimo, se inicia el fenómeno de las *observancias*, que afectará a franciscanos, dominicos, agustinos, benedictinos y a los mismos jerónimos, además de numerosos grupos de curas y seglares, abiertamente apoyados por la corona. Su desprecio de la teología verbosista, antiintelectualismo, ascetismo de mortificación, práctica metódica de las virtudes y dedicación a la oración, alargando el tiempo del rezo vocal y la práctica sistemática del mental, las hicieron muy populares, terminando por triunfar sobre los claustrales, al asumir la jerarquía la reforma en 1494, por supuesto de la mano de Cisneros. Entonces comenzarán a corromperse sus postulados y será preciso tomar, de nuevo, medidas contra la relajación. Surgen así, para remediar aquella esclerosis, los movimientos de *descalzos* y *recoletos*. Otra vez, el mismo afán de recuperación del ideal primitivo, vivido estrictamente, bajo el signo de la más severa reforma. Pensemos aquí en los descalzos de Extremadura, que se predicaron herederos legítimos de San Francisco, o en Santa Teresa, cuando afirma que tanto ella como los que la siguen «pretenden servir a Dios con más perfección»⁴. A esas reformas hay que sumar la fundación de una nueva orden de absoluta finalidad apostólica: la Compañía de Jesús, cuyos estatutos aprueba Paulo III en 1540. Una congregación a la medida de los tiempos, una milicia al servicio de la fe amenazada, que calzará por armas una sólida base intelectual, una amplia ejercitación espiritual y la más perfecta obediencia al pontífice romano⁵.

¹ San Francisco tomó la frase de *Salmos* 146,1; hace uso de ella, por ejemplo, en la *Exhortación a la alabanza de Dios*, 10.

² Así las obras de Santa Brígida de Suecia, Santa Gertrudis la Magna, Santa Matilde de Magdeburgo o la beata Ángela de Foligno

³ ANDRÉS MARTÍN, Melquiades. *Reforma española y reforma luterana*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1975.

⁴ SANTA TERESA DE JESÚS. *Fundaciones* 2, 4.

⁵ Principios expuestos en NADAL, Jerónimo. *Pláticas espirituales en Coimbra*. 1561/Granada: Facultad de Teología de la S.I., 1945.

En todo ello se ve con claridad la influencia de la *devotio moderna*⁶, que desde el principio se apartó de los planteamientos más intelectuales y metafísicos, cerrando las puertas al nominalismo, para defender, en cambio, un cristianismo centrado en la Escritura y el misterio de Cristo, codificado de un modo sencillo y accesible. Tomás de Kempis, con su célebre *Imitación*, es el más claro exponente de esta escuela que, nacida en los Países Bajos, venía a satisfacer una necesidad europea. A España llegó amparada por el fraile García de Cisneros, benedictino, autor en 1500 del *Exercitatorio de la vida espiritual*; y con él, la imprenta monserratense, que dio al castellano numerosas obras holandesas.

Importante es también considerar la presencia de *alumbrados*, *erasmistas* y *protestantes*. Los primeros, abogados de la fe por encima de las obras, propugnan una religiosidad liberada de ceremonias, cultos e imágenes y una libre lectura de la Biblia, ajena a la interpretación fijada por la teología; la suya es la doctrina del dejamiento, propensa a visiones y raptos, que anulan la razón y la voluntad. Con gozar de cierta vigencia, la verdad es que no vivirá más allá del primer tercio del siglo XVII. El erasmismo, por su parte, hablaba de cristianismo interior, de reforma del clero y reforma general de la Iglesia por iniciativa del emperador. No entró en España con mal tino, apoyado por Carlos V y los arzobispos de Toledo y Sevilla, éste último inquisidor general, pero a partir de 1535 cambiaron las tornas y, perdido el favor real, la Inquisición estrechó su censura, dispersándose pronto los seguidores de estas ideas. Menos aún cuajaría el protestantismo, y ello a pesar de que medidas tan duras, como la prohibición a los españoles de estudiar en universidades extranjeras o el largo índice de libros sospechosos del inquisidor Valdés, ambas de 1559, pudieran hacer pensar lo contrario⁷.

Y cómo no recordar la gran figura del cardenal Cisneros y las reformas por él implantadas⁸. El nivel cultural del clero y la educación religiosa de las masas y los niños le preocupan profundamente, y ya vimos como se acogió a la reforma observante, intentando atajar el problema de la relajación conventual. Fruto de sus inquietudes es la fundación de la Universidad de Alcalá de Henares, embarcada en la gran empresa de la *Biblia Polígota* que, respondiendo a las exigencias del humanismo cristiano, presentó en dos columnas el texto griego y la *Vulgata*. Las medidas que tomara pensando en la evangelización y la catequesis son sus méritos más cabales⁹, dando el gran espaldarazo a la predicación en los sínodos de Alcalá y Talavera, donde, bajo pena de multa, obliga a los párrocos de la diócesis a explicar el catecismo a los niños y el evangelio del domingo a los fieles. Ojo, que no se ordena la exposición de cuestiones sutiles, sino de lo más

⁶ RAITZ, E. y FRENTZ, V. «En la patria de la devotio moderna». *Manresa* (Bilbao), 11 (1935), pp. 378-381

⁷ Sobre estos aspectos recomiendo dos monografías clásicas: *Erasme et l'Espagne*, de Marcel Bataillon, (París, 1937) y la monumental *Historia de los heterodoxos españoles*, de Menéndez Pelayo, reeditada en 1992 por el C.S.I.C.

⁸ GARCÍA MERCADAL, J. *Cisneros*. Zaragoza: Luz, 1939.

⁹ Véase CAÑIZARES LLOVERA, Antonio. *Santo Tomás de Villanueva. Testigo de la predicación española del siglo XVI*. Madrid: Instituto Superior de Pastoral, 1973.

esencial de la doctrina, el Evangelio y el catecismo, cada domingo y de acuerdo a las necesidades de la llana feligresía que escucha.

Éste es el clima excepcional en que florece y fructifica nuestra gran ciencia mística, el suelo abonado que alimentará tres siglos de producción ininterrumpida de literatura devocional¹⁰, si bien es cierto que ninguno será tan rico ni tan brillante como el primero. El siglo XVI supone el triunfo más absoluto de una mística del amor que lejos de alienar al hombre, cree posible su unión con Dios, por cuanto Él también fue hombre y se dignó asumir tantas mezquindades extrañas a la divinidad. La persona de Jesús es el centro de esa producción, una literatura de base netamente cristológica. Y, junto a Él, el hombre que, redimido por su sacrificio, desea ansiosamente la unión. En esta búsqueda descubrirá que Dios está en todas partes, que su presencia se adivina incluso a través de los actos sencillos de cada día, de manera que los gestos que parecen más simples y cotidianos, podrán entrar a formar parte de las construcciones espirituales más altas, en una emocionantísima convivencia de lo divino con lo humano.

Lo que nos importa a nosotros es que todo el compuesto ideológico que inspira esos libros no difiere en lo esencial del que dará razón de ser a las obras de arte venideras, hasta el punto que hay que afirmar que muchas, o casi todas, fueron concebidas a la luz de dichos textos. Las reformas espirituales del siglo XVI, una vez superados los gustos intelectualistas del renacimiento y el manierismo, entrarán con fuerza en el arte cristiano del XVII, dejando ver sin ocasión de duda la misma pulsión didáctica que guiaba a Cisneros, la valoración de lo visual que caracteriza a San Ignacio, el apego a lo cotidiano que se descubre en Santa Teresa, las apócrifas «revelaciones» de las monjas visionarias o la obsesión ortodoxa de los padres Granada, Nadal, Suárez, Maldonado y tantos otros teólogos y comentaristas del Evangelio. El arte debía enseñar a todos las verdades fundamentales del catolicismo, perfiladas por Trento. Un concilio que llegó demasiado tarde, cuando el cisma ya era un hecho, y que hubo de limitarse a fijar el corpus doctrinal de la Iglesia. Ahora, a la teología y el arte, juntos de la mano, correspondía preocuparse de mantenerlo limpio y hacerlo llegar a todos.

El arte del barroco baja a la tierra los más espinosos misterios de la fe. Los ángeles, los santos y el mismo Dios empiezan a ser representados bajo una óptica nueva, que parece atender antes a la verdad que a la belleza. Los personajes sagrados se convierten en seres familiares, rodeados de mil detalles anecdóticos que cautivan pronto los ánimos del espectador. Las historias devotas, de esta manera, parecen retales de la realidad de cada día, con su gracia y sus miserias. El esteticismo idealista renaciente había llegado muy lejos, convirtiendo buena parte de la producción artística en manjar exquisito de cultas minorías. Ahora que corrían tiempos difíciles para el cristianismo, era menester aparcar tantas sutilezas y volver a la claridad. Hacer que el hombre del momento se viera reflejado en las representaciones plásticas e hiciera suyos aquellos contenidos. Había que disfrazar el dogma con galas populares para que los indoctos

¹⁰ Sintetizados en ANDRÉS MARTÍN, Melquiades. *Historia de la mística de la Edad de Oro en España y América*. Madrid: BAC, 1994.

podieran con facilidad creerlo y amarlo. La imitación de Cristo, aquella que siglo y medio antes fuera propuesta por Tomás de Kempis, era tanto más llevadera si tanto más claros estaban los misterios de la fe. La mística fue consciente de ello mucho antes que el arte, y bastante antes de que el Concilio clamara por la claridad y, precisamente por eso, hay que rastrear en ella el verdadero sentido y los recursos del cambio estético.

La urgencia de enseñar al pueblo creyente y ayudarle a discernir los límites de lo aceptable en materia de religión, tiene un hermoso exponente en la reforma de la catequesis. Ya vimos como Cisneros tomaba medidas para velar por su efectividad y en la misma línea están los esfuerzos de fray Hernando de Talavera con los musulmanes granadinos. En ellos y en otros muchos se descubre la necesidad de romancear el catecismo para convertirlo en un arma realmente útil. La materialización de la empresa correspondió a la sensibilidad de Bartolomé Carranza, teólogo famoso, apóstol de la Inglaterra de María Tudor, premiado por el rey con la sede toledana. Escribe para aclarar la verdad a los fieles, dado que estando en Flandes e Inglaterra vio como «andaban en español y en otras lenguas vulgares muchos libros hechos por industria de herejes, en los cuales con el título de doctrina cristiana, ponen sus errores»¹¹. Su noble afán le costaría caro: diecisiete años de cárcel y la prohibición del libro, resultado de la cerrazón de Melchor Cano, Domingo de Cuevas y el inquisidor Valdés, que sostenían que no todo se podía dar a la comprensión a los fieles. Su ortodoxia, sin embargo, está fuera de toda duda. Dentro de lo que nos interesa, diré que Carranza no describe más que dos momentos de la vida del Señor: el Nacimiento y la Pasión, por ser donde con más claridad se contempla la dimensión de su divinidad y se define dogmáticamente su persona. Después de demostrar la virginidad perpetua de María, por las circunstancias de su parto milagroso, abundará en apuntes descriptivos de la pobreza del lugar y los pañales, glosando ampliamente la adoración de los pastores, en la que no ahorra gráficos detalles realistas; todo para hacernos ver que «el pobre de los pobres, el humilde de los humildes, y el pastor a los pastores envió la primera (*noticia*) de su venida» y que «estos fueron los primeros predicadores que tuvo Jesucristo de su persona en el mundo. Hombres pastores, de cuya simplicidad no podía el mundo tomar sospecha alguna de vanidad o fingimiento [...] con sinceridad y llaneza contaban todo aquello que habían oído y visto. Halló el sermón de los pastores muchos buenos oyentes que con fe oían y recibían sus palabras, y creyéndoles iban a ver al Niño»¹². El primado Carranza parece ir más allá de la mera explicación de la historia, parece manifestar las virtudes de una predicación asequible y sincera, que él mismo pone en práctica con su prosa limpia y llena de agradables pinceladas de sabor popular. Andado el tiempo, calmados los ánimos de aquel furor conciliar, se abrirán paso iniciativas semejantes; recordemos entre las más

¹¹ CARRANZA DE MIRANDA, Bartolomé. *Comentarios sobre el Catechismo christiano*. Amberes: 1558/Madrid: BAC, 1972, vol. 1, p.49

¹² *Ibidem*, pp. 208-209.

notables la del padre Nieremberg o la de Pedro Díez de Cossío¹³, escritas un siglo después.

Las plumas de la Compañía nos ofrecerán los ejemplos de más depurada ortodoxia, sirva como ilustración de su rectitud el que tuvieron prohibida la lectura de los libros de las Santas Brígida, Gertrudis y Matilde desde 1575¹⁴. Su obra fundamental serán los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio, el libro de devoción más editado de la historia. Un manualillo chico y descarnado, pensado para uso de los directores espirituales, flexible hasta adaptarse a las posibilidades de todos los ejercitantes, de modo que «no se den a quien es rudo o de poca complisión cosas que no pueda descansadamente llevar, y aprovecharse con ellas»¹⁵. La aportación ignaciana al arte de su tiempo hay que buscarla en lo que él llama *la composición viendo el lugar*, «ver con la vista de la imaginación el lugar corpóreo donde se halla la cosa que quiero contemplar»¹⁶. Una operación, previa a cada ejercicio, con la que San Ignacio se muestra agudamente compresivo con las capacidades y límites de la razón humana. La vista es el medio de conocimiento más atractivo y eficaz. Lo que no se ve siempre parece lejano y capta por poco tiempo nuestra atención. Las cosas se sienten dependiendo de cómo se vean física o mentalmente. Con el procedimiento de visualizar lo que se medita, de darle una entidad material, siquiera en la imaginación, se consigue que cada cual construya los escenarios sagrados a la medida de lo que conoce y acaso ama. La influencia de estas ideas está clara en el apego a lo concreto que se descubre en el arte barroco, en ese afán por situar las cosas santas en marcos temporales y espaciales cercanos al espectador, de modo que la visión de lo divino no se aparte demasiado de la que se tiene de lo humano, porque sólo esa familiaridad fructificará con fortuna. Al referirse al Nacimiento, el Santo nos invita a ver el duro camino de Belén, los animales, el establo, el Niño recién nacido; aún más, nos llama a «oír con el oído qué hablan», a «oler y gustar con el olfato y con el gusto la infinita suavidad y dulzura de la divinidad», a «tocar con el tacto, así como abrazar y besar los lugares donde las tales personas pisan y se asientan»¹⁷. No se puede ir más lejos.

El éxito de la oración mental ignaciana propiciará la continua aparición de comentarios y directorios para facilitar la práctica de los ejercicios. Casi todos brotaron en el seno de la Compañía, siendo los más célebres los del padre Luis de La Palma. Asimismo, aparecieron otros muchos ejercitatorios que glosan o emulan el de San Ignacio, algunos con gran aceptación. Es el caso de las archirreeditadas *Meditaciones*

¹³ NIEREMBERG, Juan Eusebio, S.I. *Práctica del Catecismo romano y Doctrina Christiana* [...]. Madrid: Diego de la Carrera, 1640; DIEZ DE COSSÍO, fray Pedro, O.P. *Catecismo, con el Rosario* [...]. Madrid: Imprenta Real, 1671.

¹⁴ ANDRÉS MARTÍN, Melquiades. *Historia* ..., p. 383.

¹⁵ IGNACIO DE LOYOLA, *Ejercicios espirituales*, § 18.

¹⁶ *Ibidem*, § 47

¹⁷ 17. *Ibid.*, § 110-114 y 122-125.

del padre Luis de la Puente y las también famosas de Tomás de Villacastín¹⁸. La diferencia con el libro del fundador es que éstos sí están destinados directamente al devoto y, por tanto, serán mucho más prolijos, al tener que aportar las explicaciones que en el otro caso impartiría el director espiritual. El resultado es una minuciosa descripción de los personajes y los lugares, una «composición viendo el lugar» ya hecha y no sólo dirigida, que ahonda en lo que, por su ternura o crudeza, más pueda atraer el interés del ejercitante.

También cultivaron los jesuitas el género hagiográfico, con obras como el *Flos Sanctorum* de Pedro de Rivadeneira, en verdad monumental. A él debemos una hermosa *Vida de Cristo*¹⁹, cuajada de datos eruditos y citas de los santos padres, antiguos y medievales, aunque no por ello menos didáctica o accesible. Los asuntos en que más se detenga al explicar el Nacimiento serán la pobreza que rodea al hecho y las especiales circunstancias del parto. Todo para argumentar la supremacía del Señor sobre los reyes humanos, las ventajas de la modestia y el dogma de la perpetua virginidad de su Madre. El paisaje y las gentes se analizan cuidadosamente, así como la dureza del clima en los meses invernales en que aconteció el hecho. Me llama poderosamente la atención el que se describa el parto según la visión que de él tuvo Santa Brígida, a la que se cita abiertamente; quizá el autor aceptó ese relato como única manera posible de explicar la venida del Señor al mundo sin lesión corporal alguna en la Virgen. La Adoración de los pastores semeja un breve y delicadísimo poema pastoril. Con mayor brevedad ataja el tema de la Epifanía, glosando los problemas que desde antiguo han preocupado a la teología: cuántos eran los magos, de qué condición, de dónde vinieron, cuánto tardaron, qué trajeron y cuál era en verdad la naturaleza de la estrella, inclinándose por las explicaciones habituales de la patristica y la tradición²⁰. Aunque no sea jesuita, sino agustino, permítaseme recordar aquí la célebre *biografía de Cristo* escrita por el padre Cristóbal de Fonseca. Libro espeso y erudito que gozó de singular aceptación, adivinándose su eco en los tratados de Pacheco e Interián²¹.

Otro campo importante es el de los *comentarios evangélicos*. Los mejores ejemplos también se deben a la Compañía. Estas obras demuestran una inspiración

¹⁸ PUENTE, Luis de la. *Meditaciones de los Misterios de nuestra Santa Fe*; VILLACASTÍN, Tomás de. *Manual de meditaciones y ejercicios espirituales*. Valladolid: 1605 y 1612. He usado las ediciones de Madrid: Apostolado de la Prensa, ⁸1947 y 1951 respectivamente.

¹⁹ RIBADENEIRA, Pedro de. *Vida y Misterios de Cristo*. Madrid: M. Tello, 1878; hizo también una deliciosa *Vida de la Virgen María*. Madrid: Apostolado de la Prensa, 1948.

²⁰ Tratados similares son los de AGUADO, Francisco, S.I. *Misterios de la fe* [...]. Madrid: F.García de Arroyo, 1646; ANDRADE, Alonso, S.I. *Meditaciones diarias de los misterios de Nuestra Santa Fe y de la vida de Christo Nuestro Señor y de los Santos*. Madrid: Andrés García, 1660; ORMAZA, José, S.I. *Grano del Evangelio en la Tierra Virgen de Christo*. Madrid: Imprenta Real, 1667; VILLEGAS, Alonso de. *Flos Sanctorum, y historia general de la vida y hechos de Iesu Christo* [...]. Toledo: Viuda de Iuan Rodríguez, 1591.

²¹ FONSECA, Cristóbal de. *Vida de Cristo Señor nuestro*. Barcelona: Iayme Cendrat, 1597. Podríamos recordar también: VEGA, Pedro de la. *Flos Sanctorum*. Sevilla: Fernando Díaz, 1580; REBELLO, Juan. *Vida y Corona de Christo nuestro Salvador*. Lisboa: Francisco de Lyra, 1600.

científica antes que devota, siendo escritos en latín y destinándose más a los teólogos que directamente a los fieles. Seguramente los más esforzados son los debidos a Francisco Suárez y Juan de Maldonado, ejemplos de una predicación cada vez más bíblica y objetiva, fruto del temor que despiertan los iluminados²². El tratado del padre Suárez es denso como pocos; distribuido en disputas, se ocupará del ciclo de la Navidad en la XIII y la XIV, consagrando la primera al parto y la segunda a la manifestación del Niño, insistiendo, sobre todo, en el episodio de los Magos. Su descripción del nacimiento es la más amplia, argumentada y valiente de su época, concluyendo que éste tuvo lugar sin prodigio alguno, por impulso activo de la Madre, centrándose el milagro en preservar la virginidad y ahorrar dolores e inmundicias, que describe incluso con términos médicos. Su intención de desautorizar las narraciones visionarias está clara. Por su parte, Maldonado, que nos lega una obra inconclusa, procede de un modo menos unitario pero igualmente eficaz, apoyándose en la glosa del Evangelio frase a frase. Su explicación de lo navideño se concentrará, por tanto en los comentarios de San Mateo y San Lucas. Al llegar al Nacimiento, elude cualquier explicación del hecho, alegando tan sólo que si la Virgen «hubiera dado a luz con menoscabo físico de su cuerpo, ¿cómo hubiera podido tomar por sí misma al recién nacido y fajarlo con sus propias manos?»²³. Tanto uno como otro interesan enormemente por las vivaces descripciones que ofrecen de personas y lugares, cuya influencia en el arte es innegable.

De capital importancia son también los del padre Jerónimo Nadal²⁴, si bien más que por ellos mismos por la colección de estampas que los acompañaba, las famosas *Evangelicae Historiae Imagines*²⁵, para las que prestaron sus talentos y buriles autores como Martín de Vos y Jerónimo Wierx. La agudeza jesuítica ofrece aquí una singular catequesis gráfica de previsible eficacia y ortodoxia casi enfadosa. Un repertorio útil para artistas y creyentes que ofrece la lista depurada de los elementos que, de acuerdo con la Escritura, deben aparecer en la representación de cada historia de la vida de Cristo. Su celo hermenéutico le lleva a diferenciar el momento del Nacimiento del de la Adoración de los pastores (3ª y 4ª estampa), por el que se había inclinado Trento para reflejar la Natividad, lo cual es muy interesante porque idéntica secuencia veremos aparecer en numerosas sillerías de coro barrocas: sirva de ejemplo la muy rica de San Martín Pinario, de Santiago de Compostela. Del mismo modo, excluirá a San José de la Adoración de los magos (7ª estampa), por no mencionarlo allí San Mateo, una estrechez a la que se oponen Pacheco y el grueso de nuestro arte barroco.

La literatura franciscana, fértil y variada como ninguna, alcanzará elevadísimas cotas místicas de la mano de Francisco de Osuna, con la originalidad de sus *Abecedarios*

²² 22. SUÁREZ, Francisco, S.I. *Misterios de la vida de Cristo*. Alcalá: 1591/Madrid: BAC, 1948-1950 (2 vols.); MALDONADO, Juan de S.I. *Comentarios a los cuatro Evangelios*. Pont-à-Mousson, 1596/Madrid: BAC, 1950-1951 (2 vols.).

²³ MALDONADO, Juan de. *Comentarios* ..., vol. II, p. 374.

²⁴ *Adnotationes et meditationes in Evangelia quae in Sacrosancto missae sacrificio toto anno leguntur* [...]. He usado la edición de Amberes: Ioannen Moretum, 1607.

²⁵ *Evangelicae Historiae Imagines*. Ex ordine Evangeliorum, quae toto anno in Missae Sacrificio recitantur, in ordinem temporis vitae Christi digestae. Amberes: s.n., 1596.

espirituales y el hondo sentimiento cristiano de la *Ley del amor santo*; Bernardino de Laredo, autor de la célebre *Subida del Monte Sión*, y tantos otros, como San Pedro de Alcántara, Melchor de Cetina, Alonso de Madrid, Juan de Cazalla, Antonio de Guevara, Diego de Estella, Juan de Madrigal, Nicolás Factor o Juan de los Ángeles. Exponentes de una ciencia del recogimiento, de una alta experiencia de lo divino, transmitida a todos con exquisita dulzura. No serán, con todo, las más ricas fuentes para el arte; esas habrá que buscarlas en la obra de monjas visionarias altamente influidas por los apócrifos y la escuela espiritual nórdica, autoras de tres narraciones noveladas de la historia evangélica.

Abre la lista sor Isabel de Villena, hija de la más refinada nobleza de Aragón, abadesa de la Trinidad de Valencia, que publica a finales del siglo XV una de las más bellas *vidas de Cristo* escritas en España²⁶. Abogando decididamente por la lengua romance, nos ofrecerá su grueso libro en valenciano. Sor Isabel no escribe verdades «reveladas» en visiones; ella es una mujer que siente el dogma hasta lo más hondo de su ser y lo enseña de acuerdo a convenciones todavía medievales, en las que pesan mucho los aires del norte y en especial los de la *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia. No descarta el nacimiento natural del Niño, pero enriquece su visión con la presencia de coros angélicos que lo adoran apenas salido, blanco y puro, del seno materno. Entre ellos se reconocen las personas de San Gabriel y San Miguel, para exaltación de la virginidad de María y dotación de dimensión apocalíptica al hecho del nacimiento y, con ellos, San Rafael, la medicina de Dios presente en el nacimiento de la del mundo. Su narración es de una cercanía insuperable, aunque curiosamente, la riqueza de sus argumentos no tuvo su reflejo en las xilografías que acompañaban al texto en sus primeras ediciones.

Muy cercano en el tiempo al libro de la de Villena se encuentra el de Juana de la Cruz, la *Santa Juana*, encabezado por uno de los más bellos e ilustrativos títulos que se puedan imaginar: *El Conhorte*; colección de los sermones que predicara, vertidos al papel por sor María Evangelista, su amanuense²⁷. Se trata de una colección de pláticas estructuradas cronológicamente según la línea evangélica, de la que resulta una narración novelada de la vida del Señor. Sermones de extraordinaria viveza, llenos de un colorido popular que cautiva desde el primer acercamiento, bien por la humanidad de los sentimientos y palabras de los personajes, como por la inmediatez de los espacios y el colorido de las fiestas celestiales con que, nos dice, celebran en lo Alto la gloria del Señor. Una empresa en la que pronto se descubren los afanes de Cisneros, que premió a la monja con el título de párroco de la feligresía de Cubas de la Sagra. La visión que ofrece del nacimiento debe no poco a Santa Brígida, aunque la supera con mucho por la introducción de visiones y prodigios de corte apocalíptico. Según ella, además, el Niño llega consciente y hablando, acompañado de toda la Corte Celestial.

²⁶ *Vita Christi*. Valencia: 1497/Valencia: Ayuntamiento, 1992 (2 vols).

²⁷ La primera edición de esta obra es la llevada a cabo por Inocente García Andrés en su tesis doctoral: *El Conhorte: sermones de una mujer, la Santa Juana (1481-1534)*. Madrid: Universidad Pontificia de Salamanca/ Fundación Universitaria Española, 1999.

Semejantes elementos retomará sor María de Jesús de Ágreda en su extensísima *vida mariana*²⁸ escrita más de un siglo después. Obra muchas veces farragosa, por la pesadez de sus digresiones morales. Confidente de Felipe IV y priora de la casa concepcionista de Ágreda, que su propia madre fundara, sor María recoge en los varios miles de páginas de su libro, las revelaciones que sobre su propia vida le fue haciendo la Virgen María. Sorprende y encandila la minuciosidad con que describe los hechos, llegando a dedicar, por ejemplo, un capítulo entero a contarnos cómo eran los pañales y ropillas que la Virgen prepara para el Niño. El Nacimiento es un hecho milagroso en el que Jesús baja a la tierra en brazos de los Santos Miguel y Gabriel, extrañísima visión a la que no han sido ajenos nuestros artistas barrocos, como espero exponer pronto en mi tesis doctoral.

La orden de predicadores nos brindará al mejor literato de la escuela mística española: Fray Luis de Granada. Hombre incansable, de ingente producción devocional, que consagrará sus esfuerzos a la plena difusión de las verdades de la fe y que al igual que Carranza hubo de chocar con la intransigencia de Melchor Cano que afirmaba que al dominico «le podía la Iglesia reprehender gravemente [...] en que pretendió hazer contemplativos e perfectos a todos, e enseñar al pueblo, lo que a pocos dél conviene»²⁹. No se rindió el genio de fray Luis ante tales absurdos, legándonos algunas de las cimas más sabias e inmortales de la escuela. Sus reflexiones sobre el ciclo de Navidad habrá que buscarlas principalmente en dos de sus obras: la *Vida de Cristo* y los *Sermones de tiempo*³⁰. Su prosa, ardiente, vivísima, no persigue tanto narrar o describir como emocionar, hacer que los sentimientos, el amor, la contrición, la fe, afloren hasta oprimir la razón, empujados por la visión del Niño, del pesebre, de la noche fría, de los Padres pobres, de los pastores humildes o de los sabios magos orientales. Sus escritos responden con mayor efectividad que ningún otro a ese afán por despertar la sensibilidad del fiel, que va a animar buena parte de la producción artística del barroco, pretendiendo unos y otra despertar una piedad sincera, nutrida de impulsos venales, aunque siempre nobles y conducentes a la perfección. Sus ejemplos brillan siempre por su sencillez, por su cercanía a la vida diaria de los fieles, a lo humano en sus aspectos más triviales,

²⁸ *Mística ciudad de Dios* [...]. Madrid: 1670. He usado la edición de las MM. Concepcionistas de Ágreda (Madrid, 1992).

²⁹ Libro II de Audiencias del proceso a Carranza. He tomado la cita de MENÉNDEZ PELAYO. *Historia de las ideas estéticas en España*. Madrid: C.S.I.C, 1994, vol. I, p. 560.

³⁰ LUIS DE GRANADA, fray. *Vida de Jesucristo*. Salamanca: 1574/Madrid: Rialp, 1956; *Sermones de tiempo*. Traducción castellana y edición de Pedro Duarte. Madrid: P. Barco López, 1970 (vols. I-II). Otras obras dominicas de interés: BALTANÁS MEJÍA, Domingo. *Vita Chisti en que se trata la historia de la encarnacion con las prophcias y sentencias de los sanctos Doctores cerca del sancto mysterio*. Sevilla: Martín de Montedoca, 1554; CABRERA, Alonso. *Consideraciones en los Evangelios de Domingos de Adviento y festividades que en este tiempo caen hasta el Domingo de la Septuagésima*. Barcelona: Lucas Sánchez, 1609; MARTINEZ DE LLAMO, Juan. *Sermones para las Festividades de Cristo Nuestro Señor, y Rosario de Maria Santissima*. Madrid: A. García de la Iglesia, 1676; OJEA GALLEGO, Hernando. *La venida de Christo y su vida y milagros, en que se concuerdan los dos testamentos diuinos, Viejo y Nuevo*. Medina del Campo: Christoval Lasso Vaca, 1602; RAMÓN, Tomás. *Trenos o lamentaciones que hizo nuestra Señora viendo lo que padeció el niño Dios, desde que nació hasta que murió*. Sevilla: Luis Estupeñán, 1633.

porque «el mismo Dios se dignó hacerse hombre y conversar y vivir con ellos. Porque quando éste se baxó á lo ínfimo, elevó á lo sumo las cosas nuestras»³¹.

La aportación carmelitana más importante al tema que nos ocupa habrá que buscarla en lo mucho que la orden contribuyó a consolidar el culto a San José, cuya presencia es continua en toda nuestra iconografía barroca del ciclo de Navidad. Los prejuicios tradicionales hacia el Patriarca fueron decayendo a lo largo de la baja edad media, cuando los valores ascendentes del trabajo y la familia encontraron en él un sólido apoyo, al que contribuyeron también místicos como Ludolfo el Cartujano o Juan Gersón. La gran abogada del Carpintero en el siglo XVI será Santa Teresa de Jesús. Para entonces la figura del Santo ya estaba rehabilitada, siendo su mérito principal el de extender su devoción, bien poniendo bajo su patrocinio las casas que fundara por toda España, bien predicando por doquier sus virtudes, sin llegar a explicarse que haya quienes piensen «en la Reina de los Ángeles, en el tiempo que tanto pasó con el Niño Jesús, que no den gracias a San Josef por lo bien que los ayudó en ellos»³². Su esfuerzo hallará un elocuente seguidor en fray Jerónimo Gracián, autor de la clásica *Josefina*³³, amplio índice razonado de las virtudes y dones del Patriarca, en tanto que hombre santo, marido de la Virgen y padre terrenal de Cristo con autoridad efectiva sobre Él.

A todo esto, que no es más que un vistazo rápido sobre todos los textos que se podrían aducir, habrá que añadir otras muchas creaciones surgidas dentro del campo de lo propiamente literario, que no en balde la religión lo bañaba todo y novelas, comedias y poesías servían también de vehículo para la transmisión del mensaje devoto. Corpus importantísimo dentro de este apartado es el integrado por las coplas, rimas y villancicos que se componían cada año con motivo de las fiestas de Navidad. A lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII nos encontramos con una ininterrumpida producción de esta suerte de composiciones, publicadas en forma de pliegos, cuyo éxito popular debía ser enorme. Las más de las veces sus autores son personajes hoy desconocidos y que seguramente tampoco entonces gozaron de especial predicamento. Clérigos y creyentes laicos, hijos del pueblo, que para el pueblo escriben, vertiendo en verso, sus pensamientos en fechas tan señaladas. A menudo los papeles aparecerán sin firma, y muchas veces sin aclarar nada sobre la fecha o el lugar de publicación, aunque las características de la tipografía permitan una clasificación, siquiera cronológica. Adorable es la ingenuidad de los grabados con que muchas veces se acompañan. Inútil sería intentar citarlos, baste pensar en la enorme cantidad de los que conservamos en bibliotecas, archivos y colecciones particulares, para hacernos idea del volumen ingente de lo publicado. Necesario se hace su estudio y catálogo, al que ya se han lanzado

³¹ LUIS DE GRANADA, *Sermones ...*, vol. I, p. 343.

³² SANTA TERESA DE JESÚS. *Vida* 6, 8. Sobre este tema véase mi trabajo en: *Symposium Internacional Alonso Cano y su época*. Granada: Universidad, Dpto. de Historia del Arte, 2002, p. 839.

³³ GRACIÁN DE LA MADRE DE DIOS, fray Jerónimo, O.C.D. *Josefina. Sumario de las excelencias de San José esposo de la Virgen María*. Valencia: 1597/ Madrid: Apostolado de la Prensa, 1944.

algunos intrépidos, seducidos por el candor que rezuman³⁴. Como historiadores del arte, debemos tenerlos muy presentes, pues el sabor popular que les da carácter no se aparta demasiado del de tantas obras de arte, a veces de primerísima fila y gran fortuna crítica, tales como aquellas adoraciones de Tristán, Zurbarán, Murillo, Francisco de Moure o Luisa Roldana.

Tampoco escasean las comedias. Algunas de grandes plumas, como *El mejor esposo*, de Guillén de Castro³⁵, y otras muchas de autores de los que nada sabemos hoy, o incluso anónimas, pero tocadas todas de la misma pasión catequética y cercanía de lo popular³⁶. Pero, sin duda, la obra más bella, mejor y más influyente, es la que nos dejó Lope de Vega en sus *Pastores de Belén*³⁷. Una extensa novela que verá la luz en Lérica en 1612, dedicada por el poeta a su hijo Carlos Felix. La historia comienza en el tiempo del Nacimiento, entre unos pastorcillos belenitas que repasarán antes de nada la biografía mariana hasta llegar a aquellos momentos, a partir de los cuales serán testigos de las maravillas que Dios obre en su Hijo y en la familia terrenal que le concediera, hasta llegar a los días del viaje a Egipto. Todo el gracejo, toda la frescura del arte de Lope, son puestos en boca de aquellos zagales, que adoran al Niño con gran algarabía de letrillas y canciones, animadas por sus pobres instrumentos y alegres danzas, a la vez se debaten en sus propios devaneos amorosos y rústicos menesteres. La fusión de la historia sagrada con la descripción de lo real es perfecta, además de sumamente seductora. No hay gracia que se compare a la de aquellos pastorcicos lugareños, vestidos de humildes zaleas y cargados de las primicias de su redil, que improvisan redondillas para cantarlas al Recién Nacido, al son de sus panderetas, castañuelas, zambombas y caramillos. Y qué delicadeza la de aquellas letras salidas del corazón³⁸.

No voy a extenderme más. Creo que estos ejemplos serán suficientes para hacer ver la importancia del papel que la mística y la literatura de los siglos de Oro jugaron en la iconografía religiosa del barroco español. Me he centrado en el ciclo de la Navidad por ser el que mejor conozco, pero creo que casi todo lo dicho puede hacerse extensivo a la representación de otros momentos de la historia evangélica, en especial al gran ciclo de la Pasión y, por qué no, a toda la historia sagrada. El arte del barroco, gobernado por la militancia y el celo católicos que siguieron al concilio, quiso bajar a la tierra los dogmas de fe y hacerlos asequibles a todos los fieles, y esos mismos afanes guiaban los pasos de la ciencia mística desde al menos

³⁴ Así Germán Tejerizo Robles en su tesis doctoral inédita *Poesía navideña en la Granada barroca*, leída en la Universidad de Granada.

³⁵ Recogida en GONZÁLEZ RUIZ, Nicolás. *Teatro teológico español*. Madrid: BAC, 1946 (vol. II).

³⁶ Hay una buena selección en MOLL, Jaime. *Dramas litúrgicos del siglo XVI: Navidad y Pascua*. Madrid: Taurus, 1968.

³⁷ *Pastores de Belén, prosas y versos divinos*. Lérica: Luis Manescal, 1612. He usado la edición de Antonio Carreño, Barcelona: PPU, 1991.

³⁸ Recordemos además su Comedia del *Nacimiento de Christo Nuestro Señor*. Valencia: Patricio Mey, 1613, donde dramatiza, muy recortada, la historia de los Pastores de Belén. También su panegírico josefino *Alabanzas al patriarca San Josef esposo de la Madre de Dios*. Madrid: María de Quiñones, 1656,

un siglo antes. El arte, para emprender su nuevo rumbo, no tenía más que beber de aquellos odres.

V. LITERATURA ESPAÑOLA DE LOS SIGLOS XVII Y XVIII

NOVELA, POESÍA Y TEATRO

VILLANCICOS Y OTRAS EXPRESIONES DE LA LÍRICA POPULAR

VI. TRATADOS DE ARTE E ICONOGRAFÍA

LA NAVIDAD EN EL BARROCO ESPAÑOL
ASPECTOS ICONOGRÁFICOS GENERALES

EL NIÑO JESÚS, NUEVO FOCO LUMINOSO DE LA COMPOSICIÓN

LA VIRGEN MARÍA

SAN JOSÉ

EL PORTAL, LA CUNA Y LOS DOS ANIMALES

LOS FONDOS DE PAISAJE

EL NACIMIENTO DE CRISTO

Congratuladme y dadme el parabién todos los que amáis al Señor, porque siendo parvulilla agradé al Altísimo y de mis entrañas engendré a Dios y hombre.³⁹

ASÍ como en el calendario litúrgico el tiempo de Navidad ocupa una posición privilegiada, la más descollante y significativa junto a la celebración de los misterios pascuales de la Pasión, Muerte y Resurrección de Cristo, también en la historia del arte occidental su presencia se define por lo antigua y continuada desde la edad de las catacumbas hasta nuestros días.

La Navidad conmemora la Encarnación del Verbo y su aparición epifánica, manifestativa, sobre la faz de la tierra, o lo que es igual, el amanecer de la Redención del hombre. En ella está recogido el principio básico de la religión cristiana, para la cual, la espera mesiánica del pueblo judío culmina en la persona de Cristo, el Primogénito del Altísimo, verdadero Dios y verdadero hombre, por quien la humanidad entera alcanzó a ver la luz del Padre. Es tan inaudita profundidad de contenidos lo que la ha convertido en musa perpetua de plumas, pinceles y gubias. Amplio y diverso se muestra, desde la Anunciación, el relato evangélico y, mucho más todavía, la fantasía que en torno a él ha dispuesto la tradición; por ello, muchos son también los momentos que el arte ha elegido para aludir a este ciclo. Tres son los principales, el Nacimiento, la Adoración de los pastores y la Adoración de los magos, los escogidos como materia de

³⁹ Fray Luis de Granada. *Sermones de tiempo –En el Nacimiento del Señor*, sermón I, punto 2–, vol. I, p. 340.

mi estudio, y, entre ellos, éste que en primer lugar nos ocupa, es el que se presenta como el más polémico.

La referencia al Nacimiento de Cristo, al momento preciso de su aparición bajo la luz de los mortales, es una de las más importantes que se puedan ofrecer a la vista y los oídos del cristiano, pero también, como consecuencia del desenvolvimiento histórico de la comprensión del misterio, una de las que requiere en su exposición de mayores agudeza y pies de plomo. Grandes son las verdades que de su relato se desprenden, pero no lo es menos el peligro que corremos, en nuestro celo por defenderlas, de caer en errores que contraríen o, cuando menos, no se ciñan, a la verdad de la ortodoxia. A ello se debe el que la representación plástica del asunto haya sido tan variada a lo largo de la historia, obediente a versiones muy diversas y siempre dudosas. En la narración o explicación literaria de un hecho, siempre hay, si tal es la voluntad del autor, mil modos de mojarse poco en los asuntos más escabrosos. Pero el arte no tiene la misma suerte; por su propia naturaleza, la representación plástica comporta una explicitud que poco y mal puede acogerse al disimulo, pues sus argumentos no son sutilezas verbales, sino golpes concisos de verdad destinados a entrar por los ojos. En el Nacimiento de Cristo, entendido como mero alumbramiento, como pura acción de abandono del seno materno por parte del Niño, la verdad es precisamente lo que nos falta; no dudamos que el acontecimiento tuviera lugar, pero desconocemos por completo cómo se produjo; nos manca la constancia de los datos que precisa el arte para poder fraguar sus visiones.

Muchos autores han tratado de llenar esa laguna y sus respectivas opiniones no han dejado de tener algún reflejo en la praxis artística. La edad media, tan creativa y poco melindrosa, no hizo oídos sordos quizá a ninguna, de forma que, durante esos siglos, atendiendo ora a estas interpretaciones, ora a las de más allá, el parto de la Virgen será un tema frecuente, constantemente representado. En la edad moderna cambiarán las tornas, el antiguo desorden de la piedad se permuta en afanes de claridad; los tiempos habían cambiado a todos los niveles y no eran propicios al fantaseo en materia de fe. El parto es desterrado entonces de la tradición iconográfica occidental, sustituido por episodios de mayor clarividencia y, tal vez, también de mayor profundidad conceptual. Es por esto que ni dentro ni fuera de España fue pródigo el barroco en representaciones del momento preciso del Nacimiento de Cristo, lo cual no quiere decir, ni mucho menos, que desaparecieron por completo; serán pocas las que se produzcan, pero su insularidad y riqueza de matices las hace objeto especial de estudio, motivo por el que aquí dispongo este capítulo, intentando explicarlas en la medida que me permitan mi corta experiencia y escasos conocimientos.

Como corresponde a un hecho de tan amplia trascendencia, la celebración de la Navidad se encuentra entre las más antiguas de la historia de la Iglesia. Ya en el siglo II, San Justino, en su *Diálogo con Trifón*, la primera entre las apologías cristianas dirigidas al judaísmo que hemos conservado, hace referencia a una de las principales tradiciones no evangélicas en torno a este tema, la de la gruta del Nacimiento, que dice existente en

las proximidades de la ciudad de Belén⁴⁰. Un siglo más tarde, Orígenes vuelve a referirse a la espelunca, aludiendo también al pesebre, y afirmando que una y otro eran objeto de veneración por los habitantes de la comarca, incluso por aquellos que aún no habían abrazado la fe cristiana⁴¹. Casi otros cien años después, la madre del emperador Constantino, Santa Elena, nos ofrece con la construcción de la gran basílica de la Natividad, en el sitio de la santa cueva, un testimonio excepcional de la devoción que inspiraba el orto de Cristo, pero sin llegar a ser todavía una prueba conclusiva de su celebración litúrgica. Dicha evidencia se hará esperar aún otra centuria, llegando hasta nosotros de la mano del *Cronógrafo romano* de 354, obra de Furio Dionisio Filócato, calígrafo del papa San Dámaso⁴², que inicia la exposición del martirologio con la recordatoria, el 25 de diciembre, del Nacimiento de Cristo⁴³. En el mismo día aparece señalada la fiesta civil del *Sol invicto*, celebración del retroceso de las tinieblas en el día del solsticio instituida en el siglo anterior por Aureliano y muy favorecida en aquellos tiempos por Juliano Apóstata. De este modo, la celebración cristiana del Nacimiento aparece identificada con la pagana del Sol y aceptando en buena medida su impronta luminosa y triunfal. A favor de la fecha elegida jugaban, en primer lugar estas connotaciones alegóricas y, a continuación, la vieja tradición que rezaba que Jesús vivió en la tierra treinta y tres años cabales, de tal modo que si su muerte se produjo el 25 de marzo, tal hubo de ser también, treinta y tres años antes, la fecha de su Encarnación, y, en tanto que el alumbramiento no se verificaría hasta cumplirse los nueve meses justos de ese día, concluimos que habría tenido lugar el 25 de diciembre⁴⁴.

Los cristianos comprendieron, pues, desde temprano, sobre todo en la iglesia occidental, cuán importante era, de acuerdo con las exigencias de su corpus doctrinal, la celebración del Nacimiento de Cristo; lo que no siempre estuvo tan claro es la verdadera trascendencia de la fiesta. Durante los primeros tiempos, fue una actitud común entre

⁴⁰ “A Betlemme, comunque, nacque il bambino. Poiché Giuseppe non sapeva dove alloggiare in quel villaggio, riparò in una grotta nelle vicinanze. E mentre erano là, Maria diede alla luce il Cristo e lo depose in una mangiatoia. Lì giunsero e lo trovano i magi venuti dall’Arabia.”

San JUSTINO. *Diálogo con Trifón*, 78, 5 (en la edición recogida en la bibliografía, pp. 255-256).

⁴¹ M. AUGÉ. *Avvento, Natale, Epifania...*, p. 14.

⁴² El *Cronógrafo romano* es un almanaque de lujo llevado a cabo en 354, al parecer, sobre la base de otro anterior, realizado en torno a 336. Contiene, junto a numerosas informaciones sobre costumbres civiles y religiosas, tanto cristianas como gentiles, un martirologio integrado por las fechas de óbito o sepelio de todos los obispos de Roma hasta el momento, así como de los principales mártires venerados en la ciudad, con la correspondiente indicación del lugar en que reposan sus restos. Ambas listas están ordenadas, no de acuerdo a la secuencia cronológica, sino por la fecha del aniversario. La primera de esas datas que se recoge es la del Nacimiento de Cristo.

⁴³ “VIII die primam Calendas Ianuarii: Christus natus est in Bethleem Iudeae.”

He tomado la referencia de C. KIRCH y L. UEDING. *Enchiridion...*, nn. 543-544.

⁴⁴ “Perciò, il nostro Signore fu concepito l’ottavo giorno delle calende di aprile, nel mese di marzo, che è il giorno della passione del Signore e anche del suo concepimento. Perché nello stesso giorno in cui fu concepito soffrì.”

De solstitia et aequinoctia conceptionis et nativitatis domini nostri Iesu Christi et Iohannis Baptistae, líneas 230-233. He tomado la referencia de Th. J. Talley. *Le origini...*, pp. 96-97.

muchos teólogos la consideración de la Navidad como una celebración meramente conmemorativa, como el simple recordatorio de un hecho pasado, sin diferencia sustancial con la evocación de una hazaña bélica o con el aniversario de cualquier santo mártir. Caso paradigmático de este parecer, por la talla de su ingenio y por su larguísima influencia hasta nuestros días, es el de San Agustín de Hipona; para él, las fiestas de la Iglesia, en tanto que celebraciones, son acciones simbólicas mediante las cuales recordamos un hecho salvífico del pasado, con el fin de hacerlo nuestro, de revivirlo en el presente; ahora bien, no todas son iguales y, por ello mismo, la propia naturaleza de la acción que se rememora es quien ha de suministrar la medida y el carácter del acto en que será recuperada. De este modo, el ciclo pascual, por cuanto culmina el proceso vital de Cristo en la tierra y nos lo muestra ofreciéndose a los hombres en calidad de auténtico y único alimento de Salvación, ha de ser valorado en toda la inmensa magnitud de su profundo sentido sacramental y, por consiguiente, celebrado conforme a él; en cambio, la Navidad, donde esa generosidad salutífera pudiera, de entrada, no ser tan evidente, no excede el grado de puro recordatorio de un hecho físico o histórico y en esa medida, mucho menos enjundiosa, ha de ser resucitada⁴⁵.

Este dictamen pecaba de estrecho, en tanto que no se percataba de una circunstancia fundamental, y es que la naturaleza trascendente de los ciclos de Navidad y Pascua no es tan diversa como pudiera parecer. La verdad de la Redención depende por entero de la verdad de la Encarnación y, en este sentido, la Navidad podría entenderse como una Pascua anticipada. Dicho de otro modo, la venida del Hijo de Dios a la tierra, antes que nada, supone el inicio de la Redención del hombre⁴⁶; en consecuencia, su celebración no puede ser tan sólo la del cumpleaños de Cristo, sino que también ha de mostrarse como el aniversario de los primeros pasos andados en pos de la plena salvación del hombre, como la conmemoración de los amaneceres del magno proceso que culmina con los acontecimientos de la Pasión. Tal es el parecer, apenas unas décadas después de que San Agustín expresará tan tajantemente el suyo, del papa San León Magno, el gran definidor del culto navideño en la iglesia romana. Según alecciona en sus sermones, la celebración del 25 de diciembre nos recuerda que, por Cristo, la humanidad dio el paso de la muerte a la vida. Como nos enseñó San Pablo, Adán, con su pecado, arrebató al hombre la absoluta preferencia del Altísimo e impuso

⁴⁵ "Sappi dunque anzitutto che il giorno della Natività del Signore non si celebra con un rito sacramentale, ma si rievoca solo il ricordo della sua nascita, e perciò non occorre altro che indicare con una solennità religiosa il giorno del anno in cui ricorre l'anniversario dell'avvenimento stesso. Si ha invece un rito sacramentale in una celebrazione quando non solo si commemora un avvenimento ma lo si fa pure in modo che si capisca il significato di ciò che deve riceversi santamente. Noi quindi celebriamo la Pasqua in modo che non solo rievochiamo il ricordo d'un fatto avvenuto, cioè la morte e risurrezione di Cristo, ma lo facciamo senza traslasciare nessuno degli altri elementi che attestano il rapporto ch'essi hanno col Cristo, ossia il significato dei riti sacri celebrati."

San Agustín, carta 55 (*Le lettere...*, pp. 449-451).

⁴⁶ "Es esto la redención; que el Niño esté entre nosotros."
J. LECLERCQ. Siguiendo el año litúrgico, p. 76.

sobre la tierra el reinado de la muerte. Cristo, moderno primer hombre, fundador de la nueva alianza, vence con su sacrificio al dolor y nos trae para siempre la vida. Lo que uno desató con su desobediencia, lo amarró el Otro sometiéndose a la voluntad del Padre; lo que el primero entregó al cetro repugnante del señor de las tinieblas, el Segundo lo reconquistó para devolverlo al buen gobierno del Altísimo⁴⁷. Por Cristo fue vencida la muerte y se nos dio eternamente la vida, pero su sacrificio no se limita a los postreros tormentos y la horrible muerte de cruz, su anonadamiento y su incondicional obediencia al Padre se adivinan desde el mismo día de la Anunciación, y es en la Navidad donde por primera vez se aprecian con incuestionable evidencia⁴⁸. De ello se deduce la enorme carga sacramental que, como la Pascua, posee también esta fiesta. La Navidad no es el mero aniversario de algo que, sin más, ocurrió; es el recuerdo vivísimo y emocionado de unos hechos cuyos beneficios se ofrecen palpables en cada alma creyente desde el momento de su advenimiento físico y hasta el final de los tiempos⁴⁹. La Navidad es mucho más que un simple aniversario, es el día mismo de nuestra salvación, y nuestra salvación entendida en su triple dimensión de promesa hecha a los

⁴⁷ “Por tanto, como por un hombre *entró el pecado en el mundo* y por el pecado la muerte y así la muerte alcanzó a todos los hombres, ya que todos pecaron; –porque, hasta la ley, había pecado en el mundo, pero el pecado no se imputa no habiendo ley–; con todo, reinó la muerte desde Adán hasta Moisés, aun sobre aquellos que no pecaron con una trasgresión semejante a la de Adán, el cual es figura del que había de venir.

Pero con el don no sucede como con el delito. Si por el delito de uno murieron todos ¡cuánto más la gracia de Dios y el don otorgado por la gracia de un hombre, Jesucristo, se han desbordado sobre todos! ... En efecto, si por el delito de uno reinó la muerte por un hombre ¡con cuánta más razón los que reciben en abundancia la gracia y el don de la justicia, reinarán en la vida por uno, por Jesucristo!”

San Pablo. *Epístola a los Romanos* 5, 12-17.

⁴⁸ “Cosa poteva essere più idoneo a sanare gli infermi, a illuminare i ciechi, a ridare vita ai morti di una cura costituita dalla medicina dell’umiltà per sanare le ferite della superbia? Adamo disobbedendo al comando di Dio si addossò la condanna che il peccato merita: Gesù, nascendo sotto la legge, ridonò la libertà con la sua giustizia. Quello, seguendo il suggerimento del diavolo fino al punto di prevaricare, meritò che tutti in lui avessero la morte; questo, obbediente al Padre fino a la croce, meritò che tutti in lui avessero la vita. Quello, avido di angelici onori, perdette la dignità della propria natura: questo, assumendo la condizione della nostra debolezza, collocò nelle sedi celesti coloro per i quali era disceso negli inferni. Infine, a quello, precipitato per superbia fu detto: *Tu sei polvere e in polvere ritornerai*. A questo, esaltato per la sua obbedienza, fu detto: *Siedi alla mia destra finché avrò posto tuoi nemici a scanno dei tuoi piedi*”.

San LEÓN Magno. Sermón XXV –*En la Epifanía del Señor*, V–, § IV (*Il Mistero del Natale*, pp. 87-88).

⁴⁹ “Ora, le pagine del Vangelo e dei profeti ci aiutano, sicché non ci dobbiamo inquietare per la nostra insufficienza; anzi talmente ci infervorano e ci ammaestrano che il Natale del Signore, quando *il Verbo si è fatto carne*, non ci appare come un ricordo passato, ma quasi lo vediamo presente. L’annuncio che l’angelo del Signore diede ai pastori, mentre vegliavano alla custodia del gregge, ha risuonato anche ai nostri orecchi. E ora noi governiamo le pecorelle del Signore, perché conserviamo nell’attenzione del cuore le parole divinamente pronunciate. Quasi ci viene ripetuto nella festività di oggi: *Ecco, vi porto una lieta novella, che sarà di grande gioia per tutto il popolo: oggi vi è nato nella città di David il Salvatore, che è Cristo Signore.*”

San LEÓN Magno. Sermón XXIX –*En la Navidad del Señor*, IX–, § I (*Il mistero del Natale*, p. 113).

padres del Antiguo Testamento, de realidad cumplida para nosotros en la persona de Cristo y de resultado último consistente en la eterna felicidad de la humanidad entera⁵⁰.

En esta línea se sitúan las posteriores y definitivas conclusiones sobre el sentido teológico profundo de la fiesta y de las ceremonias con que se celebra, portadoras sin discusión de una cuádrupla dimensión significativa. En el trasfondo de cada fiesta brillan siempre las realidades que constituyen el encuentro del hombre y Dios; la santificación que, por la persona del Hijo, el Padre hizo del hombre y el culto que, unida en Cristo, la comunidad creyente rinde a Dios. Hay, por lo tanto, en cada festividad un sentido de recuerdo, una constancia de permanencia y un anhelo de continuidad, una triple mirada, en definitiva, al pasado, al presente y al futuro. Ello implica la existencia de las mentadas cuatro dimensiones esenciales, según las cuales, todas las fiestas cristianas contienen un valor demostrativo, a saber, de las realidades sagradas invisibles presentes; un alcance empeñativo, moral, por el cual el hombre se compromete a conservar con sus acciones la santidad de que se le ha hecho partícipe; un sentido conmemorativo, alusivo a los actos salutíferos con que Cristo en su venida garantizó la humana Redención y, por fin, un significado prefigurativo, de la gloria última que nos aguarda al lado del Padre⁵¹. En la celebración navideña estos cuatro contenidos últimos se distinguen con especial claridad. Primero, desde el punto de vista demostrativo, se señala la venida epifánica del Salvador como una realidad presente en toda celebración y en cada alma creyente; a continuación, atendiendo a lo empeñativo, vemos cómo se nos da la norma de conducta –fe, pobreza, castidad– correspondiente a la gracia de su venida; por lo que toca al valor conmemorativo, no hay lugar a dudas, la Navidad es el aniversario del día histórico en que Jesús fue dado a luz en Belén de Judá y el recordatorio, asimismo, de la preparación y el anhelo del Antiguo Testamento; y, por fin, de acuerdo con la dimensión profética, la Navidad prefigura el advenimiento último y perfecto del Señor en el tiempo de la parusía.

La Redención se hizo un hecho consumado en el momento de la Encarnación, no en la cima del Calvario, allí alcanzó su clímax y el feroz impacto del trance nos abrió los ojos para hacernos comprender su pleno sentido, pero el cumplimiento de las profecías ya era una realidad desde hacía treinta y tres años. Que nuestro cómputo del tiempo divida la historia política y natural en dos grandes fases, anterior la una y posterior la otra al Nacimiento de Cristo, permite hacerse una buena idea de los cambios que supuso la irrupción del Verbo en el Orbe⁵². En ese día se empezó a desenredar la maraña del pecado del hombre y Dios comenzó a recibir la disculpa de sus hijos.

⁵⁰ “Dilettissimi, esultiamo nel Signore e con spirituale gaudio ralleghiamoci, perché è spuntato per noi il giorno che significa la nostra redenzione, l’antica preparazione, la felicità eterna. Il mistero della nostra salvezza, promesso all’inizio del mondo, attuato nel tempo stabilito per durare senza fine, si rinnova per noi nel ricorrente ciclo annuale.”

San LEÓN Magno. Sermón XXII –En la Navidad del Señor, II–, § I (*Il mistero del Natale*, p. 54).

⁵¹ Para profundizar sobre estos complejos planteamientos recomiendo la lectura de C. VAGAGGINI, O. S. B. *El sentido teológico...*, pp. 73-100.

⁵² J. M.^a CABODEVILLA. *Cristo vivo...*, p. 17.

Encarnación y Redención son, por lo tanto, dos conceptos íntimamente ligados, fundidos a la perfección en uno solo en el día de la Navidad. Como nos ilustra Santo Tomás, la empresa de una reparación condigna a la humana culpa exigía una doble voluntad favorable, la expiatoria del hombre y la misericordiosa de Dios; por ello era empresa que sólo podía asumir un individuo que fuese a la vez Dios y hombre, un ser se mostrase al mismo tiempo adorable e igual a nosotros, que fuera, capaz en definitiva, de embestir las operaciones teándricas exigidas por el Padre⁵³. De ello que se concluye la absoluta conveniencia de la Encarnación, cuyo único motivo era la Redención del hombre⁵⁴.

Como consecuencia de lo expuesto, la Navidad ha de ser entendida también como la gran fiesta de la omnipotencia y el infinito amor de Dios. Cristo bajó a la tierra y mientras vivió en ella fue verdadero Dios y verdadero hombre. Una sola persona, pero con dos naturalezas; y esto es lo fundamental, puesto que si alguna de las dos mancarse o no hubiera sido perfecta, la Redención no habría tenido lugar y mal podrían ser alabados tanto la autoridad, como el amor del Padre⁵⁵. En cambio, ambas realidades quedan bien puestas de manifiesto en la Encarnación. El poder, porque no hay muestra más sublime del mismo que el ver a un Dios hecho hombre⁵⁶, y el amor, porque sólo él, en su incomprensible inmensidad, pudo decretar que se realizase la Encarnación⁵⁷. De este modo nació el Verbo, y con Él hallaron un punto de inflexión los tiempos, con Él se instituyeron el pasado y el futuro. El amor y el poderío del Altísimo se fundieron en una colosal empresa que sólo beneficios podía brindar al hombre. Si antes imperaba la

⁵³ Dada la tremenda complejidad de la doctrina tomista y lo prolijo de su exposición, prefiero abstenerme de copiar en este punto la conveniente cita. De cualquier modo, ante el posible interés de los lectores, remito a: *Suma Teológica*, parte III, capítulo I, puntos 1-2.

⁵⁴ *Ibidem* I, 3-4.

Para una exposición más sencilla de la teología del Verbo Encarnado, véase A. ROYO MARÍN. *Jesucristo y la vida cristiana*. Si se prefiere una visión más rápida y concisa, véase A. ROYO MARÍN. Dios y su obra, pp. 308-11.

⁵⁵ "Non si fecce oumo in apparenza, fu non un fastasma ma un vero uomo. Non passò per la Vergine como attraverso un tubo, ma presse da lei una vera carne e si nutri del suo vero latte. Realmente mangiò come mangiamo noi, realmente bevve como beviamo anche noi, perché se la sua incarnazione fosse stata una vana apparenza, sarebbe pure vana apparenza la nostra salvezza."

San CIRILO de Jerusalén. IV catequesis bautismal, § 3 (*Le catechesi*, p. 87).

⁵⁶ "¿Qué otra cosa hay, en efecto, más grande que el que todo un Dios se haga hombre?"

San JUAN Damasceno. *De la fe ortodoxa* 3, 1 (Migne P. G., 94, p. 984).

⁵⁷ "Considera también aquí la inefable caridad de Dios, que al tiempo que nosotros dormíamos y menos cuidado teníamos de nuestra salud y ni con oraciones ni sacrificios procurábamos nuestro remedio, se acordó Él de remediarnos, y pudiendo hacer esto por otras muchas maneras, lo quiso hacer por ésta, que a Él era tan costosa, por ser la más conveniente que había para nuestra salud. De la cual caridad dijo el mismo Señor en el Evangelio: *De tal manera amó Dios al mundo, que le dio su Unigénito Hijo, para que mediante la fe y el amor que tuviésemos con Él, alcanzásemos la vida eterna.*"

Fray Luis de Granada. *Vida de Jesucristo*, p. 25.

muerte, ahora vuelve a reinar la vida⁵⁸; si antes no era conocida la unión, hoy los hombres son todos uno⁵⁹. El enemigo inmundo que se había apoderado de la tierra, ya se retuerce maltrecho⁶⁰. Lo que ayer fueron tinieblas, hoy, en el Señor, es la luz de la verdad⁶¹. Porque hoy *nos ha nacido un Niño*, el que sabrá sacudirnos el yugo de la opresión. *Puer natus est nobis*:

Porque una criatura nos ha nacido,
un hijo se nos ha dado.
Estará el señorío sobre su hombro,
y se llamará su nombre
«Maravilla de Consejero»,
«Dios Fuerte»,

«Siempre Padre»,
«Príncipe de la Paz».
Grande es su señorío y la paz no tendrá fin
sobre el trono de David y sobre su reino,
para restaurarlo y consolidarlo
por la equidad y la justicia.
Desde ahora y hasta siempre,
el celo de Yahvé Sebaot hará eso.⁶²

En tanto que fiesta de la Redención, del advenimiento de Cristo como un nuevo Adán capaz de devolvernos lo que, con su debilidad, nos arrebató el primero, la Navidad es también la fiesta de la «nueva creación». En ella celebramos el cumplimiento de los planes salvadores desde una óptica natalicia, desde un sentido de orto, o mejor, de renacimiento en Cristo, de todo lo creado. Con la venida del Señor ha sido revocada la primera creación; el hombre ha accedido a la condición de Hijo de Dios y puede, al fin, desarrollar su labor en el diseño universal de la vida trazado por el Padre al comienzo de los tiempos. Esta idea enamoró desde el principio a los escritores devotos que, continuamente, la han elaborado en sus textos por medio de un delicado

⁵⁸ “Porque habiendo venido por un hombre la muerte, también por un hombre viene la resurrección de los muertos. Pues del mismo modo que por Adán mueren todos, así también todos revivirán en Cristo.”

San Pablo. *I Carta a los corintios* 15, 21-22.

⁵⁹ “Jesús había de morir por la nación y no solamente por el pueblo, sino también para reunir en uno a todos los hijos de Dios dispersos.”

San Juan 11, 51-52.

⁶⁰ “Ahora es el juicio de este mundo; ahora va a ser expulsado el príncipe de este mundo. Y yo, levantado de la tierra, atraeré todos los hombres a mí.”

San Juan 12, 31-32.

⁶¹ “Porque en otro tiempo fuisteis tinieblas; mas ahora sois luz en el Señor. Vivid como hijos de la luz; pues el fruto de la luz consiste en toda bondad, justicia y verdad.”

San Pablo. *Carta a los Efesios* 5, 8-9.

⁶² Isaías 9, 5-6.

símil. Habiendo nacido el Señor, se produjo también el despertar de la naturaleza; el frío invierno en que estaba sumida la tierra dio paso, de forma sobrenatural, a la más florida y hermosa primavera; pastos y frutos avanzan por doquier a la vez que retroceden las tinieblas. Es una manera gráfica y sencilla, inundada de lirismo y viva alegría, de servir a todos los ingenios este profundo misterio. En el renacer de la naturaleza hallamos la mejor metáfora de la nueva creación; lo mismo que la tierra se despierta después del letargo del invierno, así el mundo entero y el hombre mismo adquirieron, en esta mística primavera de los tiempos, una nueva dignidad y un nuevo sentido para sus vidas⁶³.

Además, en la Navidad se celebran las bodas de Cristo con la humanidad⁶⁴. Por la Encarnación, se hace posible y queda ratificada la unión conyugal de Cristo con el mundo, que ahora, una vez desposado con Él, recupera la preferencia que había perdido a los ojos de Dios. Es la unión indisoluble del Mesías con el hombre por Él redimido. Él mismo Jesús se nombró «Esposo»⁶⁵ y, poco antes, lo había llamado así San Juan

⁶³ “Las criaturas que tienen ser y vida, como las plantas y los árboles, colaboraron igualmente en la publicación del Nacimiento de Cristo. San Bartolomé, en su *Compilación*, refiere que, durante la noche de la Natividad del Salvador, las viñas de Engadía, que producen bálsamo, florecieron, fructificaron y destilaron vino.”

S. de la VORÁGINE. *La leyenda dorada*, capítulo VI, § II (vol. I, p. 56).

* * *

“Volvían los ojos a la claridad del Cielo [*los pastores*] y quedaban absortos en la divina música de los Ángeles, que a coros se preguntaban y respondían los altísimos sacramentos de aquella fiesta. Si los bajaban a la tierra, la variedad de flores los admiraba, que a la media noche de veinticinco de Diciembre, a pesar de la escarcha habían salido, y en las manchas de la nieve, que se extendía por los campos, parecían una tela de plata blanca con artificiosas labores. Si los extendían a las viñas, que con los desnudos sarmientos parecían la anatomía del verano, quedaban atónitos de verlas tan floridas y cubiertas de amenas hojas, retorciendo aquellos verdes hilos entre los tiernos pámpanos. Si a los montes los volvían, con súbita alegría se transformaban de ver los altos árboles descubiertos, a quien la nieve había igualado y hecho una cosa misma con las peladas peñas. Si a los arroyos de las fuentes, que aprisionados del riguroso hielo no corrían, suspendíales el agradable son con que de jaspe en jaspe y de una pizarra en otra iban cantando. No ponían, finalmente, la vista en Cielo, tierra, montes, aguas y todo lo que podían terminar en su horizonte, que no estuviese lleno de alegría, novedad, hermosura y admiración.”

Lope de Vega. *Los pastores de Belén*, p. 355.

⁶⁴ “Y deseosa la esposa de esta dignidad [*de participar de la gloria del Señor*], apeteciendo con ardor la venida de Cristo clamaba: *¿Quién te me dará hermano mío mamando de los pechos de mi Madre, para que te halle fuera y ya ninguno me desprece?* (*) Pues conseguido has, oh esposa lo que querías, ya llegó el día que tanto deseabas, tienes ya lo que pedías con toda tu mente. Ya ves al Unigénito del Padre mamando de los pechos de la piadosa Madre.”

Fray Luis de Granada. *Sermones de tiempo –En el Nacimiento del Señor*, sermón I, punto 5–, vol. I, p. 343.

*) Cantar de los Cantares 8, 1.

⁶⁵ “Ayunaban los discípulos de Juan y los fariseos, y vienen a decirle: *¿Por qué los discípulos de Juan y los de los fariseos ayunan, y tus discípulos no ayunan?* Jesús les respondió: *¿Pueden los convidados al banquete ayunar mientras está con ellos el esposo? Mientras tienen consigo*

Bautista⁶⁶. Como de antiguo nos anuncian las Escrituras, el Señor no viene a la tierra envuelto en el aura intocable de su divinidad; no baja condenado a la soledad de una perfección extraña, al adorable aislamiento que parecería determinar su doble naturaleza. Muy al contrario, Jesús viene desbordado por una inmensa alegría, por el júbilo del enamorado que, con el mayor desprendimiento, ofrece al objeto de su dicha un sentimiento puro, ardiente e ilimitado⁶⁷.

La maravillosa consecuencia de esta unión es la ascensión, por parte del hombre, de una nueva dignidad, y por eso mismo, la Navidad es también la fiesta de nuestra divinización, pues por ella participamos de la calidad y los privilegios de la naturaleza celestial. San Pedro fue el primero que reparó en esta verdad, el único, entre los muchos escritores bíblicos, que se llega a percatar de cómo Cristo, viviendo en medio de nosotros, como uno más, nos regaló una superior condición que hemos de descubrir y aprovechar para sustraernos a la podredumbre terrenal⁶⁸. Asumiendo la esencia humana, Cristo nos concedió el don de saborear la divina⁶⁹. Si por la Encarnación se unieron en perfecta y singular fusión la naturaleza humana y la celestial, también por ella alcanzó la primera siquiera un atisbo de la gloria de la segunda⁷⁰. Gracias a esa unión indecible,

al esposo no pueden ayunar. Ya vendrá el tiempo en que se les quite al esposo, y entonces, en ese tiempo, ayunarán."

San Marcos 2, 18-20.

⁶⁶ "Yo no soy el Cristo, sino que soy enviado delante de Él. Esposo es el que posee esposa, pero el amigo del esposo, el que asiste y le escucha, se alegra mucho con la voz del esposo. Pues esta alegría mía se ha cumplido ya, Aquel debe crecer y yo debo disminuir."

San Juan 3, 28-30.

⁶⁷ "... es muy digna de considerar la maravillosa blandura con que ha tratado Cristo a los hombres; que con ser nuestro padre, y con hacerse nuestra cabeza, y con regirnos como pastor, y curar nuestra salud como médico, y allegarse a nosotros y ayuntarnos a sí con otros mil títulos de estrecha amistad, no contento con todos, añadió a todos ellos aqueste nudo y aqueste lazo también, y quiso decirse y ser nuestro ESPOSO: que para lazo, es el más apretado lazo; y para deleite, el más apacible y más dulce; y para unidad de vida, el de mayor familiaridad; y para conformidad de voluntades, el más uno; y para amor, el más ardiente y el más encendido de todos."

Fray Luis de León. *De los nombres de Cristo*, libro II, § IV (de la edición seguida, pp. 442-443).

⁶⁸ "Pues su divino poder nos ha concedido cuanto se refiere a la vida y a la piedad, mediante el conocimiento perfecto del que nos ha llamado por su propia gloria y virtud, por medio de las cuales nos han sido concedidas las preciosas y sublimes promesas, para que por ellas os hiciérais partícipes de la naturaleza divina, huyendo de la corrupción que hay en el mundo por la concupiscencia."

San Pedro, *II Epístola* 1, 3-4.

⁶⁹ "Infatti, egli divenne uomo affinché noi fossimo deificati; egli si rivelò mediante il corpo affinché noi potessimo avere un'idea del Padre invisibile; egli sopportò la violenza degli uomini affinché noi ereditassimo l'incorruttibilità."

San Atanasio. *De la Encarnación del Verbo*, punto 54 (en la edición utilizada, p. 129).

⁷⁰ "Hubo también otra causa para esta descripción [*el censo ordenado por el edicto de César Augusto en tiempos de Quirino, gobernador de Siria, San Lucas 2, 1-3*], porque por medio de ella quiso el Señor se significara la nueva dignidad del hombre granjeada por beneficio de Cristo. Porque Dios, según dice el Apóstol, en los tiempos pasados había dejado y tolerado que todos los hombres anduvieran sus caminos, y los tenía al parecer tan envilecidos, que

la tierra llegó a tocar el cielo y quedó para siempre transfigurada; la gloria del Verbo se instaló en cada alma, pero no para equipararla a Él, lo que sería igual a un panteísmo vano y sin sentido, sino para guiarla, a la luz de ese reflejo de lo divino, por las sendas de la felicidad y la justicia⁷¹.

La Navidad, en resumen, es un evento de salvación, el que nos renueva y encamina hacia plena gracia redentora de los misterios pascales. Es un misterio de luz, por cuanto supera la búsqueda infructuosa y larga espera de los padres del Antiguo Testamento y nos abre los ojos con los resplandores de la verdad. Es un mensaje de paz y una llamada a la alegría, pues por fin ha llegado la Salvación, y no lo ha hecho a través de un bravo caudillo, sino de un niño frágil e indefenso; por esto mismo, la Navidad es también una exaltación de lo pequeño y humilde que, de hecho, en el capítulo siguiente, veremos ocultarse a los grandes y anunciarse a los insignificantes. Al fin, la Navidad es la revelación del misterio de Cristo y del misterio del hombre⁷².

Hasta ahora hemos considerado la Navidad desde un punto de vista por entero cristológico y, claro está, no hemos hallado en él nada escabroso. El problema que planteaba al principio surge al tomar en cuenta la dimensión mariana del misterio que, por cierto, no es en absoluto fácil de obviar, dado el papel activo y, a todas luces, fundamental, que la Virgen juega en la Encarnación⁷³. Toda la teología mariana, de hecho, se articula en torno al dogma de la maternidad divina, única y potísima razón por la que Nuestra Señora recibe, tanto de Dios como de los hombres, un trato y una

quejándose de esto gravemente el profeta, arrojó aquellas voces: *y harás los hombres como los peces del mar, y como las aves que no tienen guía ni caudillo* (*). Mas en el tiempo presente, a beneficio de la Natividad y humildad del Señor, creció y se aumentó mucho la dignidad de los hombres, respecto de que el mismo Dios se dignó hacerse hombre por los hombres, y conversar y vivir con ellos. Porque cuando éste se bajó a lo más ínfimo, elevó a lo sumo las cosas nuestras. De aquí es, que el profeta hablando con Christo: *tú eres, dice, mi gloria, y el que exalta mi cabeza; como que por la ascensión de mi humanidad me has hecho participante de tu divinidad y de tu gloria* (**)."

Fray Luis de Granada. *Sermones de tiempo –En el Nacimiento del Señor*, sermón I, punto 5–, vol. I, p. 343.

*) Habacuc 1, 14.

**) Salmos 3, 4

⁷¹ "... quedó establecida en la tierra la norma de vida del cielo; los ángeles comunican con los hombres y los hombres conversan alegres con los ángeles, ¿por qué? Porque Dios ha venido a la tierra y el hombre está en el cielo; todo se ha mezclado y fundido en uno. Ha venido a la tierra quedando entero en los cielos; y con estar todo Él en el cielo, todo Él está en la tierra."

San Juan Crisóstomo. *Homilias selectas*, I, p. 117.

⁷² Para profundizar sobre estos conceptos, creo que la exposición más clara y conveniente es la recogida en M. AUGÉ. *Avvento, Natale, Epifania...*, pp. 38-57. Aunque redactada desde un punto de vista más devoto y menos didáctico, también puede resultar ilustrativo J. M. LECEA. "Vigilia de Navidad". En L. de ECHEVERRÍA y otros. *Año cristiano*, IV, pp. 697-704.

⁷³ "Mirando así el Hijo, pongamos luego los ojos en la Madre, que no es la menor parte de este misterio."

Fray LUIS de Granada. *Vida de Jesucristo*, p. 46.

veneración que la diferencian de San José y el resto de los Santos⁷⁴. María es la Madre de Dios, y como tal la ha representado casi siempre el arte, pero ese título altísimo va rodeado de otras gracias, destiladas por la teología en su pesquisa febril, sobre las que siempre pesa la sombra del equívoco. Esto es lo que sucede a la representación del Nacimiento, que las fuentes no aclaran nada, o nada se ha querido ver, y la plástica, aun cuando sea de entrada ortodoxa y esté movida por la más piadosa intención, perdida en esta laguna, podría mover al engaño. El hecho de la Natividad afecta a uno de los aspectos más controvertidos de la ciencia mariológica, a la *virginidad perpetua* de la Madre de Dios. Hablar de la Natividad del Señor es referirse al hecho físico de la llegada de Cristo al mundo de los vivos, al inicio mismo de su andadura terrestre y, en definitiva, al parto de la Virgen. Un hecho sobrenatural, qué duda cabe, cuando se trata, nada menos, que del nacimiento de un dios hecho carne; pero verificado en qué forma, a través de qué prodigios. Cómo, en definitiva, salió el Niño de las entrañas de su Madre y qué lesiones causó en Ella.

Nunca la parquedad de los textos canónicos jugó tan mala pasada a la Iglesia. Nada ofrecían que contestara abiertamente a esas preguntas y las respuestas que parecían contener, para pábulo de herejes, no siempre eran lo más cercano a los planteamientos en que se apoyaba la ortodoxia. Era necesario rastrear la verdad y a ello se aplicaron desde antiguo los escritores apócrifos, con su aventura novelesca; los teólogos más graves, desde la era patristica a la edad moderna; los místicos de más altos vuelos y los poetas devotos, al margen de su grado de sensibilidad y cultura. Todos a una con la meta de fijar en la tradición creyente lo que los Evangelios habían descuidado tanto. Y es por ello que en la variedad de matices de esta literatura, en los distintos énfasis puestos en diferentes lugares, dependiendo de los intereses doctrinales de cada momento, habrá que buscar el origen de los diversos modos de representación artística del Nacimiento y la medida de su efectividad según los tiempos, pero conscientes de que el fondo será siempre el mismo. Todas las visiones, producidas, ora por el arte, ora por la teología o la literatura, germinan sobre el humus de una intencionalidad única: la de comprender y divulgar las circunstancias del parto virginal de María, para exaltación de Ella misma y de la divinidad de su Hijo.

La representación del Nacimiento, como corresponde a un hecho de tal magnitud y trascendencia, cuenta con una larga tradición en la historia del arte cristiano, casi tan antigua como él mismo, pero las diferentes versiones que nutren tan vasto caudal, y en especial las surgidas al amparo del fervor medieval, están harto llenas de puntos discutibles y hasta de claras aberraciones. El arte ha seguido de cerca las enseñanzas de los teólogos, de los místicos y de los falsos evangelistas; se ha adecuado a las diversas proposiciones, y ha materializado ensueños que, con demasiada frecuencia, no pasaban de ser entelequia vana, fantasía construida sin cimiento ni sostenes. Ante tamaño

⁷⁴ “La maternidad divina de María, considerada integralmente en sí misma, constituye el primer principio básico y fundamenta de toda la mariología.”
A. ROYO MARÍN, O. P. La Virgen María..., p. 44.

desorden, no es extraño que la plástica posterior a Trento decidiera cortar por lo sano. Si dieciséis siglos de disputas no habían bastado para aportar una solución satisfactoria, no había de ser él, con su convencida apuesta por la claridad, quien se arriesgara a seguir avivando el rescoldo de las viejas desviaciones. Y por eso, se apartó de cualquier versión equívoca proponiendo una alternativa eficaz: la sustitución del *Nacimiento* por la *Adoración de los pastores*.

El Niño, ya que Él era la Luz, nació a la media noche, cuando comienzan a retroceder las tinieblas, así lo enseña la tradición⁷⁵. Los pastores, por su parte, llegaron con sus regalos al alba. El Nacimiento y la Adoración de los pastores, por lo tanto, son dos momentos, aunque cercanos en el tiempo, perfectamente diferenciados en su significación teológica y sucesión temporal. El primero alude al comienzo de la existencia humana del Salvador. El segundo, en cambio, nos habla de su primera manifestación a los hombres y de cómo éstos lo adoran reconociendo en Él a Dios. Al convertirlos en un mismo todo, optando por la preeminencia del último, el arte evitaba el recuerdo de asuntos todavía escabrosos y, al mismo tiempo, resumía aquel preludeo de la redención en un hecho de mayor hondura y riqueza de contenidos.

Pero el que anduviesen en boga estas prevenciones contra la representación del Nacimiento, no significa que se agotara el ardor de los devotos sobre un tema de tal magnitud y menos aún en nuestro suelo, ¿podía acaso olvidarse una acción que, además de ser crucial para la fe cristiana, estaba fuertemente arraigada en la piedad culta y popular y cargaba a sus espaldas con un bagaje literario y artístico de tantos siglos? Claro que no, y por eso también después del Concilio continuaron la mística y la teología indagando y ofreciendo nuevas visiones del tema, nuevas interpretaciones que

75

Campanitas de Belén,
tocad al Alba, que sale
vertiendo divino aljófara
sobre el sol que de ella nace,
que los Ángeles tocan,
tocan y tañen.
Que es Dios hombre el Sol
y el alba su madre;
dín, dín, dín, que vio en fin,
don, don, don, San Salvador,
dan, dan, dan, que hoy nos le dan,
tocan y tañen a gloria en el Cielo
y en la tierra tocan paz.
En Belén tocan al Alba
casi al primer arbol
porque de ella sale el Sol,
que de la noche nos salva.
Si las aves hacen salva
al Alba del Sol que ven.

Lope de Vega. *Pastores de Belén*, p. 356.

calaron más o menos en el ánimo de los devotos y a las que el arte se siguió prestando a dar consistencia material.

Al lado de la *Adoración de los pastores* y la *Epifanía*, los otros dos grandes momentos del ciclo de la Navidad cuyo estudio me he propuesto en este libro, el *Nacimiento* ocupa una posición extraña. No es un capítulo fundamental en cuanto a número de obras, pero sí por lo que se refiere a las peculiaridades iconográficas. El silencio de los Evangelistas, insisto, la fantasía de los apócrifos y el desacuerdo de los doctores, habían dado pie a una buena cantidad de creencias que no se arrinconarán con tanta facilidad en el barroco; y es más, no sólo no se olvidan esas historias, sino que, incluso, darán los ánimos para engendrar otras nuevas. Por todo ello, este capítulo, todavía tan inexplorado, reviste una importancia capital. El número de las obras que he podido encontrar es chico y su calidad muy desigual, pero la variedad de matices y curiosidades iconográficas que en ellas se recogen es enorme. Pocos apartados del barroco español, vánitas y emblemas incluidos, podrán mostrar más riqueza en un corpus tan ralo y, sin embargo, pocos han pasado tan inadvertidos para la Historia del Arte.

A menudo encontramos que se da el nombre de «nacimiento» o «natividad» a la representación del Niño Jesús adorado por los pastores. Este es un error, o, más bien, una inexactitud, que los profesionales de esta ciencia tenemos que ir empezando a desterrar, porque, como acabo de decir, son dos temas distintos y a la elección de uno u otro han de mover intenciones doctrinales o devotas diferentes. *Nacimiento* se puede llamar a la plasmación de cualquiera de los momentos comprendidos entre el parto de la Virgen y la llegada de los pastores, sucesos que, como habrá ocasión de ver, carecen de todo fundamento escriturístico. La solución más común a lo largo de la historia y casi la única que se mantiene después del concilio de Trento, es la que equipara la Natividad con la *Adoración del Niño por sus Padres*; su tradición es muy antigua y no hay en ella nada que pueda merecer reproche o llevar a los indoctos al engaño, en tanto que poco se moja en la complicada cuestión del parto, y si hemos de deducir algo, más cercano estará, viendo a la Virgen postrada de hinojos, al dogma del parto puro y sin dolor. Otra versión es la que conocemos como *Adoración de los ángeles*, por presentarlos arrodillados o revoloteando en torno al Infante, adorándolo junto a José y María; esta visión se acomoda a la glorificación barroca mucho mejor que la otra, que más que rendir honores al nacido celebra el desamparo y la pobreza de la Sagrada Familia; sin embargo, no será grande su fortuna en nuestra iconografía postconciliar.

Ninguna de estas dos interpretaciones cuenta con apoyo evangélico alguno, pero ambas son posiciones pías y hasta verosímiles, capaces de soportar cualquier acusación de heterodoxia. Más compleja es la representación del parto, porque, siendo tema más serio, asunto que afecta a la esencia misma de la religión cristiana, no tenemos certeza alguna de cómo ocurrió, ni hay texto canónico que lo aclare, y, por ello mismo, cualquier descripción que de él se haga siempre será discutible y arriesgada. Su representación artística se derivará de devociones muy particulares, obedeciendo en

todo caso a elucubraciones místicas o teóricas y a tradiciones populares siempre impugnables.

De las tres variantes del Nacimiento encontraremos muestras en el barroco español, e incluso alguna más de difícil clasificación. Por ese motivo he adoptado para este capítulo una división temática que no veremos en los demás, bastante más extensos en cuanto a número de obras y, sin embargo, mucho más homogéneos en su iconografía.

I. EL PARTO DE LA VIRGEN

TRADICIÓN LITERARIA. — La verdad, no perdieron demasiado tiempo los Evangelistas en describirnos el nacimiento del Señor. El asunto parece importarles tan poco que ni siquiera coinciden al establecer el lugar donde se produjo. De los cuatro biógrafos de Cristo, dos, San Marcos y San Juan, nos presentan desde el principio a un Jesús adulto y público, dejando caer apenas alguna noticia sobre sus orígenes, que sitúan en Nazaret. Más datos nos ofrecerán los otros dos, pero a fuerza de testimonios tan escuetos, que mil veces han servido sólo a medias, ya sea para saciar las ansias de la curiosidad devota, ya para atajar decididamente tantos siglos de dudas y desviaciones.

San Lucas es el único de los cuatro en aportar una narración ordenada y relativamente extensa de los momentos más destacados de la infancia del Salvador, así como de los principales acontecimientos que precedieron su llegada. Con todo, no va a ser demasiado explícito al referirse a la Natividad:

Y sucedió por aquellos días que salió un edicto de César Augusto para que se empadronase todo el mundo. Este censo primero tuvo lugar siendo gobernador de Siria Quirino. Y todos iban a empadronarse, cada uno a su ciudad. Subió también José desde Galilea, de la ciudad de Nazaret, a Judea, a la ciudad de David, que se llama Belén, porque él era de la casa y familia de David, para inscribirse con María, su esposa, que estaba en cinta. Y aconteció que, mientras estaban ellos allí, se cumplieron los días del alumbramiento, y dio a luz a su hijo primogénito, lo envolvió en pañales y lo reclinó en un pesebre, porque no había sitio para ellos en la posada.⁷⁶

Y todavía menos podemos esperar del texto de San Mateo:

⁷⁶ San Lucas 2, 1-7. Para las citas evangélicas seguiré la sinopsis del padre Juan Leal (1961).

La concepción de Jesucristo fue de esta manera: María, su madre, estaba desposada con José, y, antes que ellos conviviesen concibió por obra del Espíritu Santo. José, su esposo, como era justo y no quería denunciarla, resolvió repudiarla privadamente. El tenía este plan cuando se le apareció en sueños un ángel del Señor, que le dijo: “José, hijo de David, no temas retener a María, tu esposa, porque lo que ella ha concebido es del Espíritu Santo. Dará a luz un hijo y le pondrás por nombre Jesús, porque él salvará a su pueblo de sus pecados”... Cuando José despertó del sueño, hizo como le había mandado el ángel del Señor y retuvo a su esposa. Y no la conocía hasta que dio a luz un hijo, al cual puso por nombre Jesús.⁷⁷

Estas son las dos únicas fuentes absolutamente seguras sobre el nacimiento del Señor. El interés principal de sus autores no es otro que el de identificar la persona histórica de Jesús con el Verbo de Dios encarnado, fundándose en el argumento indiscutible, por cuanto precisa de intervención divina, de su concepción virginal. San Mateo la proclama al exponer las dudas de San José y, del mismo modo, San Lucas, al relatar el episodio de la Anunciación⁷⁸. Pero poco les inquietan los sucesos que rodearan al parto y ninguno de los dos da a entender que hubieran acaecido en él milagros dignos de reseña, observación que resultará aún más evidente cuando se nos describa el modo en que la llegada del Niño fue anunciada a los pastores y cómo las legiones angélicas poblaron el nocturno firmamento, iluminándolo con sus cánticos y resplandores⁷⁹.

Creyeron los Evangelistas que, una vez afirmada la inmaculada concepción de Cristo, poco quedaba por discutir sobre su naturaleza divina. Pero aquella tranquilidad estaba condenada a desvanecerse pronto. Los primeros siglos de la Iglesia fueron tiempos de vacilación y controversia, años en los que el dogma se fraguaba con grandes trabajos. Por todas partes surgían descarríos que encontraban su origen y argumentos precisamente en la ambigüedad de los textos sagrados; los más comunes e inquietantes eran aquellos que negaban a Jesús su doble naturaleza divina y humana⁸⁰ y a la Virgen el título de *theotókos*⁸¹.

⁷⁷ San Mateo 1, 18-25.

⁷⁸ San Lucas 1, 26-38.

⁷⁹ San Lucas 2, 8-14.

⁸⁰ Es la doctrina del *monofisismo*, que presenta muy distintos matices. Su principal representante será Eutiques, quien defiende hacia 450 que las dos naturalezas de Cristo quedaron fundidas en una sola. Otra variante es la abanderada por Marción, para el que Jesús no tuvo alma ni carne humana, sino tan sólo apariencia.

⁸¹ Es decir, *Madre de Dios*. Los principales ataques contra este título venían de los partidarios de *Nestorio*, patriarca de Constantinopla, que afirmaba que existían en Jesucristo, no dos naturalezas, divina y humana, sino dos personas, Jesús y el Verbo divino, siendo María madre tan sólo de la primera. La cuestión fue solucionada en el concilio de Éfeso, en 431, en el cual su presidente, San Cirilo de Alejandría, obtuvo el favor papal contra las tesis de Nestorio. Han de destacarse también las opiniones de *Valentino*, para quien Jesús nació por medio de María, pero no de ella, o las de *Arrio*, que defendía que el Verbo no es consustancial con el Padre y, por lo tanto, que María no podía ser Madre de Dios.

Con menor base teórica pero notable éxito entre los sencillos circulaban, además, historietas que mal decían de las personas evangélicas. Su objetivo, claro está, no era otro que el de negar la generación divina de Cristo, al que no reconocían como Mesías. Sabemos, por ejemplo, que en los primeros años del cristianismo, los judíos esparcieron el rumor, recogido y apoyado por el filósofo Celso⁸², de que María, una campesina que se ganaba la vida hilando, fue repudiada por José, su marido, tras mantener una relación adúltera con un soldado romano llamado Panthera, de la que al poco nació Jesús, quien, por ello mismo, se hizo hecho llamar *ben-Panthera*⁸³.

Ante tales acusaciones, los teólogos de la ortodoxia, empeñaron sus afanes en demostrar, sin más apoyo que el de las mismas inexactitudes evangélicas en que se fundaban los herejes, primero, que Jesús, siendo hijo de María, era también hijo de Dios y, segundo, que, de igual manera que fue concebido virginalmente, por obra del Espíritu Santo, vino al mundo de forma milagrosa preservando la integridad de su Madre. Esta opinión, cimentada en la roca de las profecías mesiánicas del Antiguo Testamento⁸⁴, era un arma insustituible contra quienes negaban que Jesús fuese el Verbo encarnado, en tanto que las circunstancias prodigiosas de su alumbramiento tal lo proclamaban. Al mismo tiempo, la moral de la joven iglesia concedía creciente estima a la virginidad voluntariamente mantenida y su ejemplo más esclarecido se quiso ver en María, lo cual fue otro importante incentivo para la defensa de su pureza permanente⁸⁵.

Con todo, la doctrina de la integridad perpetua se introdujo a trancas y barrancas y aún tardó más en aceptarse la posibilidad de un parto virginal. Los teólogos más antiguos se ocuparon muy poco de la Virgen, como no fuera para demostrar alguna tesis en relación directa con su Hijo; es el caso de San Ignacio de Antioquía, San Justino o Arístides; tan sólo en San Ireneo se ha podido ver por esos años cierto acuerdo con aquella idea de pureza eterna⁸⁶.

⁸² Combatido por Orígenes en su *Adversus Celsum*. Está recogido en el volumen XI de la *Patrología latina* de Migne.

⁸³ Es decir, "hijo de Panthera".

⁸⁴ Especialmente las de Isaías y Ezequiel: "He aquí que una doncella está en cinta y va a dar a luz un hijo, y le pondrá por nombre Emmanuel" (Isaías 7, 14); "Y Yahvé me dijo: este pórtico permanecerá cerrado. No se le abrirá, y nadie pasará por él, porque por él ha pasado Yahvé, el Dios de Israel. Quedará pues cerrado" (Ezequiel 44, 2).

⁸⁵ Aunque tardías, expresivas son a este respecto las palabras de San Agustín en el día de Navidad:

"La virgen madre nos dejó una prueba de la majestad de su hijo; tan virgen fue después de parirlo como antes de concebirlo" (sermón 184, 1).

"Exultad jóvenes santos, los que elegisteis seguir ante todo a Cristo, los que no buscáis el matrimonio. No llegó hasta vosotros por vía del matrimonio aquel a quien encontrasteis digno de seguimiento para concederos menospreciar el camino por donde vinisteis vosotros ... no buscáis lo que fue origen de vuestro nacimiento, porque amáis más que los demás a aquel que no nació de esa forma. Exultad vírgenes santas: la virgen os parió a aquel con quien podéis casaros sin corrupción alguna, vosotras que no podéis perder lo que amáis ni concibiendo ni pariendo" (sermón 184, 2).

Sermones litúrgicos (B.A.C. 1966, pp. 4-5).

⁸⁶ "Purus, pure, puram apariens vulvam". *Adversus haereses*, l. 4, c.55, 2. Migne, p. 1080.

El siglo III comenzará a plantearse en serio el problema, rechazando, en general, la doctrina del parto virginal; se aceptaba que la Virgen lo fuera antes y después del Orto, pero no se hallaban razones para creer que no sufriera lesiones durante el mismo. Este fue el parecer de Tertuliano, que con su franqueza habitual, declara, sin más, que María perdió la virginidad en el parto y nos lo ofrece, sin ahorro de detalles, como un alumbramiento en todo normal⁸⁷. No contento con ello, más adelante afirmará la existencia de otros hijos de la Virgen, de los hermanos menores de Jesús⁸⁸. Lo interesante es que el erudito cartaginés hablaba sin conciencia de estar faltando a ninguna tradición, que, de hecho, no existía, y sobreponiéndose a sus particulares ideas acerca del matrimonio, que siempre consideró un estado inferior a la virginidad⁸⁹. Clemente de Alejandría, en cambio, fue uno de los primeros exponentes de la doctrina del parto milagroso⁹⁰, pero su influencia, por solitaria, no pasará de mediana; el propio Orígenes, el mejor entre sus discípulos, no tardará en abandonar su enseñanza y sumarse a la corriente general de la teología⁹¹. Entre los que siguieron, San Atanasio o San Cirilo de Jerusalén, no hallaremos progreso digno de mención; tan sólo San Efrén de Siria, se mostrará firmemente convencido en sus comentarios evangélicos e himnos al Nacimiento y la santidad de la Virgen⁹². Pero no se verá un verdadero impulso hasta llegar a San Juan Crisóstomo, ardiente defensor de la virginidad perpetua que especifica por largo en sus textos el milagro del parto virginal. La fuerza de sus razonamientos calará muy hondo, difundiéndose a partir de ellos un buen número de ideas fielmente mantenidas hasta nuestros días:

⁸⁷ "Dio a luz porque produjo un descendiente de su propia carne; no lo dio, porque lo hizo sin intervención de varón. Fue virgen por lo que respecta al marido, no lo fue por lo que se refiere al parto ... la que dio a luz lo hizo de verdad y si fue virgen cuando concibió en el parto fue esposa" (De carne Christi, 23).

⁸⁸ Así lo declara en tratados como *Adversus Marcionem*, *De monogamia* o *De virginibus velandis*. Para su consulta remito a la edición citada en la bibliografía o al tomo segundo de la *Patrología latina* de Migne.

⁸⁹ Tertuliano simpatizaba con la secta de los montanistas, que reprobaban las segundas nupcias; cuando éstas fueron aceptadas por Roma y condenado el montanismo, Tertuliano decidió romper con la Iglesia y ligarse a la secta, en la que pronto se malquistó, terminando por fundar su propio grupo.

⁹⁰ "En realidad no sufrió dolores de parto".

Stromata, I. 7. He tomado la cita de Carol 1964, p. 503.

⁹¹ "Los niños varones que eran santos por haber abierto el seno de su madre, eran ofrecidos ante el altar del Señor, todo hijo de varón que abre el seno, dice [Éxodo 34, 23], significa algo sagrado. En realidad cualquier varón que menciones no abre el seno de su madre del modo que el Señor Jesús lo hizo, considerando que no es el parto, sino el concurso del varón lo que abre el seno de las mujeres. Pero el seno de la Madre del Señor estaba cerrado cuando llegó la hora del parto; porque antes del alumbramiento de Cristo, aquel santo seno, digno de toda estima y veneración, no había conocido el más ligero contacto de varón".

Homelias sur Sant Luc, XVII (p.).

⁹² "Así como [el Señor] hizo su entrada estando las puertas cerradas, así de la misma manera salió del seno de la Virgen, porque esta Virgen real y verdaderamente parió sin dolor" *Explanatio Evagelii concordantis* 2, 8. He tomado la cita de Carol 1964, p. 508.

En lo divino único Unigénito del Padre único, en lo humano único unigénito de la Virgen única. Porque así como en la generación divina es impiedad pensar en madre, así en la generación humana es blasfemia pensar el padre. El Padre le engendró sin menoscabo y la Virgen le dio a luz sin corrupción ... porque le dio a luz por gracia del Espíritu Santo ... ley de la naturaleza es la que rige cuando una mujer da a luz por obra de varón; pero cuando da a luz una virgen sin obra de varón y después permanece virgen, ya eso es sobre la naturaleza. Así, pues, lo que va según naturaleza, inquiérase enhorabuena; lo que la excede, venérese con silencio ... No fue suceso según la naturaleza, sino maravilla sobre la naturaleza; quedó la naturaleza sin eficacia y obró la eficacia de la voluntad del Señor ... nace de una Virgen que no sabe como se obra el misterio, porque no cooperó a la obra, ni contribuyó al suceso (por vía ordinaria), sino fue mero instrumento de su inefable poder y sólo sabía lo que preguntando a Gabriel había aprendido.⁹³

Por aquellos años, en occidente, será San Zenón, el obispo de Verona, quien comience a apostar por iguales tesis⁹⁴, no tardando en seguirlo su vecino milanés, San Ambrosio⁹⁵.

A la par, seguían siendo numerosas las corrientes que negaban la virginidad perpetua de la Virgen. Ahora bien, la raíz de la discordia, no parece ser tanto dogmática como práctica. Las posturas de los herejes, las más de las veces, no perseguían si no otorgar una legítima base teórica a preocupantes cuestiones morales. Es el caso de los planteamientos de Helvidio quien, por el año 380, se opone a las tesis de Carterio y demás partidarios de la ascética romana, afirmando que la virginidad no era superior al matrimonio. Para ello ofrece un ensayo, muy bien estructurado, en el que equipara ambos estados y elogia a la Madre de Dios, ejemplo de virginidad hasta el momento del parto y matrona admirable de una numerosa prole después de él. Sus esfuerzos, tan diplomáticos, chocaron con la brillante oratoria y vasta erudición bíblica de San Jerónimo, que con su célebre *Adversus Helvidium* resolvió para siempre las dudas sobre la virginidad perpetua de María. Pero es preciso reconocer que San Jerónimo, no obstante las fechas en que escribe y las opiniones que por entonces ya triunfaban, nunca llegó a pronunciarse como seguro seguidor de la doctrina del parto virginal, a pesar de lo mucho que Roma le exigió su respuesta. Para él, la virginidad de María es una libre elección espiritual sostenida con firmeza, no un don milagrosamente mantenido. San Jerónimo, con su natural agudeza, no consideró que la pérdida de la virginidad física durante el parto, trajera consigo la menor mengua para los méritos de María. De ahí que lo que claramente se vea en sus textos sea la descripción, además bastante rica en

⁹³ *Homilias selectas*, tomo I, p. 113.

⁹⁴ "María concibió siendo una niña incorrupta; después de la concepción dio a luz como virgen y siempre permaneció así después del parto."

Tractatus 1, 2. Migne, pp. 414-415.

⁹⁵ "Una esposa lo ha dado a luz, pero lo ha concebido una virgen; una esposa lo ha concebido, pero una virgen lo ha dado a luz".

Tratado del evangelio de San Lucas, l. 2, 43 (B.A.C. 1966, p. 111).

detalles, de un parto natural y una castidad voluntariamente preservada después de ese momento, pero falta ya de integridad física.

¿Podemos con razón sonrojarnos de que María se uniera en matrimonio después del parto? Si esto a algunos causa vergüenza -sigues diciendo- [se dirige a Helvidio] será preciso que dejen de creer que Dios ha nacido a través de los órganos genitales de un virgen, ya que para ellos esto debe ser más vergonzoso que no el que la Virgen se haya unido a su esposo después del parto. Añade, si quieres, aún otras cosas humillantes, que son propias de la naturaleza: el vientre que se va hinchando durante nueve meses, las náuseas, el parto, la sangre, los paños. Imagínate al Niño en la acostumbrada envoltura de membranas. Recuerda el pesebre, los vagidos del infante, la circuncisión en el octavo día y el tiempo de purificación como prueba de que era impuro. No nos avergonzamos, no guardamos silencio. Cuanto mayores son las humillaciones que él ha sufrido por nosotros, tanto mayor es la deuda que tengo con él.⁹⁶

Después de esta experiencia, llegaron, por el año 390, los movimientos de Bonoso y Joviniano, defensor el primero de que María no permaneció virgen después del parto y contrario el segundo a los ideales ascéticos. Para combatirlos tomará el mando San Ambrosio, convocando el sínodo de los obispos del norte de Italia, que condenó la negación de la virginidad *in partu*. Pocos años después, ésta era la doctrina triunfante también en Oriente y así veremos a San Cirilo de Alejandría ofreciendo un nuevo y original argumento: la zarza de Moisés, que ardía sin consumirse, prefigura el parto sin corrupción de María⁹⁷.

La tesis no tardó en arraigar con fuerza entre los creyentes; su difusión comienza desde entonces una carrera imparable, contando con el importante apoyo de los ascetas, que vieron en la virginidad de María un trasunto de la que ellos habían elegido. No tardó en ratificarla la autoridad de San Agustín⁹⁸, seguida de cerca por Pedro Crisólogo

⁹⁶ San Jerónimo. *La virginidad perpetua de la Madre de Dios -Adversus Helvidium-*, c. 18 (en la edición manejada, p. 81).

⁹⁷ *Adversus antropomorphitas*, 26. Migne, *Patrología graeca*, vol. 76, p. 1128.

⁹⁸ "Fue virgen al concebir, virgen al parir, virgen durante el embarazo, virgen después del parto, virgen siempre" (sermón 186).

"De ningún modo quitó, al nacer, hijo todopoderoso la virginidad a su santa madre" (sermón 188).

"Maravilloso fue su nacimiento. ¿Qué hay más maravilloso que el parto de una virgen; Concibe, y es virgen; da a luz, y sigue siendo virgen" (sermón 189).

"¡Lejos de nosotros creer que desapareció la integridad de aquella tierra, es decir, de aquella carne de donde brotó la verdad!" (sermón 191).

"Un ángel hace el anuncio, una virgen lo escucha, cree y concibe. En el alma, la fe, y en el vientre, Cristo. Ha concebido una virgen; admiraos: una virgen ha dado a luz; admiraos más aún: después del parto permaneció siendo virgen" (sermón 196)

Sermones litúrgicos. B.A.C. 1966, vol. , pp. 10, 23, 25, 34, y 54 respectivamente.

y el papa San León Magno⁹⁹. La virginidad perpetua de María estaba ya a salvo de dudas o discusiones, por lo que su declaración dogmática, que todavía se hizo de rogar y no llegó hasta el año 649, con el tercer concilio lateranense¹⁰⁰, no hubo de aparecer como algo nuevo, aunque sí muy esperado, entre los cristianos¹⁰¹.

En el afianzamiento definitivo de la doctrina de la virginidad perpetua de María jugaron un papel, tan importante, o más, que el de la apologética de los padres, los *evangelios apócrifos*. Afanados, como siempre, en despertar y cultivar la fe de los más sencillos, aunque fuera a fuerza de narrar falsos portentos, los textos no canónicos pusieron pocos melindres a la invención de algunos que sirvieran para divulgar aquellas difíciles cuestiones. Y no es baladí percatarse de que en ese intento fueron muy por delante de los teólogos, lo cual viene a dar muestra de la antigüedad de esas tradiciones, especialmente en la iglesia oriental. La pretensión de salvar el honor de María ante acusaciones como la de Celso está más que clara en todos los que tocan el tiempo de Navidad. El más antiguo testimonio nos lo ofrece el libro llamado de la *Ascensión de Isaias*, compilado hacia el año 150 reuniendo textos judíos y cristianos de antigüedad incierta; en él se declara sin rodeos que María concibió, gestó y parió virgen¹⁰². La misma idea aparece repetida en el libro de las *Odas de Salomón*, que habrá que datar en torno a los mismos años¹⁰³.

⁹⁹ "Inoltre è stato generato con novità nella nascita perché è stato concepito dalla Vergine ed è nato dalla Vergine senza l'intervento di padre terreno e senza la violazione della integrità della madre ... Era dunque oportuno che nascesse in maniera nuova colui che apportava agli uomini una nuova grazia d'inmacolata integrità. Era necessario che l'integrità di chi nasceva conservasse la nativa virginità della madre e che l'adombramento della virtù dello Spirito custodisse il sacro recinto del pudore e la sede della santità. Gesù, difatti, aveva stabilito di realizzare la creatura che era precipitata in basso, di rafforzare la creatura concultata e di donare e acrescere la virtù della castità per cui potesse essere vinta la concupiscenza della carne. Dio a voluto in tal maniera che la verginità, necessariamente violata nella generazione degli altri uomini, fosse imitabile negli altri con la rinascita spirituale" (Il sermón de Navidad). *Il mistero del Natale*. Edizioni paoline 1983, pp. 57-58.

¹⁰⁰ "Si alguno, contra la opinión de los Santos Padres, no afirma que la Santa e Inmaculada María, siempre virgen, es verdaderamente la Madre de Dios, puesto que ella, en la plenitud del tiempo y sin intervención de varón, concibió al Verbo mismo por obra de Espíritu Santo, el cual había nacido de Dios Padre antes de todos los siglos, y le dio a luz sin perder su integridad, conservando después inmune su virginidad ..., sea anatema."

Así reza el texto del canon tercero del tercer concilio de Letrán. He tomado la cita de Carol 1964, p.17.

¹⁰¹ Para profundizar más sobre estos aspectos recomiendo los artículos de CARROL, Eamon. "María en el magisterio de la Iglesia" y DONNELLY, Philip. "La virginidad perpetua de la Madre de Dios", ambos en CAROL, 1964, pp. 5-53 y 619-683; véase también el libro de ROYO MARÍN, 1968, si bien su contenido es mucho más estrictamente teológico. Para más información sobre los padres y sus opiniones existen multitud de trabajos, recomiendo, por su concisión y fácil manejo, TIXERONT, J. *Curso de patrología*. Barcelona: Editorial litúrgica española, 1927.

¹⁰² "Su seno se halló lo mismo que antes de que hubiera concebido".

Ascensio Isaiæ 2, 2-11.

¹⁰³ "... y la Virgen quedó hecha madre con gran misericordia; y parió y dio a luz un hijo sin dolor ..."

Pero, sin duda, la contribución más original e influyente, también la más largamente aceptada por la piedad popular, entre las narraciones extracanonicas del Nacimiento y la Infancia, no sólo de Jesús, sino también de María, es la del famoso *Protoevangelio de Santiago*. En aquel relato, el nacimiento de Jesús es asistido por una partera que, maravillada ante los hechos que ha sido llamada a presenciar, los transmite a una amiga menos crédula, Salomé, cuya mano queda seca cuando, para asegurarse del milagro que le acababan de contar, intenta introducirla en el seno de María¹⁰⁴. El argumento es muy poco delicado, pero, precisamente por su inmediatez, no cabe duda de su eficacia; de hecho, no tardará en verse repetido en textos posteriores de enorme difusión, por ejemplo, en el evangelio del *Falso Mateo*, que nos ofrece una versión bastante más cuidada de la historia, dotada de una mayor carga dramática y teológica. Ahora las mujeres tienen nombre, se llaman Zelomí y Salomé, y las dos son comadronas buscadas por San José para atender el parto. El caso es que cuando llegaron a la cueva, el Niño ya había nacido, sin que nadie pudiera verlo, y que será al disponerse a administrar a la Virgen ulteriores cuidados cuando descubran el portento. A partir de ahí la narración será fiel a la del *Protoevangelio*¹⁰⁵. Tampoco se renuncia a la presencia de parteras que testifiquen el milagro en el *Liber de Infantia Salvatoris*, cuya narración es la más extensa, ordenada y rica en gráficos pormenores. El autor utiliza el recurso de hablar por boca de la comadre, Zaquel, que saliendo de la gruta cuenta a Simeón, el hijo

Odas de Salomón 19, versos 6-10.

¹⁰⁴ Dice así:

“Salomé, Salomé, tengo que contarte una maravilla nunca vista, y es que una virgen ha dado a luz; cosa que como sabes, no sufre la naturaleza humana”. Pero Salomé repuso: “Por la vida del Señor, mi Dios, que no creeré tal cosa si no me es dado introducir mi dedo y examinar su naturaleza”.

Y habiendo entrado la partera le dijo a María: “Dispónte, porque hay entre nosotras un gran altercado con relación a ti”. Salomé, pues, introdujo su dedo en la naturaleza, mas de repente lanzó un grito, diciendo: “¡Ay de mí! ¡Mi maldad y mi incredulidad tienen la culpa! Por tentar al Dios vivo se desprende de mi cuerpo mi mano carbonizada”.

Y dobló sus rodillas ante el Señor, diciendo: “¡Oh dios de nuestros padres!, acuérdate de mí, porque soy descendiente de Abraham, de Isaac y de Jacob; no hagas de mí un escarmiento para los hijos de Israel; devuélveme más bien a los pobres, pues tú sabes, Señor, que en tu nombre ejercía mis curas, recibiendo de ti mi salario”.

Y apareció un ángel del cielo que le dijo: “Salomé, Salomé, el Señor te ha escuchado. Acerca tu mano al Niño, tómallo, y habrá para ti alegría y gozo”

Protoevangelio de Santiago 19, 3 y 20, 1-3 (*Los evangelios apócrifos*, pp. 162-163).

¹⁰⁵ Así exclama Zelomí viendo nacido al Niño:

“¡Señor, Señor, misericordia! Jamás se ha oído ni ha podido caber en cabeza humana que estén henchidos los pechos de leche y que haya nacido un infante dejando virgen a su madre. Ninguna polución de sangre en el nacido. Ningún dolor en la parturienta. Virgen concibió, virgen dio a luz y virgen quedó después.”

Pseudo Mateo 13, 3; *Ibidem*, p. 203. No sería más claro un catecismo.

mayor de San José, fruto de su anterior maridaje, las maravillas que ha sido llamada a contemplar¹⁰⁶.

La vigencia de los apócrifos será enorme en los tiempos venideros. Aún marcados por la oposición de tantos padres, no les fue difícil abrirse camino hasta la edad media e introducirse en la mayor parte de sus manifestaciones piadosas. Pero no será ésta la única fuente en que beba el impulso devoto de aquellos siglos. El nuevo concepto de la vivencia religiosa, las nuevas maneras de acercarse a Dios, ahora más próximo y menos temible, que florecen en la baja edad media, traerán de la mano un resurgir de la ciencia divina que, cada vez más, se escribe con destino, no a espetados doctores, sino a llanos fieles, cuyos niveles de formación cultural e iniciación religiosa podían ser muy dispares. Grandes místicos y teólogos dedicarán buena parte de sus esfuerzos a la interpretación y explanación de los contenidos ocultos encerrados en el misterio de la Natividad, con textos que glosan la parva narración evangélica aprovechando de los apócrifos los elementos menos discutibles y dotándolos de honda significación trascendente, como pudimos ver al hablar del buey y la pollina. Suelen ser disertaciones largas y doctas, pocas veces áridas y siempre muy emotivas. Habremos de recordar las de San Bernardo¹⁰⁷, ardiente defensor de María, en tanto que mediadora entre Dios y los hombres, y de su virginidad, como prenda excepcional protegida desde lo Alto, según leemos en sus sermones sobre la Encarnación, el Adviento y la Navidad. Igual defensa hallamos en San Antonio de Padua, que hará del orto virginal uno de los principios clave en su elaboración mariológica. Más farragoso, aunque igualmente claro, será el texto de Santiago de la Vorágine, que ocupará un difícil punto intermedio entre la teología verbosista y lo puramente devocional, mostrándose, casi siempre poco escrupuloso con las diversas tradiciones a las que presta oídos¹⁰⁸. También podrían

¹⁰⁶ La narración es larga y contiene muchos detalles recurrentes para la iconografía posterior. Me conformaré con transcribir el comienzo, donde Zaquel deja clara constancia, tanto del portento, como de ser segura testigo y narradora del mismo:

“Padre omnipotente, ¿cuál es el motivo de que me haya cabido en suerte presenciar tamaño milagro, que me llena de estupor?, ¿qué es lo que he hecho yo, para ser digna de ver tus santos misterios, de manera que hicieras venir a tu sierva en aquel preciso momento para ser testigo de las maravillas de tus bienes? Señor, ¿qué es lo que tengo que hacer?, ¿cómo podré narrar lo que mis ojos vieron?”

Liber de infantia Salvatoris, § 70; *Ibidem*, p. 259.

¹⁰⁷ Bien resume su parecer en estas palabras:

“El niño que nace es Dios; la madre que lo alumbró es virgen. Y el parto no es doloroso.”

En la natividad del Señor, sermón III. B.A.C., 1985, vol. , p. 219.

¹⁰⁸ “Jamás antes había ocurrido ni volverá a suceder, que una mujer fuese virgen y pariese, fuese madre y continuase siendo virgen ... El nacimiento de Cristo fue un hecho milagroso en cuanto al modo de su generación. Efectivamente, la concepción del Señor se produjo superando las leyes naturales, puesto que una virgen, sin menoscabo de su virginidad concibió; superando la capacidad de comprensión de la razón humana, puesto que esa virgen engendró a Dios; superando la condición de la humana naturaleza, puesto que parió sin dolor ...”.

La Leyenda Dorada 6, 1 (pp. 54-55).

recordarse aquí las prolijas meditaciones de Santa Catalina de Siena¹⁰⁹ o las revelaciones de Juliana de Norwich¹¹⁰, que contienen sentidas lecciones sobre la encarnación y los beneficios que de ella se desprenden para toda la humanidad. En esta línea de fervor y defensa dentro de los límites de la ortodoxia merece destacarse también el genio de Iacopo Sannazaro, campeón de la poesía italiana que compondrá un extenso poema, en cultísimo latín, al parto de la Virgen¹¹¹ y a ese mismo misterio consagrará una iglesia, por él fundada y dotada en Nápoles: *Santa Maria del Parto*, en la cual se halla enterrado.

Al lado de éstos, no serán pocos los que, emulando a los narradores apócrifos, propongan nuevas visiones del nacimiento del Señor, historias que la piadosa curiosidad, poco y mal acallada con la simple afirmación de que “aquello fue un misterio”, seguía exigiendo. Una de las más interesantes nos la proporcionan las *Meditaciones* del Falso Buenaventura, que dice transcribir el testimonio fidedigno de un santo varón de la orden seráfica, a quien los misterios le fueron revelados por la propia Virgen. El nacimiento del Señor, según recoge, tuvo lugar estando su Madre en pie, junto a un pilar del establo. La visión es novedosa y, desde luego, muy a propósito para explicar el prodigio: María da a luz erguida y sin perder la compostura lo más mínimo; el Niño, más que nacer con esfuerzo de la Madre, aparece a sus pies llegado el momento justo, y por ninguna parte se mencionan comadronas dispuestas a administrar curas a la parida. No queda duda, pues, del concurso de grandes prodigios¹¹².

Lo expuesto en las *Meditaciones* de Juan de Caulibus gozó de importante difusión en su tiempo, aunque he de decir que no conozco ninguna representación artística que le sea completamente fiel. De cualquier modo no tardó demasiado en eclipsarse ante el empuje arrollador de la obra de Santa Brígida de Suecia. El tema del parto virginal es una constante que se repite en muchas de sus meditaciones y que llega a explicar con detalle en varias de ellas. Santa Brígida fue testigo presencial de aquel hecho oculto a todos; la visión del Nacimiento sobrevino a la monja princesa en Belén, durante su peregrinación por Tierra Santa, alrededor de 1370, y será, con mucho, la de

¹⁰⁹ Especialmente en los capítulos XIV y XV del *Diálogo de la Divina Providencia* y la oración décima.

¹¹⁰ Véase el capítulo 80 de las *Revelaciones*.

¹¹¹ “... haerebant immotis viscera claustris:
haud aliter quam cum purum specularia solem
admittunt ...”

De partu Virginis, libro II, versos 371-373 (p. 59).

¹¹² “Habiendo llegado la hora del parto, esto es, a la media noche de un domingo, levantándose la Virgen, se acercó a una especie de columna que allí había. San José estaba sentado, lleno de tristeza, quizá porque no podía disponer lo que convenía; y levantándose, tomó un poco del heno del pesebre y lo echó a los pies de nuestra Señora, y se volvió a un rincón del dicho albergue. Luego, el Hijo de Dios eterno, saliendo del seno de su Madre sin causarle dolor ni daño alguno, se dejó ver instantáneamente sobre el heno a los pies de su Madre, así como antes estaba en su seno, y ella, bajándose al punto, lo tomó en sus manos ...”

Meditaciones vite Christi, capítulo 7. He seguido la traducción de San BUENAVENTURA, 1945, p. 22. El texto latino en CAULIBUS, 1997, p. 31.

mayor influencia posterior, definiendo la iconografía del misterio desde entonces hasta Trento. Minuciosamente nos describe cómo la Virgen de despoja de sus ropas y cae en éxtasis, arrodillada junto al pesebre, hasta encontrar al Niño a su lado, todo envuelto en luz. La visión no está falta de poesía y, de nuevo, deja bien a salvo la integridad de María, pero igual que al Falso Buenaventura, el celo en la demostración del milagro le impide descubrir su ceguera. Ambas versiones faltan a un principio esencial del dogma: María no da a luz a su Hijo por *impulso activo*¹¹³, está preparada porque conoce que ha llegado el momento, pero el parto nunca se produce. La Madre, sin esfuerzo ni conciencia exacta de cuándo y cómo han sido traspasadas sus entrañas, encuentra al Niño a su lado, casi de improviso. Por otra parte, a ojos de los fieles, aquellas afirmaciones poseían una autoridad casi intocable, al haber sido desveladas por la propia Reina del Cielo y, además, aportaban luz sobre una incógnita abierta tantos siglos atrás. Toda Europa aceptó las *Revelaciones* con profundo respeto y aún después del concilio de Trento las veremos seguir en vigor.

«Todo el tiempo que le tuve en mis entrañas, anduve sin molestia, ni sentí pesadez alguna, y como sabía que era Omnipotente el que traía en mi seno, humillábame en todas las cosas. Cuando di a luz el que venía a ser la luz del mundo, fue sin dolor ni pena alguna, a la manera que lo concebí, y con tanta alegría de alma y cuerpo, que a causa del excesivo gozo no sentían mis pies la tierra que pisaban; saltando mi alma con inefable júbilo, quedando mi ser sin lesión ni daño de mi virginidad».¹¹⁴

«... Has de tener ... por muy cierto, que estuve como ahora has visto, dobladas las rodillas y orando sola en el establo. Lo di, pues, a luz con tanto gozo y alegría de mi alma, que cuando salió él de mi cuerpo no sentí molestia ni dolor alguno.»¹¹⁵

La Virgen se descalzó, se quitó el manto blanco con que estaba cubierta y el velo que en la cabeza llevaba, y los puso a su lado quedándose solamente con la túnica puesta y los cabellos tendidos por la espalda, hermosos como el oro ... se arrodilló con gran reverencia la Virgen y se puso a orar con la espalda vuelta hacia el pesebre y la cara levantada al cielo hacia el oriente. Alzadas las manos y fijos los ojos en el cielo, hallábase como suspensa en éxtasis de contemplación y embriagada con la dulzura divina; y estando así la Virgen en oración, vi moverse al que yacía en su vientre, y en un abrir y cerrar los ojos dio a luz a su Hijo, del cual salía tan inefable luz y tanto esplendor, que no podía compararse con el sol ...¹¹⁶

El siglo XVI, a causa del avance del protestantismo, vio un extraordinario renacer de la mariología, con especial insistencia sobre los aspectos referidos a la divina

¹¹³ Utilizando la expresión del padre Suárez (*Misterios de la vida de Cristo*, disputa XIII, § 1).

¹¹⁴ Santa Brígida de Suecia. *Celestiales revelaciones*, p. 49.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 450.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 449.

maternidad de la Virgen. Esta circunstancia hará que abunden los textos afanados en apoyar y divulgar la postura católica en torno a la cuestión del nacimiento de Cristo, tendencia que se mantendrá viva durante buena parte del siglo siguiente. En muchas de esas obras está clara la autoridad de los místicos medievales. San Juan de Ávila, como franciscano, no pierde de vista para sus predicaciones navideñas, bañadas por la alegría de la ausencia de dolores¹¹⁷, las *Meditaciones* de Juan de Caulibus, entonces todavía atribuidas con certeza a San Buenaventura¹¹⁸. El jesuita Pedro de Rivadeneira, por su parte, prefiere para su *Flos Sanctorum*, publicado en 1599, el testimonio de Santa Brígida, a la que cita como fuente al comienzo de su narración del parto¹¹⁹, que hará insistiendo en aspectos que, como la oración de la Virgen, transcrita por él en estos términos, convenían a la mentalidad postconciliar:

«Oh Padre eterno, que os habéis dignado darme por Hijo a vuestro unigénito Hijo, y encerrar en mis entrañas vuestro tesoro, y en esta vil concha de mi cuerpo la perla inestimable de vuestra figura y sustancia; yo os suplico humildemente que descubráis al mundo esta vuestra perfectísima imagen para que por ella os conozcan.

Salga de su criatura el Criador de todas las cosas, la fuente caudalosa de un río pequeño, la raíz de su rama, de su pámpano la vid verdadera, el sol de la estrella y la esposa de su tálamo. Vea el mundo a su Hacedor, el ángel a su Rey, y a su cabeza coronada con la diadema de nuestra humildad, el pecador a su Redentor, el justo a su Justificador, el atribulado a su Consolador, el gentil a su Alumbrador y el judío a su Glorificador; y yo, vuestra humilde sierva y esclava, a mi unigénito Hijo.»¹²⁰

Algunos años después la visión se repite, todavía con más fidelidad, de la mano de Lope de Vega:

¹¹⁷ “Hoy es día de regocijo. No hubo allí dolores de parto, porque si los hubiera, entristecerse nuestro regocijo con haber dolores. Si ella tuviera ansias de dolor y gimiera, entristecerse nuestra fiesta. No tuvo la Virgen dolor ni tristeza, sino grandísimo gozo y alegría.”

San JUAN DE ÁVILA, *Sermones. Ciclo temporal (Obras completas, vol. II)*. 4, *Navidad*, p. 88.

¹¹⁸ “Siente la Virgen que ya se llega la hora de parir. La media noche, no en dolores, que no los tuvo, sino en grandísimos regocijos; y crecían más mientras más se llegaba la hora del parto. Y porque en el mesoncillo no había donde parir, vase cerca del pesebre a parir al Señor de los cielos y tierra; y arrímase a un poste del pesebre. Alza los ojos al cielo. Cuando no se cata, ve delante de sí al Niño bendito llorando. ¡Quién viera a la Virgen arrodillada delante de él! Y como sabía que era Dios, no lo osaba tomar de reverencia; y, por otra parte, como era su hijo quería tomar. Toma licencia, y adorándolo por verdadero Dios, tomólo en sus brazos.”

Ibidem, p. 97.

¹¹⁹ “Después de haber estado un rato absorta y transportada en Dios, dice Santa Brígida en sus revelaciones, que la Virgen se descalzó sus zapatos y se quitó el manto blanco con que se cubría...”

El subrayado es mío.

A partir de los puntos suspensivos continúa la descripción del Nacimiento con absoluta fidelidad a la visión brigidiana.

Véase Pedro de RIVADENEIRA, *Flos Sanctorum*, vol. XII, p. 237.

¹²⁰ *Ibidem*, p. 237.

Pues como tuviese todas estas cosas prevenidas, hincándose de rodillas, hizo oración, las espaldas al pesebre y el rostro levantado al Cielo hacia la parte del Oriente, altas las divinas manos y los honestísimos ojos al Cielo atentos. Estaba como en éxtasis, suspensa y transformada en aquella altísima contemplación, bañando su alma de divina y celestial dulzura. Estando en esta oración, sintió mover en sus virginales entrañas su soberano Hijo, y en un instante le parió y vio delante de sus castos ojos, quedando aquella pura Estrella de Jacob tan entera e intacta como antes, y los cristales purísimos de sus claustro inofensos del suave paso del claro Sol de Justicia, Cristo nuestro bien, del cual salió luego luz tan inefable y resplandor tan divino, que todas las celestiales esferas parecían en su presencia oscuras. Estaba el glorioso Infante desnudo en la tierra, tan hermoso, limpio y blanco como los copos de la nieve sobre las alturas de los montes, o las candidas azucenas en los cogollos de sus verdes hojas. Luego que le vio la Virgen, juntó sus manos, inclinó su cabeza, y con grande honestidad y reverencia le adoró y dijo: *Bien seáis venido, Dios mío, señor mío e hijo mío.*¹²¹

Lope no llega, como el padre Rivadeneira a transcribir la oración de la Virgen, pero sí se detiene en la descripción de la devota postura con que eleva su plegaria, que no difiere en absoluto de la que, por espacio de más de dos siglos, sirvió al arte cristiano para codificar el éxtasis de sus santos. María se inclina al oriente, como esperando el amanecer, la salida del nuevo Sol, guiando su mirada hacia donde luego pondrán los templos sus sagrarios, detalle que aporta al momento una dimensión eucarística acorde con el signo de los tiempos. El Niño brota de las entrañas de la Madre sin esfuerzo y casi sin conciencia por parte de Ella que, viéndolo ante sí, lo adora mudando apenas la postura en que rezaba.

Ahora bien, hay que advertir con justicia que esa insistencia en fechas tan tardías no se da si no en las obras de devoción dirigidas a la masa de los fieles. Los teólogos más agudos eran muy conscientes de las carencias de tales alucinaciones místicas y en su investigación llegarán a conclusiones igualmente claras, en lo que a la afirmación de la virginidad perpetua de María se refiere, pero, desde luego, mucho más sencillas, menos visionarias, en la descripción de los sucesos. Prudentísima es la actitud de fray Luis de Granada que, aún cuando escribe para los fieles, se cuida mucho de mancharse él mismo y errar a los demás con soluciones inventadas o, cuando menos, poco fiables; expone el dogma sin ahondar, como misterio que es, prestando oídos de mercader a esas visiones, que no por bienintencionadas eran menos falsas:

¿Más cómo nació? La Iglesia gozosa lo canta en este día con voces faustas; así es cómo dice: así como la estrella despide de sí un rayo de luz, del mismo modo la Virgen brotó, o desprendió su Hijo: y como la estrella queda

¹²¹ *Pastores de Belén*, pp. 350-351.

incorrupta de su rayo, así la Madre quedó sin lesión de su virginal pureza, aunque parió a su Hijo.¹²²

Todo este negocio está lleno de gozo, porque ningún dolor ni injuria hubo en aquel sagrado parto. Ni había allí, dice Cipriano, necesidad de baños y lavatorios que se suelen administrar a las paridas, porque ninguna injuria había recibido la madre del Salvador, la cual parió sin dolor así como había concebido sin deleite. El fruto ya maduro y en sazón se cayó del árbol que lo traía, y no había necesidad de arrancar con fuerza lo que de su voluntad se nos ofrecía. Ningún tributo se pagó en este parto: ni el deleite precedente, que no hubo, pidió alguna usura de dolor.¹²³

A mayores profundidades descenderá el padre Suárez y, si fray Luis, que escribe para los devotos, hallaba justo límite en un oportuno silencio, él, que se mueve en el difícil campo de la discusión teológica y se dirige a los que están acostumbrados a hollar esas veredas, ha de llevar adelante la pesquisa en pos de la verdad. Nadie en su tiempo llegó a hurgar tanto en el misterio ni con tal autoridad. La exposición que el Doctor Eximio hace de los hechos que rodean al Nacimiento y su justificación de la perpetua virginidad de la Virgen es la más extensa, ordenada y acorde con la ortodoxia más férrea, que he podido leer. Olvida sin rodeos las recurrentes visiones místicas y, consciente de que allí tuvo lugar un gran prodigio, siempre opta por la solución que menor lo exija. Su discurso está lleno de eruditas referencias e incluso menudean los tecnicismos médicos, todo en favor de una conclusión rotunda: María dio a luz como todas las mujeres, pero no quiso Dios que se rompieran sus naturales sellos, ni que la atacaran dolores de parto o cualquier otra de las molestias que, antes y después, suelen surgir, afirmando que ...

... aunque este milagro no esté expresado en el Evangelio, se da fe a él piadosísimamente por el decoro mismo de la cosa.¹²⁴

El mensaje es claro: no correspondían otras circunstancias a la excepcional dignidad de Dios. Ilustrativa será al respecto la lectura de estos otros fragmentos entresacados de su largo discurso:

Pero se ha de decir que la Bienaventurada Virgen verdadera y propiamente dio a luz a Cristo y que éste verdadera y propiamente nació de la Virgen María ... Cristo nació del vientre de María por vía natural, por la que los demás hombres suelen nacer ... no serían verdadera madre y verdadero hijo si no fuera verdadero el parto y verdadero el nacimiento ... otra cosa que se diga se

¹²² Fray Luis de Granada. *Sermones de tiempo –En el Nacimiento del Señor*, sermón II, punto 3^o, vol. I, p. 364.

¹²³ Fray Luis de Granada. *Vida de Jesucristo*, p. 47.

¹²⁴ F. SUÁREZ. *Misterios de la vida de Cristo*. Disputa XIII, § 2 (de la edición consultada, p. 357).

dice sin fundamento ni necesidad; y principalmente porque afirmar el paso de un extremo a otro sin pasar por el medio es quizás milagro mayor y hace la cosa más oscura y difícil.¹²⁵

La Bienaventurada Virgen María concurrió al parto de Cristo ... actuando de alguna manera activa ... porque de otra forma no hubiera sido la misma Virgen María quien hubiera dado a luz a Cristo, sino que o hubiera sido extraído del vientre por una causa extrínseca o ... por su propia virtud, como salió del sepulcro ... (la Virgen) desarrolló en su parto el impulso o eficacia que suelen desarrollar las otras madres ... Y esto se puede confirmar porque en ello no hay ninguna dificultad ni indecencia.¹²⁶

... Cuando el hombre es concebido, se forman en el vientre materno ciertas membranas, en las que se envuelve el embrión, y dentro de ellas está encerrado hasta el tiempo del nacimiento ... vulgarmente se llaman *secundinas*; y éstas, al tiempo del nacer se rompen para que salga la criatura; y después ... la madre emite las secundinas y bastante sangre, que para alimento de la criatura se había reunido allí dentro. Por lo que parece cierto que dentro de estas membranas fue concebido el cuerpecito de Cristo; de otra manera ni hubiera tenido estado natural en el seno materno, ni se hubiera podido alimentar de manera natural ni emitir excrementos ... si, pues, el cuerpo de Cristo, mientras estuvo en el seno materno, estuvo envuelto en estas secundinas, fue necesario que éstas se rompieran en el tiempo del nacimiento o que de alguna otra forma se despojara de ellas, como sucede con los demás hombres ... Pero en primer lugar se ha de decir de la Bienaventurada Virgen María parió sin dolor ... Digo en segundo lugar que no emitió secundinas en su parto ... Digo en tercer lugar que el parto de la Virgen y el nacimiento de Cristo se realizaron purísimamente, sin ninguna inmundicia ... Y este milagro se puede explicar de dos maneras. Primera, que la concepción de Cristo se hubiera efectuado sin aquellas membranas y secundinas ... otro modo de explicar este milagro ... (que) en el tiempo del nacimiento, así como salió por las vías naturales sin rotura del claustro virginal, así también se desposeyó de aquellas membranas, penetrándolas sin romperlas, y por esta razón salió puro y desnudo del vientre materno. Y aquellas membranas ... no fue necesario sacarlas afuera después que Cristo nació, sino que pudo hacerse por virtud divina...¹²⁷

Y no se seca aquí el caudal. Junto a los altos vuelos de la mística o las audacias de la teología, hay valorar tantos escritos menos sutiles, inspirados por ingenios más llanos, pero firmes en su fe y sinceros en su devoción. Poemas y canciones en que apenas hay recuerdo de viejas visiones ni pesquisa más allá del dogma, tan sólo creencia fiel en el milagro y defensa encarnizada del honor de la Virgen. Podrían traerse muchos ejemplos, atractivos, hoy como ayer, por su franqueza e intensidad emocional. Sirva este exiguo puñado de incomparable broche al recorrido que acabamos de hacer.

¹²⁵ *Ibidem*, Disputa XIII, § 1, p. 351.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 352.

¹²⁷ *Ibid.* Disputa XIII, § 2, pp. 353-359

Empiezo por una copla que fue impresa en Sevilla en 1612; todavía hay en ella un lejano eco de la apócrifa historia de las parteras, elemento ya poco usual, que utiliza el autor para demostrar lo innecesarias que fueron:

Ioseph que buscaba
partera si habría
la Virgen quedaba
sin más compañía
hallar no podía
el viejo partera
tornó do partiera
sin consolación.
Halló ya cerrada
la puerta en Belén
la gente acostada
que todos dormían
volvió para quien
al mundo alumbraba
y nacida estaba
nuestra redención.
[...]
Ioseph cuando vido
a tan alta cosa
ver a Dios nacido
y Virgen su esposa
con gana ganosa
comenzó a buscar
con qué le empañar
sin más dilación.¹²⁸

De los mismos años debe datar un pliego de canciones compuesto por el murciano Francisco Benengut, que creyó conveniente apelar a la autoridad del Viejo Testamento para mejor sostener la tesis:

Una virgen lo ha parido
quedando virgen entera
ansí lo afirma Isaia
y Salomón lo escribiera
la golondrón: la golondrera¹²⁹

Pocos ejemplos podrían igualar la rara belleza de esta singular composición andaluza de autor anónimo, publicada en Málaga en 1612. El proceso de la concepción y el parto virginales son explicados a los sencillos con la ingeniosa metáfora de un paño

¹²⁸ Cfr. Rodrigo de REINOSA, 1612.

¹²⁹ Cfr. Francisco BENENGUT, s.d.

que se elabora en un telar. Un ejemplo gráfico y al alcance de todos los entendimientos para dar a comprender tan altos misterios:

En el telar virginal
por obra divina y nueva
de dos diferentes lanas
puso el amor una tela.
La estambre es fina y delgada,
y la trama vasta y gruesa
y así convino que el fuese,
quien la urda y quien la texa.
Jamás aquí se texó
otro paño ni otra xerga
y aun esta mezcla se hizo
con particular licencia.
Y con ser paño de marca
tuvo el amor tal destreza
que le viene a tejer solo
sin que ayuda de hombre quiera.
Salió limpio del telar
mas con ser tal su limpieza
Juan un moço de su casa
a lavar al río lo lleva.¹³⁰

A continuación dos fragmentos del siglo XVIII. El primero es valenciano y data de 1744. Una alegre canción cuajada de poéticas metáforas, que nos habla del arraigo de esta devoción en fechas tan avanzadas:

Nació el Redentor del mundo
de una Virgen limpia y clara;
el Hijo, no sino el Sol,
la Madre, no sino el Alba:
Y quedó la Madre como
crystal por donde el Sol passa,
Estrella, que el rayo influye,
Rosa, que el olor exhala.
Y Crystal, Estrella y Rosa
se conservan tan intactas,
que sin perder su pureza
dan luz, influjo y fragancia.¹³¹

Y por último, unos versos extraídos de una comedia. Su anónimo autor, además de su nombre, nos ocultó la fecha y el sitio de la publicación, pero los rasgos de la impresión nos llevan a un siglo XVIII muy avanzado. El argumento es sencillo: un

¹³⁰ Cfr. *Villancicos y juguetes ...*, 1612.

¹³¹ Cfr. Diego de TORRES, 1744.

general musulmán, celoso de la alegría de los cristianos en el día de la Navidad, encuentra de pronto en su tienda una pintura de la Virgen; afrentado por tal audacia, corre a buscar gresca entre los católicos, amenazando si no se la dan, con vengar el atrevimiento en el retrato. Encuentra un adversario, que al poco lo derriba y se dispone a darle muerte si no se convierte de inmediato; acepta el moro y se deja catequizar. En un momento dado expone a su opositor, ahora maestro, esta duda:

Digo que no puede ser
que de una Doncella intacta
naciese este Dios y Hombre,
quedando doncella casta.
Esta es la dificultad,
que me aturde y me desmaya:
parir y quedar Doncella,
parece cosa de fábula.¹³²

Textos claros y sencillos, capaces de expresar con la lengua y los ejemplos de la calle altos problemas que no acertaba a zanjarse la lógica, y que convenía no poner en duda porque de ellos partía en buena medida la economía de la salvación.

ICONOGRAFÍA DEL PARTO DE LA VIRGEN. — La división de opiniones sobre si Cristo había nacido o no de un modo virginal y con ausencia de dolores en la Madre, abierta hasta fechas tan avanzadas como acabamos de ver, tuvo su pronto reflejo en el arte. Al amparo de una y otra postura, surgirán formas distintas de representar el Nacimiento, según se aceptara más o menos la doctrina del parto milagroso y sin molestias. El III concilio de Letrán se había definido a favor de la virginidad *in partu*, pero no había hablado de dolores. Aquello era más bien una cuestión de decoro que empezaba a preocupar a muchos teólogos y que iría cobrando mayor fuerza con el tiempo. No parecía justo que Cristo naciera con tormento de la mujer que aceptó tan alta misión en los planes salvadores, ni resultaba acorde con la dignidad de Dios, que bastante se rebajaba ya haciéndose niño¹³³, el verlo llorando envuelto en los residuos de los órganos que permitieron su gestación. Por otra parte, y no perdamos de vista este detalle, el que muchos pensaran en un parto normal, acompañado de las típicas molestias, no significa que no aceptaran el dogma finalmente establecido, sino que no encontraban tan humillantes ni dolorosas para la divinidad del Señor aquellas circunstancias que, al fin y al cabo, eran tortas y pan pintado al lado de las que habría de

¹³² Cfr. Diego de ORNEDILLO, s.d.

¹³³ “El modelo más patente de la paciencia divina es el hecho de que el Hijo de Dios se sometiera a nacer de un seno de Mujer”.

Tertuliano, *De patientia*, capítulo 3. He tomado la cita de CAROL, 1964, pp. 134.

sufrir durante la pasión¹³⁴; por otra parte, había de pesar, y no poco, sobre quienes así creían, la teología de San Jerónimo que, en su discurso contra Helvidio, había hablado de vagidos e inmundicias, proclamando que cuanto mayores fueran los anonadamientos que por nosotros padeciera el Salvador, más grande sería nuestra admiración por Él¹³⁵.

La representación del nacimiento de Cristo, quizá por lo mucho que parecía haber qué discutir, aunque sea antigua, no se cuenta entre las más madrugadora de la historia del arte cristiano. Nada se conoce anterior al siglo IV, cuando las catacumbas empiecen a ofrecernos los primeros ejemplos. Dos serán las formas principales de plasmar la natividad. De ellas, la que conocemos como *fórmula siríaca* nos pone ante los sentidos un verdadero parto, no ajeno a los habituales dolores y en el que casi siempre son necesarios los baños y otros cuidados para la Madre y el Hijo. La escena sucede en una cueva o una cabañuela miserable; María suele estar tendida sobre una manta, en el suelo o, a veces, sobre una cama; se la ve cansada, agotada por los esfuerzos del alumbramiento. San José vigila su reposo, sentado y a menudo cabizbajo, con la cayada entre las manos. Jesús, casi siempre fajado, yace en el pesebre, al generoso abrigo del aliento de los dos animales; otras veces, las apócrifas parteras se afanan en lavarlo, empresa del todo innecesaria porque, con dolores o sin ellos, el parto había sido tan puro como la concepción. Esta iconografía tendrá una larga vida, especialmente en el mundo oriental. Occidente quiso desde fechas tempranas una visión más correcta, la que llamamos *fórmula griega*, que traslada la atención al momento de la adoración de Cristo por sus Padres. Y no es que el esquema siríaco fuera del todo errado, pero si es cierto que podía inducir con más facilidad a la confusión y dejar que los indoctos, viendo a María tan fatigada y dolorida, pensasen que su virginidad había quedado igualmente maltrecha. Sí era contraria al dogma la visión del Niño lavado por las comadronas, pero no se extinguirá fácilmente, para exasperación de los teólogos más graves, y tanto las dos parteras como el episodio del baño serán recogidos por el arte hasta fechas tardías, porque conectaban con la ternura de la piedad popular, como todo lo apócrifo, y porque, a fin de cuentas, la presencia de aquellas mujeres no hacía si no recordar que Dios quiso que el nacimiento de su Hijo fuera diferente al de los demás hombres.

La representación del parto de María ha brindado hermosos frutos a la historia del arte, llenos de una humana ternura que, lejos de rebajar el honor de la divinidad, engrandecen, al acentuar el sacrificio, la incomparable nobleza de la empresa redentora. Pensemos, por ejemplo, en el precioso mosaico de Santa María la Mayor, de Roma, donde la esbelta figura de María, envuelta en un manto negro, plegado con exquisita gracia, deposita al Infante en el pesebre, mientras los pastores reciben el anuncio de su nacimiento¹³⁶; o en el delicado relieve marfileño del Museo Schnütgen, de Colonia, del

¹³⁴ Esta idea la expresa ya San Jerónimo en su discurso contra Helvidio:

“Pensemos en todos los horrores del alumbramiento, nunca serán más terribles que la cruz”.

¹³⁵ Ver nota 21.

¹³⁶ Reproducido en VV. AA. *El belén...* pp. 30-31.

siglo XII, donde el espacio de la cueva se disuelve, ofreciéndonos a José y María, con el Niño y los animales, en el interior de unas imposibles murallas betlemitas, fuera de las cuales, graciosos pastorcicos atienden a la llamada de los ángeles¹³⁷; y, ya en el siglo XV, recordemos la primorosa miniatura de Belbello de Pavía, conservada en la biblioteca nacional de Florencia, que sitúa la escena en un corralón cercado de cañas, por el que trafican diligentes dos comadronas dispuestas a bañar al Niño, mientras San José, en pose poco airosa, común por aquellos tiempos medievales, seca unos pañales en la lumbre¹³⁸.

Tampoco el arte español fue ajeno a la ternura y humanidad de la fórmula siríaca, contando con un puñado de versiones que están entre lo más granado de nuestro arte medieval. No son demasiadas ni demasiado jóvenes, prácticamente no hay ninguna anterior al siglo XII muy entrado. Destaca, ya en el XIII, la miniatura de *La grand e general estoria* de Alfonso X, de la biblioteca de El Escorial, donde una triple arcada de góticas tracerías enmarca la escena de la *Llegada de los pastores al portal*; en él descansa María, sobre un muelle lecho vestido de almohadones, cálidas mantas y pesadas colgaduras bordadas¹³⁹. El pesebre más parece un gótico altar de piedra, guarnecido de relieves y molduras; una nueva interpretación de la cuna que será bastante común en el arte occidental a partir del siglo XII, en la cual hemos de descubrir una prefiguración del cuerpo de Jesús sacramentado¹⁴⁰. Otra cama alta y rica, bien que más modesta, se concede a la Parida en el *Nacimiento* del retablo de Sagás, hoy en el Museo Diocesano de Solsona, tan segura de trazo y pincelada, con sus colores planos delimitados por gruesos contornos negros¹⁴¹. Recordemos también la bellísima *natividad* de Cardet, del Museo de Arte de Cataluña, con la Virgen en el suelo, sobre una manta, y, a lo lejos, los pastores recibiendo el mensaje divino; maravilla de planos tonos cálidos sobre pardo fondo estucado¹⁴². Hay que advertir que en todas las obras citadas, el parto se recoge como una acción ya terminada. María ha dado luz y ahora descansa, igual que su hijo, ya envuelto y colocado en el pesebre. Poco nos instruyen acerca del alumbramiento en sí, aunque deducimos viendo a María extenuada que éste se ha producido con grandes trabajos y dolores.

Frente a estas versiones, más o menos habituales, encontramos otro puñado de obras en las que el parto se nos ofrece como una acción en curso. Esto es algo realmente extraño en toda la historia del arte universal y, por lo mismo, de un enorme interés iconográfico. Casi siempre se trata de piezas llevadas a cabo bajo una fuerte sugestión mística, inspiradas en un texto visionario que no tardamos en identificar. Uno de los

¹³⁷ Reproducido en H. HERRMANN. *Vida...*, lám. 5.

¹³⁸ Reproducido en VV. AA. *El belén...* pp. 11.

¹³⁹ Reproducido en L. ARBETETA. *Oro, incienso y mirra...*, p. 52.

¹⁴⁰ Réau prefiere verlo como una influencia del drama litúrgico, durante el cual el altar de la iglesia serviría de pesebre al Niño. Véase RÉAU. *Iconografía...*, II, p. 230.

¹⁴¹ Reproducida en CAMÓN AZNAR, José. *Pintura medieval española (Summa Artis, vol. XXII)*. Madrid: Espasa Calpe, 1980, fig. 121.

¹⁴² Reproducido en VV. AA. *El belén...*, p. 34.

ejemplos más destacados, entre los pocos que se pueden aducir, es la tabla del *nacimiento* de Thomas Altar, de la Kunsthalle de Hamburgo, del siglo XV, claramente deudora del texto de Santa Brígida. La Virgen se ha soltado el pelo, que fluye cual río de oro, y ha dejado sus ropas, conservando tan sólo una túnica blanca; es por ello que un grupo de rubios ángeles, vestidos de dalmática, cubre su pudor rodeándola con un manto negro, que asen por los bordes; el Niño, desnudo, envuelto en luz, está suspendido de un rayo luminoso que desciende de la boca del Padre, presidente, desde su rompimiento azulado, del cielo rojo, cuajado de estrellas de oro, de aquella noche más clara que el día. María lo recibe orando con las manos juntas, con un saludo, blanca filacteria de vitela que surge de sus labios, en el que hay, al mismo tiempo, un tiempo servil homenaje y una cálida bienvenida: *Dominus meus et filius meus*¹⁴³.

Los ejemplos españoles son escasos y, como éste último, muestran una evidente filiación brigidiana. Tal es el caso de la tabla central del tríptico del Museo Lázaro Galdiano, pieza castellana de hacia 1480, en la que, bajo un cobertizo de madera, por cuyos techos campean aduendados ángeles, José y María dan la bienvenida a su Hijo, Ella orante, postrada, sin toca y con la capa caída, y él, viejo y achacoso, con una vela en la mano, innecesaria, ya que el Niño, resplandeciente, condena al silencio aquella inútil candela¹⁴⁴. Contemporánea es una pintura de la catedral de Ávila, ubicada en el retablo de la Virgen de Gracia, que nos ofrece, sobre un ajedrezado pavimento de baldosas, a Jesús niño, desnudo, adorado por su Madre y contemplado por el Patriarca, todavía en pie y con la vela encendida¹⁴⁵. Ambas versiones beben confiadas de los odres de Santa Brígida y describen un momento bien preciso: Jesús acaba de nacer, ha surgido en un instante del vientre materno, anulando con sus resplandores la lamparilla que previniera su Ayo. Aunque con una frecuencia aún menor, también la escultura se atrevió a representar este tema. El ejemplo más afortunado nos lo ofrece el nacimiento del famoso retablo de Báscones de Valdivia, hoy en el museo diocesano de Palencia, obra terminada en 1538, producto de la habilidad de unas gubias flamencas no ajenas a la contemporánea escultura burgalesa. El relieve de la *Natividad*, primero del primer cuerpo, nos deja ver, en el interior de la mísera cabañuela, a los Esposos, arrodillados uno frente a otro, adorando al Niño que, todavía desnudo y en el suelo, recibe también el homenaje de los ángeles; a lo lejos, rústicos pastores se acercan ya a postrarse ante Dios. San José lleva en una mano la vela, cuya tímida llamita protege con la otra, por más que no pueda esa luminaria competir con la que su Hijo despidiera¹⁴⁶. Existe otra visión mucho más enigmática. En ella no parece tan clara la referencia exacta a ninguna fuente textual, al menos que yo conozca, pero no dudo que sea el parto de la Virgen lo que allí se representa. Se trata de un relieve de la sillería de coro del Pilar de Zaragoza,

¹⁴³ Excelente reproducción en VV. AA. *El belén...*, p. 37.

¹⁴⁴ Reproducida en F. J. SÁNCHEZ CANTÓN. *Nacimiento...*, lám. 17. El profesor la recoge en el capítulo dedicado a las adoraciones de los Padres y los Ángeles.

¹⁴⁵ Reproducido en *Ibidem*, lám. 18.

¹⁴⁶ Reproducido en A. SANCHO CAMPO. *Guía...*, p. 66.

tallado por los años de 1545. Nuestra Señora, transfigurada de gloria, con una corona ciñéndole la frente y un nimbo de luz en torno a la cabeza, sirve de eje a la composición; está de pie, con las manos juntas en oración, pisando el creciente de la luna por su lado convexo; sobre su vientre, despidiendo rayos de luz, aparece el Niño Jesús, desnudo, como fruto en sazón que se desgaja del árbol al modo que vio Santa Brígida. La Virgen está en el portal, a su izquierda aparece San José, con una gavilla de heno bajo el brazo, fijos los ojos en su esposa, cuyo vientre señala con la diestra; a los pies del Carpintero hay una cunilla de mimbre, con cabecero y remates en las esquinas, y hasta un par de balancines para mecer al Niño. Al otro lado se ven los aparejos de la cabalgadura que usaran para llegar a Belén y demás utillaje propio de una cuadra; un espacioso arco abre el muro, dejando ver las noblotas testuces de la jumenta y el buey, que comen con avidez de un pesebre construido en la pared. Arriba, ocupando el medio punto con fondo de venera, Dios Padre, envuelto en nubes, solemniza la escena. La fuente más cercana a esta versión, viendo a la Virgen erguida y orante, y a San José pronto a disponer paja a sus pies, creo que es el texto de las *Meditaciones* del Falso Buenaventura, por más que no recoja el escultor el detalle de presentar a la Virgen vecina a un pilar y le concede atributos de majestad que no contempló el místico en su narración. Con todo, la dependencia es más que notable¹⁴⁷.

Los años posteriores al concilio de Trento se mostraron poco propensos a representar el alumbramiento de Cristo. Juan Molano condenará con dureza la sugerencia de dolores o cansancio en la Virgen, arremetiendo también contra la aparición de las comadronas, por entonces ya casi extinguidas, dado el éxito de las *Revelaciones* de Santa Brígida. Precisamente, recomienda que se inspire en ellas quien pinte el nacimiento y ponga de rodillas a la Madre, evitando cualquier sugerencia de dolor o fatiga. De todas formas, la opción más acertada será, para él, la de dar tiempo a los pastores para llegar al portal y representarlos, junto a los Esposos, en plena adoración. Por su parte, el padre Nadal, no encuentra inconveniente en diferenciar tajantemente los momentos del Nacimiento y la Adoración de los pastores, es más, parece que no conviene otra opción a la estricta exégesis que hace de los textos. Su visión no puede ser más clara ni estar más acorde con los postulados conciliares: el Nacimiento es para él una adoración del Niño, pero a falta de pastores, que aún escuchan en pleno campo el anuncio del orto, llevada adelante por los Padres y los ángeles, todos arrodillados, también María, en torno al pesebre¹⁴⁸. Conocía Pacheco esta estampa y la menciona en su tratado, pero recomienda que se pinte siempre el nacimiento de acuerdo a la siguiente imagen que ofrecía el álbum de Nadal, en la que se veía ya la adoración de los pastores¹⁴⁹, decisión a la que, sin duda, le empujaba su

¹⁴⁷ Reproducido en M. TRENS. *María...*, lám. 25. Lo recoge como una "alegoría de la Virgen de la esperanza".

¹⁴⁸ Véase J. NADAL. *Evangelicae...*, lám. 3 (*In nocte natalis domini*).

¹⁴⁹ "Dos Nacimientos pone en su estampas el P. Nadal. En el primero está el Niño acabado de nacer, desnudo, puesto en la tierra sobre el heno (donde le adora la Virgen y San Josef y los

repugnancia hacia la representación del Niño desnudo, como aparecía en la primera, expresando la inmediatez de su llegada. Interián por su parte, no concibe el nacimiento si no como una adoración y casi da por hecho la participación de los pastores en ella. Me llama la atención además, y lo apunto casi como anécdota, que en fechas tan tardías siga preocupándose por el asunto de las parteras, desaparecidas de la práctica artística tanto tiempo atrás¹⁵⁰.

EL PARTO DE LA VIRGEN EN EL BARROCO ESPAÑOL. — Se ha hablado mucho de las rigideces de Trento, pero viendo obras como las que siguen se pregunta uno hasta qué punto fueron tales. El concilio expurgó del arte cristiano muchos aspectos discutibles y hasta contrarios al dogma, dando origen a una homogeneidad iconográfica nunca vista en los tiempos anteriores. Pese a todo, y por fortuna, no consiguió extinguir un buen número de visiones tradicionales poco ortodoxas y hasta favoreció la aparición de nuevas iconografías devotas, de tan gran efectividad piadosa como escaso apoyo escriturístico. El porqué no resulta oscuro: todas estas imágenes, aunque falsas, escondían, detrás de su error, una piedad profunda y sincera, fácil de transmitir y de aceptar, pronta a ser acogida por su carácter inmediato, cardinal, y, por encima de todo, humano. Con ellas se engordaba el fervor, se alimentaba la fe, así la de los doctos como la de los más sencillos, despertándose y prendiendo en sus almas, lo mismo que una simiente al contacto con el agua, por simpatía con impulsos que eran tan nobles como venales. Ese crecimiento del fuego espiritual era otra de las metas de Trento. Sólo con la fortaleza del sentimiento católico era posible enfrentarse al enemigo protestante y si para consolidar la fe de los más simples era necesario forzar un poco la ortodoxia, no había en ello un pecado tan grave como en permitir que se descarriaran, ya fuera por acedia o por equivocado empeño en darles cosas que no pudieran bien asimilar ni querer. Y, por otra parte, más valía el dulzor de los frutos que se vendrían a recoger luego. No eran tan reprochables las pequeñas incorrecciones si con ellas se contribuía a ahuyentar el fantasma del luteranismo; al enemigo que huye, puente de plata, que, al fin y al cabo, poco había de ofender a Dios lo que fuera en auxilio de la piedad. Trento confió su victoria a la corrección, a la enseñanza y la representación justa y depurada de los asuntos de la fe, pero no fue tan necio como para perder de vista el peso de lo sentimental. Para enfrentarse al enemigo era precisa una legión de fieles armados con el sólido conocimiento de la ortodoxia, pero también se necesitaba de un ardor que no podía arraigar en la inteligencia, sino tan sólo en la sensibilidad y que no

ángeles) que de allí lo levantó para envolverlo y ponerlo en el pesebre, habiéndole dado el pecho, donde lo hallaron los pastores. Y porque casi no vemos Nacimientos sin ellos, sea este segundo el que habemos de pintar siempre ...”

Véase F. PACHECO. *El arte...*, pp. 605-606

¹⁵⁰ J. INTERIÁN DE AYALA. *El pintor...*, pp. 172-183.

admitía más alimento que el que, con más poesía que ciencia, pudiera calar en el alma. Componente eficacísimo de ese abono espiritual eran aquellas historias y visiones apócrifas, hijas de la mística o de la tradición popular que, sin faltar a lo esencial del dogma, completaban la Escritura brindando a los fieles lo más vívido de la religión. Y es por ello que proliferan entonces los cuadros y esculturas del Niño Jesús entretenido en trenzar coronas de espinas o paseando en un cestico los instrumentos de la pasión; imágenes de Cristo en hábito de religioso; del Varón de dolores abrazado a la cruz o implorando de rodillas al Padre; de la Virgen orando con rosarios y misales, afanándose en las tareas de su humilde casa o prediciendo extasiada la llegada del Niño, y ello por no hablar de tantas otras visiones referidas a los Santos o a puntos más abstractos y menos narrativos del culto, metáforas y alegorías de alto contenido teológico y emocional, alucinaciones místicas que brotan de la religiosidad exaltada, de la espiritualidad febril que por todas partes anidaba en tiempos de semejante convulsión.

Entre tanta imagen devota, el barroco español nos ha legado alguna que otra representación del Nacimiento de Cristo. Pocas y no bien entendidas hasta ahora. En general, obedecen a narraciones piadosas de amplia difusión en el tiempo y en el espacio. Algunas siguen de cerca las rancias directrices de los místicos medievales, continuando a deshora una línea que, ya lo hemos visto, no había sido olvidada por los escritores, y así establece curiosos paralelismos con iconografías de siglos pasados. Otras, las más, se sujetan a elaboraciones literarias más recientes y castizas, debidas a plumas españolas que no desdeñan la lección de la edad media y que son, al mismo tiempo, auténticas hijas del espíritu de su época, de la religiosidad moderna que precede o hereda al genio barroco del Concilio.

En todas ellas hemos de valorar un factor de capital importancia, que no es otro que la presencia decisiva de la devoción particular. Ninguna de las obras que veremos a continuación fue pensada para presidir un gran retablo ni para ser expuesta ante una enorme afluencia de fieles. Son piezas de oratorio, obras destinadas a clausuras y capillas familiares, a lugares donde creyentes concretos maduran en sus convicciones y, a solas con sus preferencias devocionales, buscan la intimidad con Dios. Quienes encargaron estas obras eran perfectamente conscientes de su ortodoxia relativa, pero amaban tales historias y encontraban en ellas la mejor solución al misterio. No podemos creer que fueran fruto de la originalidad del artista o de su especial inclinación; la rareza de los ejemplos niega la hipótesis y obliga a pensar en encargos detallados, en líneas de actuación muy bien definidas, desplegadas con el fin de satisfacer un ardor religioso asimismo determinado y puntual.

Atendiendo en primer lugar a las fuentes medievales, he de recordar un hermoso y singularísimo cuadro, muy desconocido, que a comienzos de los ochenta se conservaba en la parisina colección del conde de Franqueville Petit¹⁵¹. Encontramos allí, de la mano de Murillo, la única versión que conozco del Nacimiento de Cristo, en todo

¹⁵¹ Véase D. ANGULO. *Murillo...*, II, cat. 223, y III, lám. 136.

el barroco español, abiertamente inspirada en las *Revelaciones* de Santa Brígida de Suecia. Es una obra de indecible poesía, pintada tal vez por los años de 1655; un lienzo que conjuga la pintura suelta y vaporosa propia de los años del pleno barroco, con la exigencia tenebrista impuesta por la fuente en que se inspira. La dulzura habitual del pintor, su devoción amable y sincera, actualizan la visión de la bernarda de Albastra y nos ofrecen la que quizá sea la más poética interpretación del parto de la Virgen hecha por entonces en España. Toda la atención la recoge el Niño, desnudo sobre un albo pañal, resplandeciente en medio de la densa negrura de la noche. Es un ascua blanca en los brazos de su Madre, la Estrella Azul que cantan los cristianos, el nuevo Sol de vida, la Luz del Mundo ante la que retroceden las espesas tinieblas de la noche oscura del alma. Jesús llega a la tierra brindando un anticipo de la gloria del Cielo, oponiendo la pureza de su resplandor a la negrura de la noche humana. En ese brillo celestial están condensadas todas las esperanzas del género humano, viejas ansias de justicia, de paz, de verdad, que se veían devoradas por la tiniebla terrestre hasta la llegada de este faro místico, de este guía seguro para el camino de la salvación. Su Madre, transfigurada por la luz que de Él emana, lo mira con amorosa entrega, con sumisión de dulce esclavitud. Está arrodillada en el suelo, sobre la tierra fría de la que acaba de tomar al Niño. Es una mocita de aldea, una chiquilla fresca y hermosa, pura de cuerpo y de alma. Murillo la viste con pulcro decoro y hasta le pinta una toca, detalles que se oponen a lo contenido en las *Revelaciones* pero que están muy acordes con el signo de los tiempos, por cuanto permiten a la Virgen presumir y dar ejemplo de modestia y de pudor. A su vera, algo retrasado, se ve a San José; está de pie y, según es costumbre en Murillo, es alto y buen mozo: nuevo desacuerdo con la princesa de Suecia que con poca admiración lo llamaba “viejo”. Los tiempos son otros y los nuevos devotos, desde la enseñanza teresiana, no querían ver ultrajado al Santo Patriarca y lo liberaban de la indigna vejez impuesta por los apócrifos, reparando así, siquiera una parte, de las afrentas medievales. Se acerca a la Madre y el Niño, con un ademán de reverente curiosidad, con un gesto de respeto, casi temeroso y, al mismo tiempo, lleno de amor. En una mano lleva encendida una candela y con la otra protege su apocado resplandor, tal y como nos contaba la Santa que lo viera en Belén, allá por la Navidad de 1370. El buey descansa tumbado en el suelo. Arriba, un rompimiento de gloria rasga apenas las tinieblas que inundan el portal y tres angelotes, de los que sólo Murillo supo pintar con tal gracia, revolotean por aquel breve trozo de arrebol, blandiendo la cartela del *gloria*. La pintura se deshace, todo lo envuelve una fina nebulosa, el vapor barroco propio de la época y del estilo del maestro. Los recursos del tenebrismo que triunfaba años atrás se recuperan por fidelidad a la fuente revelada, creando el artista un atrevido juego de luces y sombras que remarca el carácter sobrenatural de los hechos y el lirismo de la imagen. Un pesado manto de negra noche lo cubre todo, sin que los fulgores del rompimiento acierten a verter claridad sobre él. La vela de San José no ilumina más que a él mismo, y aún esto con escaso brío; su dorada vislumbre emerge de entre la negra silueta de la mano con que el Santo resguarda la llamita, e incide en su torso y su cara. La única luz capaz de traspasar la

oscuridad es la que irradia el Niño; su cuerpo brilla como una chispa cegadora, alumbrando el rostro de la Virgen y la tierra sobre la que se postra. Jesús, luz y norte de la humanidad, es el resplandor que irrumpe en la noche oscura del alma. El pintor sevillano cuela por los cedazos de la religiosidad de su tiempo la narración solemne y fría de Santa Brígida, y nos ofrece un poema de íntimos alardes, de familiares requiebros, inolvidable por la fina sensibilidad que descubre. La doctrina de las *Revelaciones* ha superado la edad media y, he aquí, que se sigue representado en pleno barroco, con los cambios estilísticos requeridos por los nuevos gustos. Molano no se había mostrado contrario a esta catequesis y otros jesuitas, como el padre Ribadeneira, también la aceptaron y transmitieron en sus escritos de devoción, dándole vigencia en tiempos tan apartados; asimismo, Lope la tomó por modelo para describir el parto en su famosa novela de la infancia del Señor. Con todo, nunca llegó en estos tiempos a ser una visión frecuente. Murillo se ciñó a ella sólo esta vez y, con toda certeza, ante el encargo bien preciso de un comitente que admiraba la historia con particular fervor. El resto de nuestros artistas del momento no la abrazaron nunca, al menos que tengamos noticia y, aunque es posible que el tiempo y la insistencia en la investigación nos deparen nuevos y jugosos testimonios, desde ya podemos afirmar que en poco habrán de hacer variar los juicios que ahora se van emitiendo.

* * *

Me interesa ahora que reparemos en el *Nacimiento* que Vicencio Carducho pintó para la capilla de la Virgen del Sagrario, de la catedral de Toledo. Aunque es bastante anterior a la pintura de Murillo que acabamos de ver, lo he puesto en segundo lugar por mostrarse sus fuentes bastante retiradas de la revelación de Santa Brígida y la tradición artística generada en torno a ella. Responde esta pintura a una visión más afín a las propuestas de Juan de Caulibus y Ludolfo de Sajonia, que concedieron, y más aún el último, una gran importancia a la presencia de los ángeles en el orto de Cristo e influyeron de manera decisiva sobre las versiones de la Natividad generadas por la mística española. Además, se encuentra muy relacionada esta iconografía con la del grupo de obras que estudiaremos a continuación, en el cual se llega aún más lejos, en tanto que, no sólo aparecen ángeles asistiendo el parto de María, sino que entre éstos se verá, perfectamente identificados, a los Santos Miguel y Gabriel, desempeñando una misión de extraordinaria hondura teológica.

Bien, los frescos de la toledana capilla del Sagrario fueron contratados en 1614, y llevados a cabo entre ese año y el siguiente, por Vicencio Carducho y Eugenio Cajés, dos pintores cortesanos, depositarios del italianismo escurialense y pioneros en nuestra tierra del naturalismo barroco, a los que volveremos a encontrar trabajando juntos en los

retablos de Guadalupe y Algete¹⁵². Carducho, en especial, es uno de los principales artífices de la renovación de la pintura española, anclada en el atolladero del bajo renacimiento, sobrada de intelectualidad y falta de vida desde hacía mucho tiempo. Hombres como Navarrete habían emprendido mucho antes esta tarea, pero no quiso la naturaleza que llegaran muy lejos y hubo de seguir nuestro arte capitaneado por extranjeros con menos genio que pretensiones, por pintores hijos del Concilio a los que, con todas sus faltas, hemos de valorar como maestros del gran arte que pronto florecería. Sucesor de aquellos maestros de Felipe II, Vicencio Carducho, con su realismo moderado, su tenebrismo cambiasesco y su preferencia por todo lo veneciano, es un cimiento mal valorado de la naciente escuela española, un primer acto de esa obra que alcanzará su clímax en la generación siguiente, con Ribera, Zurbarán, Cano y Velázquez. Natural de Florencia, Vicencio llega a España muy niño, acompañando a su hermano Bartolomeo que, en 1585 está pintando en El Escorial, como miembro de la cuadrilla de Federico Zuccaro, junto a hombres como Carrari, Ronchi y Antonio Rizi, el de Ancona, padre los otros dos Rizi que tanto brillarán luego en la escuela madrileña. Vicencio se forma con Bartolomeo y es casi seguro que le ayudara en las tareas de El Escorial, iniciando así una carrera palatina que, en 1608, le llevará a obtener, sucediendo a su hermano difunto, el título de pintor del rey. Carducho supera la sequedad de los manieristas y avanza un paso más en el tímido naturalismo de su hermano, al que dota de mayor verdad y añade un punto de gracia veneciana en la paleta y la pincelada. Fue el pintor más activo y celebrado de su tiempo, inmerso en todas las grandes empresas artísticas de entonces y afanado en la elaboración de un erudito tratado que, junto a sus cuadros, frescos y decoraciones, esparcirá por doquier la semilla de la renovación artística. Su labor en la catedral de Toledo, decenas de metros cuadrados de pintura que iluminan un recinto de herreriana sobriedad, constituye, tanto por sus aspectos formales como por su compleja iconografía, un capítulo esencial de la pintura española en esos primeros años de indecisión barroca. Llama allí la atención, en la primera hornacina de la izquierda, la singular visión que se nos ofrece del *Nacimiento de Cristo*, situada en lugar discreto y poco accesible, compartido con un San Bernardo y otra historia, hoy oculta a causa de las reformas. En ella se ve a la Virgen, desprovista de manto y toca, vestida sólo con una túnica; una figura agradable y bien planteada, pero algo dura y con un deje de idealidad que la liga con fuerza a la tradición anterior, que más miraba a la teoría que a la realidad de las cosas. Está de rodillas, adelantando el cuerpo como si quisiera coger al Niño, pero, en su modestia, parece no atreverse a tomarlo entre sus brazos. Jesús, desnudo y radiante de luz, aparece recostado, casi sentado, en el pesebre, sobre unos pañales, mirando a su Madre. Nunca fue Vicencio gran pintor de niños y éste, falto de vida y en exceso convencional, no es mala prueba de lo que digo. Detrás de Él hay tres ángeles mancebos sobre peanas de nubes, tres muchachos que saludan su gloria de rodillas, mientras otros angelillos juguetones

¹⁵² Ver pp. y , respectivamente.

revolotean empujados por la cascada de dorada luz que se derrama del Cielo. Vapores de rompimiento de gloria llenan el resto del cuadro, negándonos cualquier referencia espacial más allá del suelo, sobre el que yace, entre la Virgen y el pesebre, un grueso libro, en alusión quizá a las profecías mesiánicas del Antiguo Testamento. Nada se nos dice de San José ni de los santos animales; el Nacimiento es ahora, como la Concepción lo fue en su día, un acto entre María y Dios, un secreto entre la Divinidad y su Hija predilecta, un misterio consumado con la única compañía de los ángeles y, aún éstos, sin más función activa que la de rendir culto al Salvador, una vez nacido. No se cuenta esta obra entre lo mejor que pintara Carducho. Por inercia del manierismo, es una composición alargada, cuya altura casi dobla la medida del ancho. Los tipos humanos pecan de convencionales y sus actitudes no dejan de resultar estereotipadas. El modelado carece de la fuerza de otras composiciones, pero es correcto y está bien modulado por el claroscuro, muy intenso, pero nunca cortante, siempre más pendiente del magisterio de Navarrete y Cambiaso que de las maneras que, por estos años, ya había hecho escuela en Italia, de la mano del Caravaggio. La paleta tiene notas de clara filiación escurialense, pero la norma dominante en ella viene dada por el arte de Venecia, por el genio del Tintoretto y el Tiziano, lo mismo que la técnica, con buenos momentos de relativa libertad. Con todo, la obra es mucho más interesante desde el punto de vista de la iconografía que por sus cualidades formales. Está claro que la historia no surgió del imaginario del pintor que, de hecho, no la vuelve a repetir; le vendría impuesta por el cabildo de la sede primada, afanado en no descuidar ni el más mínimo detalle en una obra de tal empeño y categoría; el mismo contrato especificaba que todos los dibujos de los episodios requeridos habían de someterse al examen del canónigo obrero, sin cuya firma no sería aprobada la ejecución¹⁵³. Qué más prueba necesitamos de que un interés específico movía a los canónigos a desarrollar esta rara iconografía, que una intención doctrinal concreta es la que determina la elección de tan singular manera de interpretar los milagros de la Nochebuena.

La iconografía de la escena, como anunciaba más atrás, está visiblemente emparentada con el relato del Nacimiento ofrecido por la *Vida de Cristo* de Ludolfo de Sajonia, donde se puede leer cómo el Niño Jesús...

... en el instante mismo en que salió milagrosamente de las entrañas de su madre fue recibido por los ángeles, en cuyas manos fue adorado por aquella y después trasladado a las suyas.¹⁵⁴

La visión no era desconocida en nuestro suelo. El libro del Cartujano circulaba con éxito por España desde fechas tempranas, e incluso fue romanceado por Ambrosio de Montesino; el mismo San Ignacio lo leyó, junto con el de Santiago de la Vorágine, durante su larga convalecencia en Loyola, y a él atribuía buena parte del mérito de su

¹⁵³ D. ANGULO ÍÑIGUEZ y A. E. PÉREZ SÁNCHEZ. *Historia de la pintura española* (1979), p.

¹⁵⁴ LUDOLFO DE SAJONIA. *Vida de nuestro adorable redentor...*, vol. II, p. 87.

conversión¹⁵⁵. La narración es contemporánea o poco anterior a la de Santa Brígida de Suecia, pero difiere vivamente de ella por el activo papel que se otorga a los ángeles. Bastantes años antes, el Falso Buenaventura ya había concebido la posibilidad de que el Niño fuera adorado por ellos, pero no dotó de tan ampulosa magnificencia su narración. Para Ludolfo, los ángeles descienden en cataratas a servir y adorar a Jesús, y hasta les concede el privilegio de ser los primeros en tomarlo en brazos, adoptando un tono, casi de apoteosis, que reacciona contra esa otra visión, de amargo desamparo, común en la tradición antigua y medieval, a la que muy en mayor medida se encuentra ligada Santa Brígida.

La versión de Ludolfo fue luego pasada por el tamiz de la sensibilidad hispánica, brotando más de una interpretación castiza, mucho más cercana en el tiempo y en el espacio a las pinturas de la capilla toledana. En esos escritos creo hallar la inspiración para el *Nacimiento* de Carducho. Interesa destacar entre ellos el del padre Francisco Suárez, que con su autoridad en el conocimiento de lo trascendente, dota a la historia de plena ortodoxia y validez doctrinal, legitimando lo que, hasta entonces, no había rebasado el campo de la mera devoción. Dice así:

Pero es más verosímil que [*en lugar del suelo*] las manos y brazos de la Bienaventurada Virgen María fueran el primer sitio que Cristo ocupó fuera del vientre, como parece enseñar aquí Cayetano. Y porque apenas podía hacerse de modo decente el que la misma Virgen recibiese al Niño que nacía de ella, es verosímil que fuera recibido por ministerio de ángeles y puesto así e las manos de la Virgen. Porque esto era conforme con la dignidad de Cristo, y a la Virgen se le debía tal gozo y tal muestra de amor.¹⁵⁶

Pero hubo otra visión, anterior en muchos años, que, con toda certeza, hubo de jugar un papel bastante más determinante. Me estoy refiriendo al capítulo segundo del *Conhorte*, el libro de sermones compuesto por sor Juana de la Cruz, a caballo entre los siglos XV y XVI. Es casi seguro que la priora de Cubas tuvo delante, cuando escribía, el texto del Cartujano o, al menos, el de Juan de Caulibus, pero a ambos supera en emoción y riqueza de poéticos detalles, optando por un tono franco y familiar, de íntima cercanía con el fiel, al que se dirige como a un igual y en el lenguaje que entiende. El texto, como ya vimos, no ha sido publicado hasta nuestros días, pero, lo mismo que la figura de su autora, sobre la cual vieron la luz no pocas comedias y biografías, durante los siglos XVII y XVIII¹⁵⁷, gozó entonces de extraordinaria fama y circuló por largo en copias manuscritas. Y qué duda cabe que en la archidiócesis toledana, los sermones del

¹⁵⁵ San IGNACIO DE LOYOLA. *Autobiografía*. c. 1, § 5.

¹⁵⁶ F. SUÁREZ. *Misterios de la Vida de Cristo*, Disputa XIII, § III, 9 (p. 367).

¹⁵⁷ Muy famosas son la biografía publicada por fray Antonio Daza (Zaragoza, 1611) o de la triple comedia de Tirso de Molina que conocemos con el título de *La Santa Juana*. Recordemos junto a ellas otras comedias como *La luna de la Sagra. Vida y muerte de Santa Juana de la Cruz*, de Bernardo de Quirós, o *El prodigio de la Sagra. Sor Juana de la Cruz*, de José de Cañizares; y el poema de Salas Barbadillo, *Los triunfos de la beata sor Juana de la Cruz*.

Conhorte fueron más populares que en ningún otro punto de nuestra geografía, porque allí, el orgullo de contar con una santa paisana, haría que el recuerdo de Juana de la Cruz, la monja predicadora, párroco de la Sagra por singular privilegio de Cisneros, se mantuviera vivo con particular entusiasmo. Su visión del Nacimiento es una de las más bellas que haya producido la mística universal; también es la más próxima a la iconografía plasmada por Carducho. Poco extraña que los canónigos de Toledo, puestos a escoger la manera de representar la Natividad, se decidieran por seguir la enseñanza de una Santa nacida, criada y muerta en aquellas tierras, y que, por ello mismo, de algún modo les pertenecía.

He aquí un fragmento, que traigo tanto para demostrar mi tesis, como para dejar que se saboreen, siquiera brevemente, las mieles de su prosa:

4. — ... cuando se llegó la hora del parto, como estaban con Nuestra Señora muchos ángeles, diciéndole: ¡ea, señora! ¡ea, reina! que ya quiere nacer el Salvador y Redentor y Mesías prometido, dijo Nuestra Señora a José:

—Venid acá, José, id ahora vos por la Villa y buscad alguna cosa con que abriguemos y calentemos al Niño cuando nazca, que sabes que es llegada la hora, y quiero ya parir al Hijo de Dios y mío. Y, por eso, buscad siquiera un poquito de piel y algún poco de lumbre con que le abriguemos y calentemos, que está aquí muy desierto y desabrigado y habrá el niño gran frío cuando nazca.

5. — Y yendo José por la villa a buscar con qué abrigasen al niño, quedó Nuestra Señora sola y muy acompañada de ángeles, e hincó las rodillas y alzó las manos al cielo y púsose en oración y contemplación, rogando al Padre de las lumbres que le diese alguna cosa con que abrigase a su Unigénito Hijo. Y decía con muy profunda humildad:

— ¡Oh Padre de las misericordias! Ruego yo, a tu gran clemencia, que enviases sobre mí en este parto cuantos dolores Tú quisieres y mandares y fuere tu santa voluntad; más también, a la tu divina majestad, que para tu dulce y amado Hijo me des alguna cosa para con que le abrigue y consuele, porque no perezca de frío. Y sobre mí, vengan cuantos dolores mandares, que yo aparejada estoy para todo ello.

Estando así Nuestra Señora, hincada de hinojos y puesta en oración, esperando el sagrado parto, a deshora fue toda encendida e inflamada en gran fervor y gracia del Espíritu Santo y, súbitamente, vio al Niño nacido y puesto delante de sí, en el suelo, salvo que los ángeles le recogieron en sus manos porque no se hiriese.

Cuando Nuestra Señora vio al precioso niño, así nacido y puesto en el suelo desnudo, y que los ángeles le estaban adorando y cantando; y al ver la blancura y hermosura y claridad y resplandor del Salvador, que se gozó y admiróse tanto que casi estaba arrobada y enajenada de sus sentidos, pensando cómo o en qué manera había nacido el infante, sin ella haber sentido ningunos dolores ni congoja.

Y los ángeles, viendo cómo Nuestra Señora estaba adorando al Salvador y puesta en grande contemplación, y en el Niño Jesús en el suelo desnudo y

temblando de frío por tan grande rato, habiéndole mucha compasión porque era tan tierno y delicado, dejábanle de adorar y cantar, y daban muy grande prisa a la Virgen gloriosa, diciendo:

—Deja ya, Señora, de contemplar, y levántate presto a tomar al Niño y abrigale, que perece de frío.

Y Nuestra Señora respondía con muy grande humildad diciendo:

—Llegad vosotros, ángeles de Dios, y tomadle, que yo no soy digna de llegar a él ni de tocarle.

Y los ángeles le tornaban a decir, con muy grande prisa:

—Levántate, Virgen preciosa, y toma al Niño, que tú sola eres la digna y la escogida, y tú le concebiste y trujiste en tu vientre virginal, y ahora le has parido con muy grande gozo y alegría. Y, por eso, levántate y toma al Niño, que perece y está temblando de frío y no le dejes estar ya más en el suelo.

Y Nuestra Señora, perseverando siempre en su profunda humildad, nunca osó ni quiso alzarle de tierra, hasta que los ángeles, viendo los temblores y el llanto que el Niño tenía de frío, fueron dende muchas pisadas de rodillas, incensando con incensarios de oro, adorándole y diciendo:

—Perdónanos Señor, que nosotros no lo hacemos por osadía o menosprecio, mas hacemoslo de compasión y piedad que de ti habemos, viéndote estar así en el suelo, muerto de frío y desnudo, siendo tan tierno y delicado.

Y que, así, llegaron los ángeles y tomaron al niño Jesús del suelo, y pusieronle a la Virgen María en las faldas diciendo:

—Tómale, Señora, y abrigale y caliéntale siquiera con el vaho para que tome algún calor, y envuélvele con tu manto o siquiera con tu brial porque no perezca de frío.¹⁵⁸

La Santa Juana expone el significado trascendente del Nacimiento traduciéndolo a una oratoria llana, a la retórica sin artificio que comprendía su auditorio. María, que desconoce los milagros previstos para el Orto, en su enorme generosidad, no duda en suplicar al Padre que descargue sobre Ella los sufrimientos reservados a su Hijo, corito e indefenso en noche tan desabrida. Pero no había Dios de escuchar sus ruegos; en absoluto convenía a la Mujer elegida parir con dolores; no era eso lo que el Cielo reservaba a quien tan grande ayuda le brindaba en la empresa de la Redención. El Niño nace sin tormento para la Virgen que, viéndolo ante sí, no acierta a salir de tan gozosa sorpresa ni se considera digna de estrecharlo en su regazo¹⁵⁹. Entre tanto, san José, instado por Ella a proveerse de algún menaje con el que mitigar la pobreza del establo,

¹⁵⁸ JUANA DE LA CRUZ. *El Conhorte*, c. 2, § 4-5 (vol. I, pp. 260-261).

¹⁵⁹ La sorpresa de María al ver nacido el Niño sin dolor ni casi conciencia por su parte, es argumento usual en la literatura española de la época. Sirva de ejemplo esta coplilla del siglo XVI, cantada por boca de la propia Virgen:

Falleme trocada
de ángeles cercada
y aún embaraçada
de verme parida.

Coplas hechas a la natividad..., s. p.

no asiste al milagro del parto, demasiado elevado para ser ofrecido a ojos humanos. Esta idea arranca de antiguo¹⁶⁰ y va a ser mantenida todavía mucho después, así lo vimos en el poema de Rodrigo de Reinosa, copiado más arriba, y lo volveremos a ver en próximos textos y obras de arte. Los ángeles acompañan a la Virgen y adoran al Niño; a ellos sí fue dado contemplar lo que para el hombre será siempre misterio.

Carducho es fiel traductor de tantas sutilezas. José no está presente. María, ajena al dolor o al agotamiento, alegre y desconcertada a la vez, adora al Niño sin osar cogerlo en brazos. No lleva más ropa que la túnica, ello al principio me pareció un detalle de ascendencia brigidiana, ahora me pregunto si no será quizás, que el pintor se ha sentido conmovido por la invitación que los ángeles hacen a la Virgen de abrigar al Niño con su manto y que, por eso, lo ha extendido bajo su cuerpo relumbrante¹⁶¹.

Creo reconocer el mismo punto de partida en otra interesante pintura, más o menos contemporánea de la de Carducho y realizada también por tierras de Toledo, detalle que, insisto, no es en absoluto baladí. Se trata ahora de uno de los lienzos del retablo mayor de la iglesia de Magán, obra del pintor toledano Diego de Aguilar, maestro de genio mediano del que todavía sabemos bastante poco. Había de ser natural de la ciudad del Tajo, pues en ella está documentada la presencia de su padre, llamado igual que él, desde mediados del siglo XVI, realizando trabajos de pintura y policromía, así como tasaciones de cuadros y altares importantes que lo revelan como hombre de cierto prestigio¹⁶². El hijo tendrá los mismos oficios: pintor de cuadros y estofador de retablos y esculturas; su estilo, aún cuando morirá ya en fechas relativamente avanzadas¹⁶³, será siempre fiel al manierismo de finales de siglo, correcto y templado, de contornos bien definidos y atmósferas de luz cernida en las que, de vez en cuando se atreve a ensayar un claroscuro moderado en la línea de Cambiaso. Quizá por simpatía con su trabajo de dorador, gustó de aplicar pan de oro sobre los lienzos, unas veces para

¹⁶⁰ La leyenda haya su origen en los evangelios apócrifos. La recogen, por ejemplo, el *Protoevangelio de Santiago*, el del *falso Mateo* o el *Liber de infantia Salvatoris* que, como vimos páginas atrás, describían cómo la Virgen se queda sola mientras San José va al pueblo en busca de unas parteras y cómo le sobreviene el parto estando sin compañía.

¹⁶¹ Otros franciscanos habían apuntado ya el hecho de que María vistiese al Niño, en un primer momento, con sus propias ropas. Juan de Caulibus nos dice:

... le envolvió en un velo de su cabeza y le colocó en el pesebre.

San Juan de Ávila, entusiasta de aquel texto, tomará también este detalle para su narración del nacimiento del Señor:

Y dice San Buenaventura que lo envolvió en su propio tocado, y después en sus pañales.

San Buenaventura. *Meditaciones*, p. 22; San Juan de Ávila. *Obras completas*, vol. II, p. 97, respectivamente.

¹⁶² Orozco supone que se trata de la misma persona.

Véase E. OROZCO DÍAZ. *El pintor...*, p. 71.

¹⁶³ † 1624.

realzar objetos y otras, las más, para decorar los paños, lo que otorga a sus creaciones un aire todavía más arcaico y distante e, incluso, cierto viso de primitivismo. Al tiempo que ahonda en estos retrocesos, se muestra muy dado a recrearse en la pintura de flores y elementos de naturaleza muerta, con un primor de miniaturista que guarda, tanto resabios del último gótico de tradición flamenca, como segura influencia de las innovaciones de Cotán, Loarte y los demás bodegonistas toledanos. Buen ejemplo de estos rasgos de su hacer nos brinda el *Nacimiento* del retablo mayor de Magán, un cuadro bien compuesto y de agradable colorido, no falto de buenas cualidades formales y, sobre todo, excepcional por la rareza de su iconografía¹⁶⁴. El misterio principal aparece desplazado hacia el ángulo inferior izquierdo, donde hallamos a la Virgen arrodillada delante del Niño. El modelo mariano es bien representativo de la estética dominante todavía en los primeros años del siglo XVII: una muchacha de belleza idealizada, concebida sin la más mínima apelación al natural, de una gracia abstracta, universal, que alcanza el equilibrio siguiendo fórmulas convencionales. Está de hinojos y con las manos juntas, volviéndose en airoso contraposto a adorar al Niño, envuelta en ropas que transmiten sensación de modestia y pureza, pero que en absoluto presentan la menor filiación étnica o histórica. Jesús yace junto a Ella, en el suelo, sobre unos pañales dispuestos encima de un exiguo haz de paja; está desnudo y, a pesar de su corta edad, se presenta bien vivaz, mirando fijamente a su madre y extendiendo los bracitos, como si suplicara que lo llevase a su regazo, apartándolo del suelo frío. Cerca de Él, en primer término, se ve un cestillo lleno de fajas y pañales, de limpias ropillas previstas por la Virgen, tal como nos describe la tradición mística, desde los apócrifos y Santa Brígida hasta la Venerable Madre Ágreda, cuyas visiones no se publicarán hasta 1670, pasando por las interpretaciones de la Santa Juana y Lope de Vega. El campo restante de la tela lo ocupa un fondo arquitectónico de antigua dignidad, por el que todavía encontraremos otros elementos iconográficos de sumo interés. Pedestales romanos levantan sólidos pilares con columnas adosadas, de basa toscana y capitel, quizá clásico en la intención del autor, pero, en la práctica, de una extraña apariencia entre románica y mudéjar; más atrás se aprecian muros de mármol guarnecidos de ricas molduras; un gran palacio, un opulento edificio que, si antaño fue ejemplo del esplendor de los paganos, hoy es la ruina desnuda y fría elegida por el Señor para nacer. Colgadizos de madera y lona subrayan esta idea de decadencia. A distancia de la Virgen, en medio de ese rico decorado de arquitectura, encontramos a San José; lo vemos en un cortadillo de tablas, habilitado para guardar bestias, ocupándose de atender al buey y la jumenta, atareado en triviales menesteres que, como apuntaba el *Conhorte*, no le permitieron

¹⁶⁴ El retablo mayor de la iglesia parroquial de Santa Marina, de Magán, Toledo, es una considerable máquina de gusto romanista construida entre la primera y la segunda década del siglo XVII. De estructura escurialense, está adornado con relieves de Santos padres y doctores de la Iglesia, obra de Juan González, y pinturas con temas de la historia de Santa Marina y las vidas de Cristo y la Virgen. Véase

contemplar la llegada del Niño. En la parte alta, sobre la cabeza de la Virgen revolotea una bandada de ángeles; quizá resida en ellos lo más retardatario y sorprendente del cuadro, lo más apartado, tanto del manierismo, como del barroco incipiente de estos años. Los vemos vestidos con túnicas de corte antiguo, añejados pero ya con aspecto de mancebos; hasta aquí no hay nada extraño, pero, pronto, su pequeño tamaño y nervioso revoloteo los pone en conexión con modelos vigentes mucho tiempo atrás, con patrones tardogóticos de neta estirpe flamenca, al más puro estilo de los representados por Pedro Berruguete en el *Nacimiento* del retablo de Paredes de Nava¹⁶⁵; de los de Juan de Borgoña en el del retablo de la catedral de Ávila¹⁶⁶ o de Juan Correa de Vivar en la *Nochebuena* del Museo del Prado¹⁶⁷. En general, es un cuadro de fortísima y desconcertante impronta arcaica; la misma composición, equilibrada y bien concebida, parece contener, por esa manera de presentarnos a la Virgen y San José, cierta voluntad de simultanear escenas acaecidas en distintos lugares; asimismo, el protagonismo concedido al fondo arquitectónico nos está poniendo en clara relación con modelos anteriores de Juan de Borgoña y Paolo de San Leocadio, lo mismo que la concepción de los ángeles, ya aludida, y la forma de imaginar y distribuir las luces, que bañan por igual toda la superficie del cuadro, incluido el fondo, en el que vemos que es día, tal como ocurriera en buena parte de las *natividades* medievales y del primer renacimiento, de las que buenos ejemplos tendremos recordando las obras de Hans Memling, Dieric Bouts, Alejo Fernández, Pedro de Córdoba, Francisco de Amberes, Fernando Yáñez, Pedro Romana o el Maestro de Astorga. Frente a este proceder, que más que recalitrante podríamos llamar historicista, encontramos fragmentos de exquisita modernidad como el bodegón que supone ese cestillo con ropa blanca dispuesto en el primer término, fruto indudable del influjo de la nueva escuela toledana de naturaleza muerta, emparentado incluso, con los ofrendas textiles que llevan al portal muchas pastoras de Orrente, como en su momento habrá ocasión de ver. La referencia al sermón de la Santa Juana creo que es clara, por la manera de representar el Nacimiento como un hecho privado entre María y el Padre, con el único acompañamiento de los ángeles, y ajeno a la visión de San José, al que se insiste en mantener apartado. Sólo la devoción a una Santa paisana y la amplia difusión de su doctrina entre los lugareños de aquellas comarcas justifica la presencia de tan rara visión en plena cruzada trentina y en un sitio tan preferente como el cuerpo principal del retablo mayor de una gran parroquia, con gran cantidad de feligreses a su cargo. En otra parte se habría sido más cauto a la hora de dar ese puesto a una imagen tan discutible, pero en tierras de Toledo había de primar más que ningún otro criterio el recuerdo y la devoción a la abadesa de Cubas, a aquella que fue la *Luna de la Sagra*.

Volveremos a encontrar semejante iconografía entre la producción de la Roldana, en un atractivo relieve, actualmente, y por desgracia, desaparecido. La disimilitud de conceptos entre esta nueva obra y las figuraciones de Carducho y Diego

¹⁶⁵ Reproducido en F. J. SÁNCHEZ CANTÓN. *Nacimiento...*, lám. 21.

¹⁶⁶ *Ibidem*, lám. 50.

¹⁶⁷ *Ibid.* lám. 58.

de Aguilar, dado el abismo espacio-temporal que se interpone entre ellas, es enorme; pintan Vicencio y el toledano en los inicios del siglo XVII y talla la Roldana cuando ya ha amanecido el XVIII, lo cual marca unas distancias en las que lo que menos importa es la diferencia de técnicas y materiales, que casi nada suponen ante los cambios estéticos acaecidos. Cuando trabaja la escultora, el barroco ya ha triunfado de lleno, incluso se ha superado el adusto naturalismo primero y ya progresan fórmulas cada vez más graciosas y gesticulantes, más en la línea del pleno barroco europeo, siempre espectacular y lleno de vida, pero, a menudo, falso y hueco. Luisa Roldana acepta ese arte nuevo sin perder de vista la fuerza de la tradición hispánica, el estilo vívido e imponente de Montañés y sus seguidores, aunando con genial maestría lo mejor de dos corrientes, si no del todo opuestas, al menos, bastante dispares. Nacida en Sevilla e hija de Pedro Roldán, Luisa aprende el oficio en el entorno más fértil y maduro de la Península, que pronto abandonará, por los azares de su biografía, a favor de Cádiz y, luego, Madrid, donde se verá beneficiada con el título de escultora del rey y el más alto aprecio de las elites cortesanas, que sin embargo, nunca conseguirán sacarla de pobre. Luisa Roldana es una de las cimas más elevadas de la escultura barroca española, capaz de un realismo, de una intensidad emocional, de un refinamiento estético y de una corrección formal comparables a las del mejor maestro del momento. Su afición a las piezas pequeñas, con frecuencia de barro, labradas con el primor y la delicadeza más exquisitos¹⁶⁸, le ha valido la atribución de todas las esculturas que de este tipo han ido apareciendo por sacristías y anticuarios; y esto, unido a la carencia de una monografía definitiva sobre su persona y arte y, quizá también a su condición de mujer y a la cronología de su existencia, ha hecho que su figura, tan admirada en su tiempo, llegue hasta nosotros con una fama torcida que poco y mal revela su auténtica magnitud. La Roldana trabajó con igual destreza el barro que la madera, las piezas grandes que pequeñas; fue tan hábil para representar la dulzura como el dramatismo, con un lenguaje fuerte que no retrocede ante los avances de lo barroco, pero que tampoco suplanta por ellos los valores eternos de la tradición castiza. Una artista de primerísima fila que aguarda ocupar el puesto que le corresponde en la historia universal del arte. De la obra que ahora nos interesa sabemos muy poco. Por lo que leemos en la firma y corrobora el estilo, está entre lo último que labró la escultora, un trabajo de gran delicadeza y muy buenas cualidades plásticas, perteneciente, tal vez, a un retablo hoy día desaparecido¹⁶⁹.

¹⁶⁸ “Tuvo singular gracia para modelar de barro en pequeño, de que hizo cosas admirables, que yo he visto en esta Corte en diferentes urnas; como de la Virgen con su Hijo Precioso; de Santa Teresa; San Pedro de Alcántara; San Juan de Dios, con un pobre a cuestas, y un ángel que le ayuda y otros semejantes.”

A. PALOMINO. *El Parnaso...*, p. 498.

¹⁶⁹ Formaba pareja este relieve con una *Anunciación*, también de la autora e igualmente en paradero desconocido. Ambas piezas formaron parte de la colección del duque de T'Serclaes, primero en su residencia de Sevilla y luego en Madrid, donde parece que fueron destruidas en el transcurso de la Guerra Civil. La igualdad de proporciones de ambas obras y la relación temática que existe entre ellas hace pensar que pertenecieran a un mismo retablo, pequeño y

La versión del Nacimiento que nos ofrece, poco usual, y más aún en fechas tan avanzadas, sólo se explica por la voluntad expresa del comitente. Vemos a la Virgen postrada de hinojos con el Niño en los brazos, sobre un pañal, dispuesta a depositarlo en la cuna, un humilde cajón de madera lleno a la sazón de paja. Es una chiquilla de singular belleza y distinción, de facciones menudas y ojos rasgados, con el pelo suelto cayendo por los hombros con la modestia de una toca. Su actitud revela un recogimiento profundo y un acendrado temor de Dios; con la mirada baja sostiene a Jesús sobre un pañal, sobre una tela que como un místico humeral distancie la pureza de aquel cuerpecito de la humanidad de sus manos. El Niño es pequeño y blando, como un verdadero recién nacido, tallado con esa maestría y esa sensibilidad finísima que en nuestro barroco sólo alcanzaron la Roldana y Murillo. Una galana comitiva de ángeles mancebos rodea la cuna. En primer término hallamos a uno en contemplación silenciosa, arrodillado frente a la Virgen con la mirada clavada en el Niño y los brazos cruzados sobre el pecho; detrás otro se aproxima con nervio impaciente, saludando con la mano al Señor. A la cabecera de la cuna vemos cómo un tercero avanza trayendo al Buey, ciñéndolo con sus brazos, tan blancos y sutiles, para hacerlo caminar hacia el pesebre, donde habrá de regalar al Niño con el edredón de su aliento; un exquisito detalle anecdótico rebosante de vida y candor. Más atrás, aún se advierte la presencia de otros tres, hablando y rezando de las maravillas dispuestas por el Cielo para aquella noche más clara que el día. Todos son mancebos de porte andrógino e idealizada belleza; ángeles vestidos con túnicas antiguas, adornados con grandes alas y hermosas melenas que ondean al viento místico de su gracia; responden, pues, a un modelo, muy propio del momento que, de forma periódica, ha ido apareciendo en la obra de la autora desde sus primeras creaciones, como podemos ver en los cuatro *pasionarios* del paso del Cristo de la Exaltación, de Sevilla, o en el propio *San Miguel* de El Escorial. En la parte alta flota un rompimiento de gloria, demasiado denso en su textura, cuajado de angelotes, uno de los cuales, el más cercano a la tierra, despliega la cartela del *Gloria*; revolotean con gracia traviesa, asomando entre las redondeces de aquellos macizos vapores como entre los pliegues de un pesado cortinaje. Cerca de la Virgen, San José, ocupado en atender a la jumenta, que trae presa de un cordel, permanece indiferente a cuanto ocurre a pocos pasos, sin percatarse aún del nacimiento de su Hijo. Es una figura de gallardía muy roldanesca; un hombre joven de hermosos rasgos y largas guedejas, vestido con una túnica corta que hace aún más donosas sus maneras, acercándolo más a las mieles del nuevo estilo que la dignidad viril de la tradición sevillana. El fondo, resuelto con más prisa que coherencia, es de sobrias arquitecturas, simulando un pórtico

seguramente muy sencillo, formado por un cuerpo único, con una hornacina central y un relieve a cada lado, más un ático en la parte superior. Los dos paneles, que conocemos por fotografías antiguas, estaban firmados y fechados en 1704, el mismo año en que tiene lugar el fallecimiento de la Roldana.

Véase P. QUINTERO ATAURI, "Dos obras..."; M^a V. GARCÍA OLLOQUI. *Luisa Roldán...*, pp. 126 y 143.

de grandes sillares con robustos pilares y arcos de medio punto, sin más adorno que una sencilla moldura haciendo las veces de capitel. A través de ellos se divisa el campo; a un lado vemos una majada cuyos zagales se soliviantan por la llegada de los ángeles, que bajan del Cielo a traerles la buena nueva; al otro, se alcanzan a ver suaves colinas y alguna que otra construcción, acaso la torre betlemita cerca de la cual se nos dice que velaban los pastores. La composición, muy abigarrada, aunque, según con la costumbre sevillana, con amplias zonas en blanco, está dominada por una fuerte impresión de movimiento; las figuras, siguiendo el paradigma montañésino que pronto podremos analizar, se apiñan formando una aureola de tensión circular en torno al niño Jesús, cuya presencia se destaca neta entre la barroca confusión que lo rodea. Son personajes esbeltos y vigorosos, en especial, los ángeles, marcados por el sello de un fuerte clasicismo, lo mismo en las anatomías que en las vestiduras. El modelado es suave, pero nunca demasiado blando ni endeble, recreándose en un plegado menudo de los paños, que se extienden hacia los bordes con ritmo casi de corrientes de agua. Es un buen relieve. Aún por medio de las viejas fotografías con que nos vemos obligados a estudiarlo, se aprecia que es una obra de finas calidades plásticas y amplia variedad de matices, trabajada con primor por unas manos expertas, que entrado ya el siglo XVIII se ven obligadas a plasmar una iconografía desconocida ya, seguramente, por la mayor parte de los fieles. Es una lástima que no sepamos nada de los comitentes que encargaron esta obra ni del lugar para el que estaba pensaba, pues sería de una ayuda esencial para la plena comprensión de la misma.

* * *

El tercer grupo, y quizá el más importante, de representaciones del parto de la Virgen en el barroco español, viene caracterizado, como ya advertía al empezar el apartado anterior, por la presencia de los arcángeles Miguel y Gabriel en el establo, como padrinos y protectores del nacimiento de Cristo, al que, una vez aparecido, depositan en los brazos de su Madre. La tradición de esta leyenda es antigua. Ludolfo *el Cartujano* ya describió cómo los ángeles tomaron al Niño y lo llevaron al regazo de la Virgen, e igualmente, en el pasaje de la Santa Juana, son los ángeles quienes, ante la falta de decisión de María, recogen del suelo al Niño y se lo ponen en los brazos. Ninguno de los dos textos, sin embargo, llegó a identificar a los ministros de aquella acción; uno y otro se refiriere a “los ángeles”, en general, como a un coro cuyos miembros actúan todos a una, hablando a una sola voz y rigiéndose por un único entendimiento.

Frente a esas visiones, existen otras donde la personalidad de los arcángeles y su misión en el Nacimiento sí están perfectamente deslindadas, dándose a conocer sus nombres e, incluso, haciéndolos hablar. Todos los ejemplos que conozco son españoles. El más antiguo nos lo brinda la famosa *Representación del nacimiento de Nuestro*

Señor, de Gómez Manrique, escrita entre 1467 y 1481 para las monjas del convento de Calabazanos, en Palencia. En esta comedia, no sólo Miguel y Gabriel, sino también Rafael, están presentes en el portal en aquella noche de la primera Navidad. Es texto de gran belleza, aunque todavía muy rudimentario en lo que toca a su estructura teatral, apenas existente por lo poco que interactúan los personajes. María da a luz a Jesús y acto seguido lo adora con emocionados versos; después un ángel acude a anunciar la novedad a los pastores y éstos corren a llevar sus presentes y cantar coplas al Niño; terminada su intervención toman la palabra los arcángeles:

TODOS

Gloria al Señor soberano
que reina sobre los cielos,
y paz al linaje humano.

SAN GABRIEL

Dios de salve, Gloriosa,
de los maitines estrella,
después de Madre, doncella,
y antes de ser hija, esposa:
aquí he venido, Señora
del leal embajador,
para ser tu servidor
en aquesta santa hora.

SAN MIGUEL

Yo soy Miguel, que vencí
las huestes luciferales
con los coros celestiales
que están en torno a mí.
Por mandato de Dios Padre
vengo a hacerte compañía,
a ti, beata María,
de tan santo Niño Madre.

SAN RAFAEL

Yo, el arcángel Rafael,
capitán de estas cuadrillas,
dejando las altas sillas,
vengo aquí a ser tu doncel
y a cumplir tus pareceres

pues tan bien lo mereciste,
¡OH María, Mater Christe,
bendita entre las mujeres!¹⁷⁰

Por los mismos años, o muy poco después, se fragua otra de las visiones del Nacimiento más interesantes de la literatura cristiana, esta vez debida a la piedad de sor Isabel de Villena, la abadesa del convento de la Trinidad de Valencia, autora de aquella extensa *Vida de Cristo* en donde el Nacimiento se describe en estos términos:

E ab aquesta melodia, venint la hora e temps per lo Pare eternal ordenada, ixque lo Senyor del ventre virginal de la mare sua sens dar-li nenguna dolor, leixant-la verge e pura segons David havia prophetat dient: “Tamquam sponsus procedens de thalamo;” car lo dit glorios David veu en sperit com lo Fill de Deu exia de aquell talem excellent del purissim ventre de la mare sua, vestit de aquella nova vestidura de natura humana, com a spos de aquella. E *sant Miquel e los altres princeps* [¹⁷¹] prengueren lo Senyor presreverencia e presentaren-lo a la senyora mare sua, qui ab goig infinit lo mirava; la cual lo adorà ans de tocar-lo, regoneixent-lo esser son Deu e Senyor, recordant-se primer de la reverencia divina que de la amor de mare, ab tot que sens terme lo amava. E, prenint-lo sa merce de les mans dels angels, ab sobirana prudencia e reverencia posà'l en la sua falda, e abraçà'l e besà'l estretament ab tendrea de amor, com a fill seu verdader e natural; e lo Senyor fermà los seus amables ulls en la faç de la sua sanctissima mare, mostrant adeltar-se en aquella com a cosa a ell pus cara que tot lo restant del mon. E, sens mijà de lengua, la anima del fill e de la mare, tant alts e secrets parlaments que no bastava enteniment angelich a comprendre'ls; de que la senyora fon recomplida de alegria tanta que estimar ni recomptar no's pot.¹⁷²

Con una prosa sincera y clara, sentida muy dentro, sor Isabel ahonda en lo que Manrique, sometido a las especiales exigencias del incipiente género teatral y a las rigideces propias del discurso versificado, también daba a entender. Los tres príncipes de los ángeles estuvieron presentes en el nacimiento de Cristo. Su asistencia no es un capricho gratuito, no es una mera ficción poética; en ella hay compendiados profundos contenidos teológicos que con pocas palabras y agudísimo acierto supo resumir Manrique en las estrofas que recitan sus arcángeles. Gabriel es el “leal embajador”, el mensajero de Dios, el ángel de la Anunciación, testigo, el más autorizado, del prodigio de la concepción virginal. Miguel, por su parte es el capitán que humilló al maligno y lo arrojó de la corte empírea, condenándolo al abismo; es el ángel apocalíptico que

¹⁷⁰ GÓMEZ MANRIQUE. *Representación del nacimiento...*, versos 102-128 (pp. 112-113)

¹⁷¹ Identificados en el párrafo anterior, cuando dice:

“E, venint sanct Miguel, agenollà's sa altesa, e cridà lo gran secretari de sa senyoria, Gabriel nomenat, e lo príncep Rafel, per que los tres cantassen alegrant sa senyoria.”

Isabel de VILLENA. *Vita Christi*, capítulo LXV. Vol. I, p. 352.

¹⁷² *Ibidem*, p. 353.

defiende el Bien de las garras del enemigo inmundo, cuando aquel aguardaba, en forma de dragón, para devorar, apenas nacido, al que había de regir el mundo *con cetro de hierro*¹⁷³. Rafael, por fin, el ángel protector de los muchachos, el que acompañó la peregrinación de Tobías¹⁷⁴, vuelve ahora para ser “doncel” de Nuestra Señora; él, la *Medicina de Dios*, presente en el Nacimiento de quien venía a sanar los males del mundo.

Las artes plásticas de nuestro barroco no cerraron a los arcángeles las puertas de la espelunca. No conozco en el arte anterior, aunque alguno habrá, sin duda, ejemplos del mismo proceder, a no ser aquella tabla ingrata del Museo de Vich, en la que el ángel Gabriel, reconocible por el rótulo que lo acompaña, se sitúa al lado de San José¹⁷⁵. Pero, como advertí al principio, a esas imágenes barrocas del Nacimiento, los artistas no invitaron más que a los Santos Gabriel y Miguel, sin que se insinúe siquiera la presencia del tercero. Ello se debe a que la fuente de su inspiración no está ya en los textos de Manrique ni sor Isabel, sino en una devoción mucho más moderna, por más que claramente deudora de aquellas: la *Mística ciudad de Dios*. Todas las obras localizadas son fieles a la visión del Nacimiento codificada por sor María de Ágreda, en ese libro de revelaciones que, escrito, como ya se dijo, en las décadas centrales del siglo XVII, no pasó por los tórculos hasta 1670, lo que explica también la avanzada cronología de todas las piezas.

El extenso relato del orto de Cristo es una de las aportaciones más conscientes y elaboradas de la monumental novela mariana de la concepcionista de Soria; en ella se adivina el recuerdo de tradiciones anteriores de diversa procedencia y antigüedad, de las que se destila lo más jugoso y ejemplar, dando como resultado una pulida narración plena de hondos contenidos trascendentes, avalada, además, por la autoridad de la revelación:

472. ... la prudentísima Virgen reconocía se le llegaba el parto felicísimo. Rogó a su esposo José que se recogiese a descansar y dormir un poco ... obedeció el varón divino a su esposa ... se retiró el santo José a un rincón del portal, donde se puso en oración. Fue luego visitado del Espíritu divino y sintió una fuerza suavísima y extraordinaria con que *fue arrebatado y elevado a un éxtasis altísimo*, do se le mostró todo lo que sucedió aquella noche en la cueva dichosa; porque no volvió a sus sentidos hasta que le llamó la divina esposa. Y este fue el sueño que allí recibió José, más alto y más feliz que el de Adán en el paraíso.

473. ... la Reina de las criaturas fue al mismo tiempo movida de un fuerte llamamiento del Altísimo ... y vio intuitivamente al mismo Dios con tanta

¹⁷³ Apocalipsis 12.

¹⁷⁴ Tobías 5-11.

¹⁷⁵ Es obra catalana de mediado el siglo XII; Post la estudia en su *Historia de la pintura española*.

gloria y plenitud de ciencia, que todo entendimiento angélico y humano ni lo puede explicar, ni adecuadamente entender. [...]

474. Declarole el Altísimo a su Madre Virgen cómo era tiempo de salir al mundo de su virginal tálamo. [...]

475. Estuvo María santísima en este raptó y visión beatífica más de una hora, inmediata a su divino parto; y al mismo tiempo que salía de ella y volvía en sus sentidos, reconoció y vio que el cuerpo del niño Dios se movía en su virginal vientre, soltándose y despidiéndose de aquel natural lugar donde había estado nueve meses, y se encaminaba a salir de aquel sagrado tálamo ... *Estaba puesta de rodillas en el pesebre*, los ojos levantados al cielo, las manos juntas y llegadas al pecho, el espíritu elevado en la divinidad y toda ella deificada. Y con esta disposición, en el término de aquel divino raptó, dio al mundo la eminentísima Señora al Unigénito del Padre y suyo ... a la hora de media noche, día de domingo y año de la creación del mundo, que la Iglesia romana enseña, de cinco mil ciento noventa y nueve; que esta cuenta se me ha declarado es la cierta y verdadera [...]

477. ... no dividió, sino que penetró el virginal claustro, como los rayos del sol, que sin herir la vidriera cristalina, la penetra y deja más hermosa y refulgente ... nació el niño Dios solo y puro, sin aquella túnica que llaman *secundina* [¹⁷⁶] en la que nacen comúnmente enredados los otros niños [...]

479. Nació pues el niño Dios del tálamo virginal solo y sin otra cosa material o corporal que le acompañase, pero salió glorioso y transfigurado; porque la divinidad y sabiduría infinita dispuso y ordenó que la gloria del alma santísima redundase y se comunicase al cuerpo del niño Dios al tiempo de nacer, participando los dotes de gloria, como sucedió después en el Tabor [...]

480. El sagrado evangelista san Lucas dice que la Madre Virgen, habiendo parido a su Hijo primogénito, le envolvió en paños y le reclinó en un pesebre. Y no declara quien le llevó a sus manos desde su virginal vientre, porque esto no pertenecía a su intento. Pero fueron ministros de esta acción los dos príncipes soberanos *san Miguel y san Gabriel*, que como asistían en forma humana corpórea al misterio, al punto que el Verbo humanado, penetrándose con su virtud por el tálamo virginal, salió a luz, en debida distancia le recibieron en sus manos con incomparable reverencia, y al modo que el sacerdote propone al pueblo la sagrada hostia para que la adore, así estos dos celestiales ministros presentaron a los ojos de la divina Madre a su Hijo glorioso y refulgente. Todo esto sucedió en breve espacio. Y al punto que los santos Ángeles presentaron al niño Dios a su Madre, recíprocamente se miraron Hijo y Madre santísimos, hiriendo ella el corazón del dulce niño y quedando juntamente llevada y transformada en él. Y desde las manos de los dos santos príncipes habló el Príncipe celestial a su feliz Madre y la dijo:

¹⁷⁶ Nótese que no habían de ser desconocidas para sor María las doctas lecciones del padre Suárez. Véanse las citas recogidas en la nota 44.

Madre, asimílate a mí, que por el ser humano que me has dado quiero hoy darte otro nuevo ser de gracia más levantado, que siendo de pura criatura se asimile al mío, que soy Dios y hombre por imitación perfecta. [...]

481. ... Oyó luego una voz que le decía: Recibe a tu unigénito Hijo, imítale, críale y advierte que me lo has de sacrificar cuando yo te lo pida. Aliméntale como madre y reverénciale como a tu verdadero Dios. [...]

482. Acabados estos coloquios tan llenos de divinos misterios, el niño Dios suspendió el milagro o volvió a continuar el que suspendía los dotes y gloria de su cuerpo santísimo, quedando representada sólo en el alma, y se mostró sin ellos en su ser natural y pasible. Y en este estado le vio también su Madre purísima, y con profunda humildad y reverencia, adorándole en la postura que ella estaba de rodillas, le recibió de manos de los santos ángeles que lo tenían. [...]

484. Y sin dejarle de sus brazos, sirvió de altar y de sagrario donde los diez mil ángeles en forma humana adoraron a sus Criador hecho hombre. Y como la beatísima Trinidad asistía con especial modo al nacimiento del Verbo encarnado, quedó el cielo como desierto de sus moradores, porque toda aquella corte invisible se trasladó a la feliz cueva de Belén y adoró también a su Criador en hábito nuevo y peregrino. [...]

485. ... Vino luego, por voluntad divina, de aquellos campos un buey con suma presteza, y entrando en la cueva se juntó al jumentillo que la misma Reina había llevado; y ella les mandó adorasen con la reverencia que podían y reconociesen a su Criador. Obedecieron los humildes animales al mandato de su Señora y se postraron ante el niño y con su aliento le calentaron y sirvieron con el obsequio que le negaron los hombres. Así estuvo Dios hecho hombre envuelto en paños, reclinado en el pesebre entre animales, y se cumplió milagrosamente la profecía: *que conoció el buey a su dueño y el jumento al pesebre de su señor, y no lo conoció Israel, ni su pueblo tuvo inteligencia.*¹⁷⁷

En una España en la que pesaba tanto la salvaguarda del honor, la superiora de la Concepción de Ágreda no dudó en convertirse en paladín del de María, tomando como espada esta nueva descripción de los hechos. La Virgen, de rodillas sobre el pesebre, como la veremos en un relieve de la catedral de Tui, ha dado a luz al término de un éxtasis místico. El Hijo, que ha salido al mundo sin destruir su integridad virginal, se muestra en un primer momento consciente y en toda la magnitud de su gloria, como también expresará abiertamente tan sólo la misma pieza tudense. El Nacimiento queda equiparado a la Transfiguración¹⁷⁸, al momento en que Cristo-hombre participa de la gloria del Padre y la manifiesta a los hombres, y la misma sor María insiste en hacerlo

¹⁷⁷ María de Jesús de Ágreda. *Mística Ciudad de Dios*, libro IV, capítulo 10.

¹⁷⁸ Mateo 17, 1-13; Marcos 9, 2-13; Lucas 9, 28-26.

notar. Dios Padre, como en el Bautismo en el Jordán¹⁷⁹, ha querido dejarse ver para manifestar la enormidad de aquel milagro impensable, porque ese es su Hijo, el predilecto, y en Él se complace. Y los dos arcángeles son los encargados de tomar al Niño y presentarlo, desnudo y limpio, a la Madre, que renueva al recibirlo el voto de esclavitud pronunciado el día del Anuncio. El trío celestial de Manrique y sor Isabel se sintetiza aquí en las solas figuras de los santos arcángeles Gabriel y Miguel: el primero sigue dando cuenta de la pureza perpetua de María; el segundo resume las funciones de protector y guía de los otros dos. El embajador de la pureza y el vencedor del mal apadrinando a quien ambas cualidades había de lucir por divisa.

Sor María de Ágreda nos ofrece una visión del Nacimiento que, pasado ya el ecuador del siglo XVII, no ha perdido de vista la tradición apócrifa ni las tendencias fantásticas, milagreras, de la devoción medieval. Su narración conserva ese tufillo a rancia ingenuidad, a piedad populachera, común a toda la tradición en que bebe. Pero eso quizá no sea más un recurso estilístico, porque, al mismo tiempo, se muestra como una mujer plenamente inmersa en las disputas teológicas de su edad. Sabe de complejas indagaciones relativamente recientes y no está falta de cultura bíblica. Del mismo modo, apela con insistencia a éxtasis y arrobos místicos, de los que hace partícipes a las santas personas que pueblan su verbosa narración, y ello no es si no, producto de la importancia que a esos arrebatos concediera la religiosidad postridentina.

El elenco de las obras que he localizado conforme a esta visión es pequeño, pero, en general, muy selecto por la calidad y fortuna crítica de las mismas. Todas ellas se deben a artistas de sobra estudiados por la historiografía española y considerados los más como de primera fila. De casi todas estas pinturas y esculturas, además, se han escrito no pocas páginas, aunque sin llegar a reparar en el verdadero mensaje que transmiten.

La pieza más antigua, también la más desconocida de este corpus y, en verdad, su ejemplo menos lucido, la encontramos en la iglesia del que fuera convento de Santa Clara, en la localidad granadina de Loja; obra conocida y correctamente atribuida de antiguo a los pinceles de José y Vicente de Cieza Flores, hermanos, dos de los mejores representantes del modesto panorama pictórico de nuestra escuela a finales del siglo XVII¹⁸⁰. Eran ambos maestros naturales de Granada, hijos y alumnos del pintor Miguel Jerónimo de Cieza, discípulo directo de Alonso Cano. Nacidos ya bien mediada la centuria, los dos se mostrarán seguidores de la corriente barroca más decidida. Muy jóvenes, en 1686, pasan a Madrid y allí entran en contacto con los logros de Francisco Rizi y la renovada escuela madrileña, ardiente en fogosas lumbres flamencas e italianas, plasmadas con las mejores paletas de Venecia. Se afanará José en la pintura de paisaje y arquitecturas, con diminutos personajes que dan vida a unas historias casi siempre bíblicas; trabajará algún tiempo para el palacio del Buen Retiro, y el contacto con las

¹⁷⁹ Mateo 3, 13-17; Marcos 1, 9-11; Lucas 3, 21-22.

¹⁸⁰ Ya aparece como obra suya en el *Diccionario* de Pascual Madoz (t. 10, p. 362).

coleccionales reales le servirá para asimilar diversas influencias extranjeras, en especial de Lucas Jordán, que llegará a la Corte en el mismo año de su muerte; gozó del título de *pintor del rey* que, llegado el final de su vida, traspasó a su hermano Vicente, ejemplo también de barroquismo extremado. El *Nacimiento* de Loja forma parte del programa iconográfico mural ideado para el templo del citado convento, un conjunto notable, y más aún ante la escasez de grandes ciclos murales en estas tierras. La serie está concebida de acuerdo a los planteamientos de la decoración boloñesa de *quadratura*, impuesta en la Corte por los italianos Agostino Mitelli y Angelo Michele Colonna. Los muros de la iglesia son articulados gracias a una fingida estructura jónica de columnas adosadas al paramento, cuyos espacios intermedios se aprovechan para la disposición de los cuadros, también falsos, enmarcados por sencillas molduras o bien en marcos de vegetación carnosa de raigambre canesca. Las historias representan distintos momentos de las vidas de Cristo, la Virgen, San Francisco y Santa Clara de Asís, completadas con figuras de Santos, en hornacinas simuladas, que dan lugar a un ciclo de exaltación mariana y seráfica de singular complejidad y coherencia¹⁸¹. En el medio de la composición del *Nacimiento* está la Virgen, arrodillada en el suelo con el Niño en los brazos, desnudo sobre un pañal. Es la de María una figura muy tierna y agradable, de congruente expresividad y moderada idealización, revelando, con la mirada baja y la sonrisa tierna, no sólo la honda alegría mística del instante, sino también la modestia y el candor de su divina existencia. Jesús, rollizo y entrañable, reposa desnudo en sus brazos, mirándola con fijeza; su representación es uno de los fragmentos menos felices del cuadro, pecando de duro y convencional el modelado de su cuerpecito y de

¹⁸¹ Los frescos de la iglesia del convento de Santa Clara, de Loja, Granada, fueron obra conjunta de los hermanos José y Vicente de Cieza Flores. Desconocemos con exactitud el momento en que se realiza la obra, sí bien, dada su envergadura y las noticias biográficas que conocemos de los maestros, cabe otorgarle una cronología anterior a 1686, cuando ambos están establecidos en Madrid, en donde, seis años después moriría José. Estudios recientes suponen que el ciclo fuera ejecutado por los años de 1683-1685. Tampoco es fácil, a pesar de los últimos esfuerzos de la crítica, delimitar qué corresponde a cada uno de los artistas. Y además, el pésimo estado de conservación de las pinturas dificulta aún más el estudio.

El *Nacimiento* se halla en el muro lateral izquierdo del templo, el más deteriorado por la humedad y el paso del tiempo, hasta el punto que algunas de sus escenas resultan hoy ya del todo irreconocibles. Las historias de este lado están dedicadas a narrar las infancias de Jesús y María y la estigmatización de San Francisco de Asís (el *Nacimiento* está bajo ella) que, de este modo, queda identificado con el Señor.

Este ciclo fue estudiado, en su tesis doctoral, por la profesora Ana María Casteñeda Becerra, que cataloga la visión del *Nacimiento* como una "adoración de los ángeles", haciendo una identificación de los personajes que ratifica mi opinión de la visión del parto inspirada en la venerable madre Ágreda:

"En medio de la composición se sitúa la Virgen María, de rodillas y con el Niño entre sus brazos, desnudo entre pañales y con la aureola símbolo de la divinidad. A la derecha, de rodillas también, se coloca San Gabriel, portando las azucenas y con una diadema en la frente con la cruz ... En el lateral izquierdo se distinguen dos ángeles detrás de la Virgen y a San Miguel en la izquierda; posteriormente se aprecia la figura del buey."

Véase A. M^{ra} CASTAÑEDA BECERRA. *Los Cieza ... Juan, José y Vicente*, pp. 71-76 y 165-166 (la cita anterior en éstas últimas

inexpresivo su rostro, orlado por un cintillo de luz divina. Flanquean este grupo central los arcángeles Gabriel y Miguel, ambos de hinojos. Está el primero a la izquierda de la Virgen, junto al pesebre, con los brazos cruzados sobre el pecho y la vara de azucenas asida en la diestra; se nos presenta bajo un tipo elegante y con cierto punto andrógino, cubierto con ropas antiguas de tradición manierista y tocado con una diadema en cuyo centro resplandece una cruz. Miguel, afectado por malhadadas lagunas, fruto del tiempo y la humedad, viste también un atuendo de pretendido corte romano, luciendo coraza y tonelete, casco y borceguíes; su pose, airosa y danzarina, según empezaban a reclamar los tiempos, es más gallarda y viril que la de su compañero, más propia de un militar de su rango y valentía. En segundo término se sitúan otros ángeles mancebos ensimismados en la adoración del Niño, ángeles feminoides con sobrias túnicas talares que, en pie o de rodillas, dan fe de la gloria del nacido. San José aparece desplazado a la margen derecha, donde lo encontramos asido a la vara florida, al báculo regalado por los apócrifos en que el insiste también sor María; su actitud contemplativa es bien fiel al texto de la *Mística Ciudad*, que, recordémoslo, nos lo presentaba sumido en un éxtasis providencial que le impedía asistir con los ojos al orto de su Hijo. En posición simétrica, cabe la margen opuesta, vemos la noble testuz del buey, pronta a acercarse a dar su calor al Niño, y, algo más atrás, la de la mula. Un rompimiento de gloria abre al cielo la escena, privándonos de toda referencia espacial; todo lo llena una cascada de luz divina que descende galoneada de cabecitas angélicas, un río dorado con el que los pintores granadinos demuestran su conocimiento del arte de Rizi y, más aún, de Lucas Jordán. La composición, aún cuando el barroquismo es evidente, cae en una torpe simetría que reseca mucho sus posibilidades expresivas; los personajes se dividen en dos grupos, perfectamente equilibrados, a uno y otro lado de la Virgen, ofreciendo una configuración envarada y teatral, por debajo de la otras historias del mismo conjunto, en muchas de las cuales es fácil identificar precedentes grabados nórdicos o italianos. La paleta es cálida y rica, con notas de clara filiación veneciana y evidentes contactos con los colores claros y fuertes que son tan propios del estilo de Alonso Cano. La luz, bien cernida sobre todos los personajes, propicia un claroscuro demasiado suave que hace aún más visible la escasa fuerza del modelado, demasiado blando y formulario; en parte se salva esta carencia por la libertad que en muchas partes demuestra la factura, con trozos de aspecto abocetado de considerable maestría técnica, a “borrones”, según el signo de los tiempos. El interés de la pieza radica, más que en sus cualidades formales, que ya vemos que no pasan de medianas, en la singularidad del programa en que se haya integrada y, sobre todo, en la rareza de su iconografía, en lo inusual de esa visión del *Nacimiento* que, en un momento de viva discusión acerca de la validez del texto de la *Mística Ciudad de Dios*, las clarisas de Loja quieren reivindicar en tanto que revelación hecha a una hermana de su regla, a una santa en potencia que a ultranza habían de defender todos los consagrados al hábito de San Francisco.

Mayor interés artístico reviste el siguiente ejemplo. Se trata ahora de un hermoso cuadro de Lucas Jordán, el genio artístico más claro del reinado de Carlos II. Desde los

años cincuenta, de la mano de Francisco Rizi y Francisco Camilo, y en menor medida de la de Carreño, cuyo genio era más templado, experimentaba la escuela madrileña una renovación estilística que enterraba para siempre la todavía pesada influencia de los tiempos de Carducho y Cajés, y la situaba en la línea del barroco flamenco e italiano más dinámico y sensual, a cuyos principios dio el espaldarazo definitivo la llegada, en 1692, de Lucas Jordán. La del *Fa presto*, como se le conoció en su día¹⁸², era una figura de primera fila, admirada desde tiempo atrás por las elites cultas españolas. Sus cuadros estaban presentes en todas las colecciones de nobles que hubieran ocupado altos cargos en Italia y el propio Felipe IV había intentado en vano atraerlo al Alcázar, empeño que, al fin, conseguiría su hijo Carlos II. Su llegada a la Corte produjo una gran convulsión estética. Procedente de Nápoles, Jordán se erigía como uno de los mayores definidores del tardo barroco europeo, revolucionando, otra vez, la historia de nuestra pintura al imponer un estilo heroico y monumental que, al mismo tiempo, debido al refinamiento de las gamas cromáticas y a la preocupación por el efecto de conjunto, estaba fuertemente abocado a lo decorativo. Gusta el pintor de las composiciones repletas de figuras, representadas en las poses más airosas, agitadas por vientos y resplandores, ora devotos, ora paganos, que tanto las alejan de la tierra para invitarlas a pasear por las laderas del Olimpo como por las del Empíreo¹⁸³. Gusta de luces, no ya cernidas, sino cegadoras, blancas, a menudo con un ligero matiz dorado, que dan a sus composiciones una diafanidad sobrenatural, una pátina de brillo en conexión con la grandilocuencia de los gestos. Los pinceles juegan sobre el lienzo o el muro con libertad traviesa; las figuras pierden su entidad individual y el detalle se anula; las partes se privan de su antigua preponderancia a favor de un unitario concepto barroco para el que lo único que importa es el todo, la impresión general del resultado último, brillante y nervioso cual bola de fuego. Apenas diez años estuvo en nuestra Corte que le bastaron para hacer honor a su apodo. Vino atraído por un encargo de los mejor pagados de su tiempo: la decoración de las bóvedas de la iglesia y la escalera del real monasterio de San Lorenzo, cuyos resultados conmovieron la finísima sensibilidad del rey. Por orden de la Corona embelleció también el salón de baile del Casón del Buen Retiro, reestructuró los frescos de San Antonio de los Alemanes y acometió los murales del camarín de Atocha, además

¹⁸² "... de la misma suerte, que a los niños les ponen a aprender la cartilla; a el mismo tiempo a él le pusieron a dibujar; y de suerte se hizo en él naturaleza la Pintura, que a los siete años ... ya hacía cosas, que por ser de un muchacho de aquella edad, eran muy celebradas ... y el padre le decía muy de ordinario, dándole prisa: *Luca fa presto*; y por ese nombre era en italiano más conocido, que por el suyo propio."

A. PALOMINO. *El Parnaso...*, p. 500.

¹⁸³ "... Lucas fué el padre de la Historia con el pincel, como Herodoto lo fue con la pluma: pues así en la sacra historia, como en la romana, griega, pérsica, gálica, hispánica, y fabulosa, fué peregrino, con gran propiedad, y caprichosa diferencia en los trajes, y singular expresión en los afectos, nociones, sexos, y edades. De suerte, que dudo, que en la universalidad del historiado con armoniosa composición, bien organizada de claro, obscuro, y contraposición de luces, le haya excedido, si es que le ha igualado alguno."

Ibidem, p. 531.

de ejecutar una larguísima serie de pinturas de caballete entre las que se cuentan varios retratos de Carlos II y la reina Mariana de Neoburgo, un buen número de historias bíblicas y evangélicas y numerosos ciclos mitológicos. Pero su prolífico genio no se conformó con pintar para el rey y, así, decoró la bóveda de la sacristía de la catedral de Toledo; adornó el camarín de la Virgen de Guadalupe y llevó a cabo un muy nutrido corpus de cuadros para particulares, que, por fortuna, todavía inundan las colecciones del Museo del Prado y Patrimonio Nacional. El *Nacimiento* que ahora nos interesa, conservado de antiguo en el monasterio de las Descalzas Reales, de Madrid, es una de esas incontables pinturas de caballete de tamaño mediano y fuerte vocación decorativa, una pequeña obra maestra, olvidada a veces por la crítica más especializada¹⁸⁴, que, tanto por sus calidades pictóricas, como por la insularidad de su iconografía, merece un conocimiento más profundo y una mayor difusión¹⁸⁵. Ocupa el centro de la composición la figura del Niño Jesús, sostenido sobre un pañal en los brazos de los dos arcángeles; acaba de nacer y por ello se nos da desnudo y blando, tanto como corresponde a la cortedad de su existencia, pero también blanco y resplandeciente, libre de los restos de aquellas *secundinas* en que nace envuelto el resto de los hombres¹⁸⁶; es una de las figuraciones infantiles más tiernas y ajustadas de todo el arte de Lucas Jordán, que, como podremos ir comprobando, siempre mostró una especial sensibilidad para la representación de los niños. Es admirable como capta y transmite el pintor la transparencia de aquella piel y la morbidez de aquella carne, la languidez de los miembros y la escasa conciencia de la mirada. A pesar de su fidelidad al texto de la concepcionista soriana, rehuye el pintor, en alas de la coherencia expresiva, narrar el milagro de las arengas que el Niño vino dando a su Madre¹⁸⁷; lo que interesa al artista es darnos un rapaz del todo humano, rebosante de ternura y entrañable ante cualquier espectador, sin más elemento que lo aparte de lo mortal que el brillo que hermosea su cabecita y la angelical cuna en que reposa. Los arcángeles, con una apariencia feminoide de muy refinada belleza, lo presentan a la Virgen de rodillas, llenos de humildad y mística alegría. San Miguel, con porte de clásica Atenea, gasta, según su

¹⁸⁴ No está recogida en el minucioso catálogo de O. Ferrari y G. Scavizzi.

¹⁸⁵ Este cuadro se conserva en el monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, en la sala llamada de "Pintura española e italiana", formando pareja con otro lienzo de iguales dimensiones (64 x 89 cm), que representa el *Nacimiento de la Virgen*. Se desconoce el momento en que fueron producidos y las circunstancias en que llegaron al real convento de franciscanas, aunque la similitud de sus tamaños y la estrecha relación de sus temas hace pensar que se concibieran desde el principio como una pareja de historias destinada al monasterio.

Véase A. E. PÉREZ SÁNCHEZ. *Luca Giordano...*, p. 291 (es de advertir que la obra figuró en la exposición de la que derivó este catálogo, celebrada en 2002 en el Palacio Real de Madrid; sin embargo no aparece estudiada junto al resto de las componentes de la muestra y tan sólo se cita al final, en el apéndice que se añade recogiendo las obras de Jordán en propiedad de Patrimonio Nacional); F. M. VALIÑAS LÓPEZ. "Una singular visión...", p. 12.

¹⁸⁶ Ténganse en cuenta a este respecto los textos citados del padre Francisco Suárez y la propia sor María de Ágreda (véase pp. y , respectivamente).

¹⁸⁷ Recordemos el párrafo 480 de la narración del *Nacimiento*, citado en la p.

costumbre, una indumentaria militar a la antigua, sustituyendo esta vez el tonelete por un faldón con sendas aberturas que facilitan la movilidad de las piernas; Gabriel luce túnica blanca, alba de pureza y candor. Cerca de ellos encontramos a los animales: la jumenta que sirvió de montura a la Virgen y el buey, que según la Venerable Madre les aguardaba en la pobre morada. Están los ángeles postrados frente al pesebre, ante un exiguo rimerero de paja cubierto con un paño blanco, con una de esas ropillas prevenidas por la Virgen antes de ser arrebatada en éxtasis; la improvisada cuna se nos presenta como un altar sublime sobre el que va ser expuesto el Cuerpo de Cristo, el Pan Vivo amasado en la mística tahona betlemita; ello convierte a María, de hinojos al otro lado del ara, en la gran sacerdotisa universal, en la mediadora eterna entre Dios y el género humano. Su representación ofrece una intensidad emocional pocas veces superada por los pinceles del maestro. Las vírgenes de Jordán expresan siempre un memento de los misterios y galardones con que se adorna su alma, ofreciéndose ante nosotros con la dignidad imponente de una matrona antigua; ahora es también majestuosa y solemne, pero está tocada de un punto de humildad que la hace más tierna y admirable, de una devota dejadez que nos la ofrece más amable y humana, más cercana y ejemplar. San José está detrás de ella, más joven de lo habitual en las visiones del napolitano y más atento al misterio de lo que la monja visionaria daba a entender, al contarnos cómo fue sumido en un arrebatado desde el que contempló el orto sin verlo directamente con los ojos. Un rompimiento de gloria ocupa el resto de la composición, sin darnos más noticia del escenario que el suelo, alfombrado de heno dorado, y algún podrido madero de la mísera estructura. Vapores de relumbrante calidez, ligeramente acaramelados, llenan todo el espacio alrededor de las figuras, dando campo de juego a un grupo de alegres angelotes. Presidiendo la celestial tribuna viene Dios Padre, anciano y grave, vestido con ropas tan blancas como las que luego lucirá su Hijo en la cima del Tabor; a la altura del pecho del Padre vemos volar al Espíritu Santo en forma de paloma, expeliendo un haz de luz que apunta directamente al Niño. La imagen no puede ser de mayor hondura teológica. Vemos a la Santísima Trinidad construida en vertical, el místico pilar de la salvación, con el Hijo como elemento más próximo a la Tierra, más accesible al género humano, y el Padre como rey único de la gloria; una Trinidad que además se sostiene en los brazos de Miguel y Gabriel, es decir, sobre la lucha apocalíptica contra el mal y en la integridad perpetua del alma: pureza y bien como únicos caminos para, a través de Jesucristo, llegar hasta el Padre. La composición se ha hecho de acuerdo a las leyes de un barroquismo triunfal que muy bien se aviene al carácter sobrenatural de la historia. Las masas se ordenan con cierta tensión simétrica a ambos lados del espacio vacío que crea el pesebre; las luces modulan las formas con suavidad, dotándolas de un cierto aire misterioso y por encima de lo humano, acentuado por el matiz dorado de los resplandores, que homogeneiza la paleta creando la impresión de que un plasma de gloria que inundara la escena, de un vapor de áurea fosforescencia que circulara por la espelunca envolviendo a todos los personajes. No se sabe casi nada de esta obra, salvo que se halla de antiguo en el real monasterio madrileño, donde los inventarios la

recogen como una *Presentación del Niño a sus Padres*¹⁸⁸; también ignoramos por completo las fechas de su producción, pero por las características de la iconografía y el lugar en que se encuentra no parece posible creerla, como se ha propuesto alguna vez, anterior a la llegada del artista a España¹⁸⁹. El cuadro hubo de ser creado *ex profeso* para el convento de las Descalzas de Madrid y no sería difícil que el encargo procediera del mismo rey, embarcado tiempo atrás, junto a la reina María Luisa y a la reina madre doña Mariana, en la cruzada defensora de la *Mística Ciudad de Dios*, condenada al poco de su publicación por la censura romana. La devoción del rey hacia la visión de la madre María de Jesús, inculcada quizás por su padre Felipe IV, es un aspecto que no podemos dejar de tener en cuenta a la hora de analizar, tanto esta composición, como las que siguen, pues sólo por él se explica la abundancia de versiones de dicha narración conservadas en los reales sitios de España, de mano del artista o de sus seguidores. Por otra parte, el de las Descalzas Reales es un convento de franciscanas, monjas que, como las concepcionistas, siguen la regla de San Francisco de Asís, monjas que, al igual que las clarisas de Loja, habrían de admirar también esa visión singular brotada en el seno de su orden.

En efecto, y a pesar de que recientes estudios emanados del propio Patrimonio Nacional, dan a entender lo contrario¹⁹⁰, tengo noticia de un puñado de lienzos con esta misma iconografía repartidos en distintos palacios y colecciones privadas. Ninguno de ellos parece obra de Lucas Jordán, pero, desde luego, todos hay que achacarlos a su taller o círculo más inmediato, pudiéndose creer, incluso, que sean copias de un original perdido del maestro. Todas las versiones responden al mismo modelo, que no es el *Nacimiento* de las Descalzas, sino otro, hoy desconocido, de carácter mucho más envarado y declamatorio. El mejor cuadro de esta serie se conserva en la actualidad en propiedad particular madrileña, repartiéndose los demás entre el monasterio de El Escorial y el palacio real de La Granja de San Ildefonso¹⁹¹. La composición, aunque mucho más sencilla y facilota, está muy cerca de la del ejemplo anterior. Vemos el centro de la pintura ocupado por el grupo de los dos arcángeles, arrodillados con Jesús en los brazos; tanto sus actitudes como su indumentaria repiten las empleadas en las

¹⁸⁸ *Navidad en Palacio* (1999), p. 50.

¹⁸⁹ Alfonso Emilio Pérez Sánchez supone que las dos obras, la *Natividad* (que él recoge como *San Miguel y San Gabriel presentan al Niño Jesús a la Virgen María y San José*) y el *Nacimiento de la Virgen*, pudieran haber sido pintadas en torno a 1690 y, por lo tanto, todavía en Nápoles. Sin embargo, el carácter eminentemente castizo de la iconografía y la relación de los Austrias con su autora, la superiora de la Concepción de Ágreda, hace más lógico pensar que se trate de una obra pintada ya en España y, casi con seguridad, para el convento de las Descalzas, del mismo hábito que la escritora de la *Mística Ciudad de Dios*.

¹⁹⁰ *Navidad en Palacio* (1999), p. 50.

¹⁹¹ Hay cinco copias en el real monasterio de San Lorenzo, catalogadas con los números 10035298, 10033819, 10035380, 10035428 y 10035442, y una en el palacio de La Granja, la 10019879, todas de calidad bastante pobre.

Véase A. E. PÉREZ SÁNCHEZ. *Luca Giordano...*, p. 319; F. M. VALIÑAS LÓPEZ. "Una singular visión...", p. 12.

Descalzas, a diferencia tan sólo de una expresión más acentuada del arrobamiento místico en los rostros, entelequia vana conseguida por fórmulas convencionales que no llega a transmitir la hondura sentimental del otro cuadro. El Niño es igualmente pequeño y tierno, pero ahora sí se muestra consciente y adoctrinador, mirando con fijeza a su Madre y levantando la diestra en ademán de bendecirla. El pesebre tampoco ahora existe como tal, es un cúmulo de haces de pajas amontonados en el suelo, al centro de la composición. Es hermoso comprobar cómo el autor ha tenido el cuidado de representar, tanto a los arcángeles como a la Virgen, arrodillados sobre ese rimerito, pues, según el texto de la Madre Ágreda, así se produjeron los hechos, estando la Virgen meditando encima del forraje. El modelo mariano también está tomado de la versión monástica, aunque cubierto ahora con una toca e insistiéndose mucho más en el estado de éxtasis en que fue sumida la Señora. A espaldas de los ángeles queda San José, también joven esta vez; lo hallamos apoyado en un murete, con una expresión entre extática y sorprendida, fijo en el milagro del nacimiento de su Hijo. En segundo término, recostadas en el suelo, se advierten las figuras del buey y la mula. Un rompimiento de gloria, cuajado de encantadores angelotes, cubre el resto del espacio, sin que lo adorne ahora la presencia de Dios Padre o el Espíritu Santo, sugeridas apenas por los resplandecientes haces de luz que bajan de lo alto. La composición está bien ponderada, pero su equilibrio resulta demasiado rígido y fácil para lo que, por entonces, exigían los tiempos; las masas se ordenan de acuerdo a una distribución simétrica, seca y falta por completo de brío, aunque, por lo mismo, de excepcional claridad discursiva. La técnica queda muy por debajo de lo habitual en el artista, tornando las formas bastante macizas y demasiado netos los perfiles; otro tanto pudiera decirse de las actitudes, que pecan de convencionales y amaneradas, transmitiendo, eso sí, una idea inequívoca de solemnidad y tensión mística, pero sin la sinceridad y el agudo atino del cuadro de las Descalzas. De cualquier modo, al margen de su calidad, bastante considerable, por más que deslucida al hacer el inevitable parangón con la otra, es un cuadro que, al igual que sus compañeros de La Granja y El Escorial, nos proporciona una información preciosa acerca de la piedad cortesana de los últimos años del reinado de Carlos II. Vemos que en los ambientes relacionados con la monarquía fueron relativamente frecuentes estas visiones de la Natividad, de las que se realizó un número, más o menos importante, en un periodo de tiempo muy corto y de manos de un solo pintor, que además era el favorito del rey, o de su taller e imitadores. Todo ello nos habla de un empeño muy consciente, de una devoción bien arraigada, seguramente en el propio Carlos II o en la reina madre, muerta en 1696, cuando ya hacía cuatro años que Lucas Jordán pintaba en Madrid.

Pero con ser excelente el cuadro de Jordán, no alcanza a superar la versión que de este tema modelara la Roldana. Un emocionante grupo de barro, pequeño en sus dimensiones, pero gigantesco por la fuerza de sus finas calidades plásticas y expresivas.

Parece ser, por las noticias que aportan Pilar Ferrandis¹⁹² y María Elena Gómez-Moreno¹⁹³, que este grupo es el mismo que existió en el real convento de Santa Isabel, de Madrid, y pasó luego a manos de los marqueses de Moret, continuando hoy en colección particular madrileña. Aparece en el centro la Virgen, arrodillada al lado de la burda canasta del pesebre, sobre una guirnalda de cabecitas que ángeles, de las más delicadas que haya producido el arte español. Cruza María los brazos sobre el pecho, acertando a asir con la mano izquierda una de las puntas de la sutilísima toca que le cubre apenas los sueltos cabellos. En su bello rostro, de menudas facciones levantadas sobre las redondas mejillas, sonrosadas con tanta delicadeza, se dibuja una amable sonrisa, de gozo, sin duda, por la visión del Niño, del que no aparta sus dulces ojos. Frente a ella, también cabe el pesebre, está San Miguel, con jubón de cuero y tonelete, al modo de un tópico oficial romano, y una banda roja, anudada a la cintura, quizás distintivo de altos honores entre los ejércitos empíreos. A su vera, abandonados por el suelo, se ven su escudo, redondo, a la antigua, y su casco, entre romano y moderno, ricamente adornado con bailón penacho. Su rostro, más que feminoide, aniñado, se dirige con veneración hacia la prenda que sostienen sus brazos, extendidos para ofrecerla a la Virgen: Jesús, diminuto y desnudo, sobre un blanco pañal; modelado con tal primor, viveza y morbidez como pocas veces se pueda encontrar. A la derecha de María se postra San Gabriel, coronada de flores la hermosa testa y vestido con una túnica blanca, azul en las vueltas, guarnecida con broches que le arremangan el vuelo dejando ver sus brazos y piernas; porta en la diestra el cetro y deja descansar sobre la pierna izquierda su indispensable vara de azucenas. El grupo está tristemente mutilado. Completaban esta escena principal, detrás de San Miguel, San José, joven, moreno y magro, de fuertes facciones, que, ocupado en desaparecer la mula, permanece indiferente al gran misterio que está teniendo lugar; del otro lado, un sonriente pastor recién llegado se inclina curioso a ver qué ocurre; en el centro, con los ojos clavados en el Niño, el buey parecía querer esbozar una sonrisa. La composición está ideada con un fuerte sentido de la simetría, que no deja de ser común en buena parte de los grupos de la Roldana, al disponer los cinco volúmenes principales sobre un rectángulo en el que la Virgen marca el centro y San José, el pastor y los dos arcángeles, las esquinas. El modelado es de una delicadeza admirable, acabado con un primor que se detiene de manera especial en la captación de las diferentes texturas y calidades; los paños se pliegan en múltiples quiebros, menudos y casi cortantes, pero siempre con naturalidad y coherencia, sin caer en lo caligráfico. La policromía realza, con exquisitos contrastes, los más mínimos alardes del modelado; siguiendo el gusto de los años finales del XVII, se lleva a cabo en grandes planos de color mate, más satinado en las carnaciones, llenas de vida por la acertada presencia de sutiles veladuras rosadas. Es una de las obras más acabadas de su autora, por su técnica franca y virtuosa y por la inmensa ternura que

¹⁹² FERRANDIS, Pilar. *Nacimientos...*, pp. 40-41. GÓMEZ-MORENO, María Elena. *Escultura del siglo XVII...*, pp. 311 y 313

¹⁹³ GÓMEZ-MORENO, María Elena. *Escultura del siglo XVII...*, pp. 311 y 313.

emana, demostrando con qué talento supo la Roldana asimilar las lindezas del nuevo lenguaje artístico, sin perder de vista la presencia imponente del arte del Siglo de Oro.

Menos clara podía pensarse la iconografía del siguiente ejemplo, aunque vista con detenimiento encontramos que nos remite a la misma fuente. Estoy hablando del relieve del nacimiento de Cristo de la sillería de coro de la catedral de Tui, obra del escultor leonés, gallego de adopción, Francisco de Castro Canseco, realizada bajo los auspicios del benedictino Anselmo Gómez de la Torre, que sentado durante más de treinta años al mando de la diócesis tudense, fue el principal promotor de la actualización barroca de la catedral¹⁹⁴. Se ordena el rico conjunto en tres alturas de relieves, representando, sobre los asientos inferiores, escenas de la vida del patrono de la diócesis, el dominico San Pedro González Telmo; figuras de santos, en los respaldos de las sillas altas y, por fin, relegadas a encima del entablamento, las escenas de la vida de la Virgen. No habremos de pedir grandes primores a un relieve destinado a situarse tan apartado de los ojos. Sucede la escena en una desnuda estancia, con muros de escuadrada sillería que mal solucionan el problema del fondo. A la izquierda, arrimado a la pared, se ve un enorme pesebre lignario sobre el que está arrodillada la Virgen que, cubierta con pesadas tocas, abre los brazos para recibir al Niño. Dos ángeles lo llevan en sus manos, unidas formando una celestial bandeja. Su apariencia es demasiado infantil y ambos visten de jubón y largas faldas; no encuentro en ellos ningún atributo que autorice a identificarlos con los dos arcángeles de las visiones anteriores. Jesús está desnudo; se mantiene en pie y extiende una manita hacia su Madre, demostrando un nivel de habilidades muy superiores a las de un recién nacido. Finalmente, un San José de afectada pose, hincado de rodillas, levanta al cielo los brazos y la mirada, en actitud de éxtasis místico, ajeno al parto de María. Un rompimiento de gloria, poblado de cabezas angélicas y torpes resplandores apuntados, llena la parte superior. La composición es clara, formando las figuras potentes golpes de talla que compensan amplios espacios en blanco; el modelado es valiente, como corresponde a una obra pequeña y sin policromar que, además, iba a colocarse en altura poco accesible, pero peca de amanerado y no acierta a evitar visibles errores de dibujo y rigideces de talla. La iconografía se presenta aquí más dudosa, sobre todo porque no hay nada que nos indique quiénes son los dos ángeles que portan al Niño. Podría creerse, basados en este aspecto, que la visión está más cercana a la de Ludolfo el Cartujano que a ninguna otra, pero pronto se descubren otros detalles, que ya anunciaba más atrás, como son el que Virgen se arrodille sobre el pesebre, que San José esté en éxtasis o que el Niño parezca venir consciente y hablando, que desautorizan este parecer y nos indican que la fuente de inspiración de este relieve, es la misma que en los casos anteriores, la *Mística Ciudad* de sor María de Jesús.

¹⁹⁴ Gómez de la Torre ocupa la sede tudense desde 1690 hasta 1721. Sobre sus obras en la catedral véase GARCÍA IGLESIAS, 1993, pp. 168-169.

Pasemos ahora a un ejemplo más atractivo, muchas veces estudiado aunque sin llegar a reparar en el verdadero sentido de su iconografía. Me refiero al *misterio*, al grupo de la Natividad, del Belén de Salzillo. Es una obra, por su concepción, extraña, solitaria, en la historia del arte español, y que, por su iconografía, constituye también un raro islote en la historia del belén. Lo normal en estos montajes, para evocar los acontecimientos del portal, ha sido siempre elegir el momento de la adoración del Niño por sus Padres o por los pastores, pero no conozco ningún otro ejemplo, español ni extranjero, que optara por materializar el parto de la Virgen. Tuvo el escultor murciano el acierto de conceder al Niño un protagonismo bastante más acentuado que en los casos anteriores. Su figura está modelada con tanto primor como devoción, captando en plenitud la tierna suavidad de sus carnes recién nacidas y la languidez de sus jóvenes miembros, desplomados con graciosa verdad, que apenas le permite levantar el brazo derecho, para esbozar un débil gesto bendicente. Descansa su cuerpecito desnudo en los brazos de dos ángeles. Viste uno al modo de las antiguas milicias, con jubón de cuero oscuro, guarnecido de alegres cortaduras en rojo y verde, sobre amarilla túnica corta; el otro, de un modo que no puede ser casual, gasta los mismos colores que el ángel de la *anunciación*, un apastelado verde manzana en la túnica y rosa claro en el palio, todo ricamente dorado. No hay duda que otra vez estamos ante los santos Miguel y Gabriel, que de nuevo conducen al Niño ante la anhelante presencia de sus Padres. A lo largo de la historia, muchas veces se ha visto desvirtuado este grupo por la interposición de un haz de paja entre el Niño y los ángeles, que pervertía el sentido de inmediata llegada del Salvador al mundo de los vivos. La Virgen y San José quedan relegados a una posición secundaria. Se sitúan a cada lado del grupo de los arcángeles, adoptando una actitud de sorpresa algo afectada y muy poco ortodoxa, por cuanto parece transmitir que el Niño acaba de ser traído de lo Alto, entre algarabía de coros celestiales. La Virgen, de entrañable hermosura, aparece arrodillada, sobre una piedra, a modo de reclinatorio, con la mirada fija en el Infante y una mano sobre el pecho. Menos afortunada es la figura de San José, que resulta demasiado menudo bajo el vuelo de sus agitadas ropas; abre los brazos con asombro, e inician sus piernas una presurosa carrera hacia el esperado Niño; queda muy lejos esta versión del Patriarca de las que, en el mismo Belén, nos ofrecen las escenas de la Visitación o la Huida a Egipto, mucho más elegantes y de más corpórea y agradable presencia. Cerca de ellos aparecen las figuras del buey y la jumenta, casi como un lastre tradicional, poco integrados en la acción y hasta indiferentes a ella. Completan el conjunto tres airoas figuras de ángeles, una arrodillada, con los brazos humildemente cruzados sobre el pecho, y los otros dos volando, con nerviosos ademanes, que agitan en intrincados quiebros sus vaporosos vestidos; son tres personajes muy gentiles, mancebos altos y bien formados, de bellos rostros andróginos que clavan sus ojos en el Niño. Enmarca y cobija el misterio un arruinado templete, más barroco que clásico, constituido por cuatro grandes arcos entre los que se extiende una medio derribada bóveda baída. Engalana su decrepitud un rompimiento de gloria, de macizas nubes pobladas de alegres angelotes, que despide por

doquier dorados haces de luz. Varios pastores de anacrónico atavío se acercan al portal, alguno hace de su mano una visera, cegado por los resplandores del Niño, original manera de abordar tan bello prodigio con los medios que proporciona la escultura. Todo está trabajado con minuciosa maestría, dentro de un rococó bien entendido que marca las figuras con su inconfundible impronta de gracejo y donaire, de refinamiento cortesano y pasión por lo delicado, amable y pintoresco. El barro ofrece consistencia plástica a unas formas sinuosas, mórbidas, redondeadas, tan consustanciales con su propia naturaleza que, más que sometido a la presión de manos y palillos, parece que hubiera sido acariciado y convencido a adoptarlas. La policromía, como realizada en tiempos de gusto por lo llamativo y exótico, se hace a base de vivos colores, contrastados de un modo estridente y surcados de rutilantes adornos en oro o chillones estampados, simulados a punta de pincel. Menos alegre será la pintura de los pastores, que elaborados según ese populismo tan propio del estilo, gastarán con preferencia tonos pardos o amarillentos, más afines a la tonalidad de sus rústicos atuendos.

Todas las obras analizadas, que no son muchas, presentan varios puntos en común que nos hablan del carácter de la devoción que las encargó y las vicisitudes de la fuente en la que se inspiraron. Quizá el más significativo sea el de la cronología. La pieza más antigua es el fresco de José de Cieza, pintado seguramente en torno a 1683-1685; le sigue el cuadro de Lucas Jordán, producido hacia 1690, debiéndose situar las copias en los años siguientes; el grupo de la Roldana está fechado en su base, la inscripción no es del todo legible, pero con su apoyo y el conocimiento de la biografía de la autora, habría que situarlo entre 1701 y 1704; contemporáneo es el relieve de Castro Canseco para la catedral tudense, tallado con seguridad hacia 1699 ó 1700; por último, el Belén de Salzillo sería comenzado hacia 1776, año de la primera boda de su promotor, don Jesualdo Riquelme. Ninguna de ellas, pues, es anterior a las últimas décadas del siglo XVII y, todas, salvo la de Salzillo, que se separa bastante, fueron realizadas dentro de un margen temporal ciertamente estrecho. Ello nos dice que no proceden de una tradición difundida mucho tiempo atrás, sino de una fuente tardía y rápidamente puesta en duda. Y ya hemos visto que aquella vida de la Virgen no se publicó hasta 1670 y que salir a la luz y despertar las suspicacias de la Inquisición, dentro y fuera de España, fue todo uno¹⁹⁵.

Llama la atención además el que al menos tres de ellas, las de Jordán, la Roldana y Salzillo, hayan surgido en medios cultos y elitistas, las dos primeras en la Corte y la última en el seno de la más refinada aristocracia murciana, vivamente en contacto con Italia, y además sean obra de artistas de primerísima fila y muy acreditado renombre en su momento: Lucas Jordán y Luisa Roldana fueron pintor y escultora de cámara del rey Carlos II, al que ya vimos junto a su madre y su primera esposa, dirigirse al papa en

¹⁹⁵ Véase cuanto he dicho ya sobre las censuras de la Mística Ciudad de Dios, al referirme a esta obra en el apartado dedicado a las fuentes (capítulo I, pp.).

defensa del libro de sor María¹⁹⁶, y Salzillo no tuvo en todo el Levante rival que le aventajara en fama y destreza. No alcanza esa altura la talla de Castro, pero también es encargo de un comitente culto y acaudalado, el obispo de Tui, al escultor de más solvencia entonces en la región. La de Cieza es una obra provinciana, surgida en medios más modestos e hija de un ingenio de alas más cortas, pero guarda en común con el cuadro de las Descalzas y el grupo de la Roldana, el haber sido realizada para un convento de monjas del hábito de San Francisco, el mismo que gastó sor María de Ágreda y entre cuyos seguidores había de ser apoyada con más ímpetu su vida de la Virgen.

Todas estas obras dependen de encargos muy precisos, en tanto que no responden a una iconografía que sus autores abrazaran asiduamente, y se dan en medios muy concretos, de alto nivel económico y cultural, y relacionados, de forma más o menos estrecha, con la orden seráfica y la propia figura de sor María. En todas es evidente el deseo de dar consistencia sensible a su revelación, bien por los hondos sentimientos que despertara esa visión del parto, tan prolija y satisfactoria, ortodoxa a toda costa, aunque con muchos puntos discutibles; o bien, por la decisión de apoyar la causa de una casi santa española, cuyos méritos empañaban las censuras que la Sorbona o la misma Roma ponían a obra, sin dar excesivo crédito al hecho de que Nuestra Señora misma había tenido a bien dictársela.

II. LA ADORACIÓN DE LOS ÁNGELES.

Aunque en ningún momento lo declarasen las fuentes de la ortodoxia, siempre pareció coherente a los ingenios devotos, como se habrá podido notar a partir de algunos de los textos aducidos, que la multitud angélica que en la primera Nochebuena bajó del cielo, no se limitase a cantar en los campos y dar la buena nueva a los zagales, sino que también se acercara al portal para rendir el justo homenaje al Niño, o, incluso, para ponerlo en los brazos de la Madre.

Es ésta una tradición piadosa y llena de poético encanto, un aspecto de la historia sagrada que, sin declararlo el Evangelista, lo mismo se mostraba cierto a los ojos del pueblo creyente que a los del doctor más espetado. A la imaginación de ninguno convenía pensar en un nacimiento privado por completo de esplendor externo, en una soledad total y una miseria absoluta. Bien estaba que Dios hubiera decidido nacer pobre para dar ejemplo de desapego a todo el género humano, pero, ¿era necesario también

¹⁹⁶ Ver página....

que, incluso en la intimidad del establo, sin más presencia mortal que la de José, María y los dos animales, si en verdad estuvieron allí, Jesús no recibiera los más mínimos honores y consuelos de su propia corte empírea? No, por cierto, pues aunque humanado y empequeñecido, su dignidad era la misma; el Señor se había anonadado, pero lo había hecho por propia voluntad, por un deseo, para nosotros incomprensible, de sacrificarse en pos de nuestra redención, y esta generosidad que escapa a nuestro entendimiento, lejos de achicarlo lo convertiría, si ello fuera posible, en un ente aun más grande y digno de respeto, honor y veneración.

No eran muchas las objeciones que podían oponerse a la Adoración de los ángeles. Nada había en ella que contrariase la ortodoxia y, en cambio, estaba repleta de elementos que podían, por la impresión que causaban en los devotos, dar harto alimento a la fe. Pese a todo, la leyenda es tardía y sus orígenes todavía se nos presentan oscuros. No conozco explícitas referencias literarias al tema anteriores a la baja Edad Media y, hasta ese momento, tampoco menudean las representaciones artísticas. Luego, con el renacimiento y el progresivo avance de la Adoración de los pastores como medio predilecto para la narración plástica del Nacimiento, volverá a perder el terreno ganado y, en adelante, pocas veces adorarán ya los ángeles al Niño si no es acompañando, casi en tono anecdótico, a los zagales. Luego Trento, amante de la exaltación, reservó a los servidores del Altísimo otras funciones, los equiparó a las victorias clásicas e hizo de ellos una simple comparsa, lo que terminó por extinguir prácticamente la realización de nuevas versiones del tema, por lo demás, ya escasas desde los años finales del siglo XV.

LA ADORACIÓN DE LOS ÁNGELES EN LOS TEXTOS. — Las reflexiones acerca de las presencias celestiales en la espelunca del Nacimiento, según he anunciado ya, no se dieron demasiada prisa en asomarse a las páginas de la literatura devota. Máncanos, en primer lugar, la cita evangélica, pues ni San Lucas¹⁹⁷, que con detenimiento describe el anuncio a los pastores, ni, mucho menos, el escueto San Mateo, hacen la menor alusión a ellas. Con todo, hay alguna referencia bíblica que parece apoyar la verosimilitud de la historia. San Pablo en la *Epístola a los Hebreos*, el más discutido entre los textos atribuidos a su pluma, se expresa en términos inequívocos y, dada su autoridad, casi tan indiscutibles como el propio Evangelio. Lo hace al inicio de una larga y bellísima disertación sobre la persona del Hijo de Dios, con la intención de demostrar su enorme preeminencia sobre todos los ángeles que rodean y sirven al Padre, pues si éstos nacieron de su mera voluntad, Aquél es su propia naturaleza:

Muchas veces y de muchas maneras habló Dios en el pasado a nuestros padres por medio de los Profetas. En estos últimos tiempos nos ha hablado por medio del Hijo, a quien instituyó heredero de todo ... el cual, siendo resplandor de su

¹⁹⁷ San Lucas 2, 8-15.

gloria e impronta de su sustancia, y el que sostiene todo con su palabra poderosa, llevada a cabo la purificación de los pecados, se sentó a la diestra de la Majestad en las alturas, con una superioridad sobre los ángeles tanto mayor cuanto más excelente es el nombre que ha heredado.

En efecto, ¿a qué ángel dijo alguna vez: *Hijo mío eres tú; yo te he engendrado hoy*; y también: *Yo seré para él un padre, y él será para mí un hijo*? Y nuevamente, al introducir a su primogénito en el mundo dice: *Y adórenle todos los ángeles de Dios*. Y de los ángeles dice: *Hace de los vientos sus ángeles, y de las llamas de fuego sus ministros*.¹⁹⁸

Las citas escriturísticas en que se basa tan breve fragmento son muy numerosas y abarcan textos tanto del Viejo como del Nuevo Testamento, pero a nuestro objeto destaca sobre todas ellas cierto pasaje del Deuteronomio, en el que se pueden leer las siguientes palabras:

¡Cielos, exultad con él,
y adórenle los hijos de Dios!
¡Aclamadlo, naciones con su pueblo,
y todos los mensajeros de Dios
narren su fuerza!¹⁹⁹

Con esto, prácticamente, terminan las referencias ortodoxas. En verdad no es mucho, pero lo cierto es que no pareció haber carencia de más hasta pasado un buen tiempo. Es por ello que tampoco los evangelios apócrifos aportan gran cosa. De entre los que contienen el relato del orto, sólo dos, el *Protoevangelio de Santiago* y la compilación del *Pseudo Mateo*, mencionan la aparición de un ángel en el interior de la gruta, pero en ninguno de ambos casos se nos dice que tal mensajero de lo alto se postrara a la vera de la cuna adorando al Niño. En uno y otro libro, el ángel no es más que un correo divino, la voz que indica a la incrédula mujer, a la desconfiada partera que por querer introducir la mano en el seno de la Virgen, había tenido que sufrir que se le quedara seca, la manera por la que, en pago a su arrepentimiento, podía recuperar la salud: según vimos, acercando al Niño el miembro yerto²⁰⁰. Es un ángel de tradición bíblica, un emisario ocasional del Padre que hace una indicación a un alma circunstancialmente descarriada, como el que detuvo el brazo de Abraham cuando a punto estaba de sacrificar a su único hijo, señalándole el lugar donde podía hallar un

¹⁹⁸ San Pablo, *Epístola a los Hebreos* 1, 1-7.

¹⁹⁹ Deuteronomio 32, 43.

²⁰⁰ “Y apareció un ángel del cielo diciéndole: *Salomé, Salomé, el Señor te ha escuchado. Acerca tu mano al Niño, tómalo, y habrá para ti alegría y gozo.*”

Protoevangelio de Santiago 20, 3 (*Los evangelios apócrifos*, p. 163).

“Dicho que hubo esto [Salomé], apareció a su lado un joven todo refulgente, que le dijo: *Acércate al Niño, adórale y tócale con tu mano. Él te curará, pues es el Salvador del mundo y de todos los que en Él ponen su confianza.*”

Pseudo Mateo 13, 5 (*ibidem*, p. 204).

carnero con el que rescatar aquella sangre²⁰¹, o aquel otro que, en los tiempos de la conquista de Transjordania, hiciera hablar a la burra de Balaán²⁰².

En cuanto a la literatura patristica, poco será lo que también en ella habremos de encontrar. El gran estudioso de los ángeles, Orígenes, hablará por largo de ellos al glosar el Nacimiento y el anuncio a los pastores, pero en absoluto nos informa de su asistencia al parto y adoración del Nacido²⁰³. En la misma línea, pero con un tono más tajante, San Juan Crisóstomo llega a negar que el Niño bajase a la tierra rodeado de un gran concurso de ángeles. Jesús nació en la miseria y solo, contradiciendo cualquier previsión humana acerca del alumbramiento de un rey. No quiso acompañarse de nada que externamente delatara su gloria y sólo se dignó recibir el homenaje de los pecadores, de aquellos por cuyo amor había aceptado tamaño sacrificio²⁰⁴.

La referencia más antigua que conozco y que hemos de valorar como la más influyente, es la recogida en las *Meditaciones del Falso Buenaventura*, lo cual nos lleva ya a un avanzado siglo XIII. Contiene dicho pasaje la gráfica descripción de una ingente multitud angélica que baja del cielo para arrodillarse a las plantas del Verbo humanado, sobrecogida por la magnitud del caso. A pesar de la incuestionable novedad del asunto, se reconoce sin problemas el uso de dos fuentes que legitiman y conceden autoridad, respectivamente, a la visión del franciscano Caulibus. La primera es el Evangelio de San Lucas, que habló de esos coros celestes surcando el firmamento nocturno, lleno a la sazón de luz, y la segunda, la famosa jerarquía de los cuerpos celestiales estructurada por Orígenes. Aún sería posible reconocer un tercer apoyo: las líneas transcritas de la *Epístola a los Hebreos*, fuente de origen bíblico y casi tan incuestionable como el Evangelio mismo.

Nacido, pues, el Señor, gran multitud de ángeles que allí estaban le adoraron como a su Dios, y al punto fueron a los pastores, que distaban de allí como una milla, y les anunciaron el nacimiento del Señor y también el lugar donde estaba: después subieron al cielo con cánticos e himnos, anunciado lo mismo a sus ciudadanos. Llena de alegría toda aquella corte soberana, habiendo celebrado una solemne fiesta y dado alabanzas y acciones de gracias a Dios Padre, vinieron todos cuantos allí estaban, unos después de otros, según sus

²⁰¹ *Génesis* 22, 11-18.

²⁰² *Números* 22, 22-36.

²⁰³ Véase: Orígenes. *Homilias sobre el evangelio de San Lucas*, XII, 3 y XIII, 1-6 (en la edición manejada pp. 201-213).

²⁰⁴ "Y una vez nacido, los judíos negaban aquel parto peregrino; los fariseos interpretaban fuera de ley las escrituras, los escribas hablaban cosas contrarias a la Ley; Herodes buscaba al recién nacido, no para honrarle, sino para perderle. Porque hoy veían todas las cosas opuestas entre sí. [...] Porque, en efecto, vinieron los reyes, y se admiraron de cómo el Rey celestial vino a la tierra, no trayendo consigo ángeles, no tronos, no dominaciones, no potestades, sino que yendo por extraordinario y nunca trillado camino, salió de un seno intacto, sin dejar a los ángeles excluidos de velar por su honor, ni salirse Él de la divinidad por causa de la Encarnación."

San Juan Crisóstomo. *Homilias...*, p. 112.

órdenes, a ver el rostro de su Señor Dios, recién nacido, y adorándole con toda reverencia, lo mismo que a su Madre le daban alabanzas y cantaban himnos. Porque, ¿quién de ellos al oír tal nueva, podría quedar en el cielo, sin venir a visitar a su Señor, en estado tan humilde en la tierra? En ninguno de ellos podía haber este acto de soberbia.²⁰⁵

Haciendo fortuna a partir de ese momento, la presencia y adoración de los ángeles en el Nacimiento del Señor pasarán a ocupar un puesto preeminente en casi todas las construcciones místicas de las edades media y moderna, excluyéndose por rara excepción las *Revelaciones* de Santa Brígida de Suecia. Caso ejemplar es el de la *Vida de Cristo* de Ludolfo de Sajonia, a la que ya me refería en el apartado anterior. Continuando aquella cita, se expresa en estos términos el Cartujano, aportando a la franciscana sencillez de Juan de Caulibus un efectivo tono de apoteosis:

¡Oh establo feliz! ¡Oh dichoso pesebre! en el que nació Cristo y fue reclinado el Dios omnipotente. Allí recibió los servicios y consuelos de todos los ángeles, pues millones de millares bajaron a servirle y adorarle, y otros mil millares bajaron también a cantarle alabanzas y loores. Reclinado Cristo en el establo había grande fiesta en el Cielo; y mientras lloraba en el pesebre, se recreaban los espíritus celestes en la contemplación de las inefables bondades.²⁰⁶

Donde más mella hicieran las palabras del Falso Buenaventura, entre otras cosas por creerse obra de su doctor más eximio, fue, sin duda, en el seno de la orden seráfica. Las repercusiones comienzan a verse pronto y, así, por no salir de nuestro suelo, las encontramos ya evidentes en el tratado de Francisco de Eiximenis, cuando dice:

Et involutum mundis panniculis in praesepe illum adiuvantibus et cantantibus angelis reclinasti.²⁰⁷

A ella seguirán, ya en los amaneceres de la edad moderna, las imágenes de la valenciana sor Isabel de Villena, con su prosa íntima y entrañable, que no reproduzco por haberlo hecho páginas atrás y, pocos años después, los inolvidables sermones de la Santa Juana, con aquellos ángeles suplicantes que rogaban a la Virgen tomase en sus brazos al Niño. Sigue a estas dos, casi un siglo y medio después, la también analizada versión de sor María de Jesús de Ágreda, en que al fin se depuraba y concedía un sentido teológico profundo y pleno al concurso de los ángeles en el Nacimiento del Señor.

²⁰⁵ San Buenaventura, *Meditationes...*, pp. 25-26; J. de CAULIBUS, 1997, pp. 34-35.

²⁰⁶ Ludolfo de Sajonia. *Vida de nuestro adorable redentor...*, vol. II, p. 88.

²⁰⁷ *De vita et excellentia Redemptoris*, tratado segundo, § 25. Cfr. *Psalterium alias laudatorium*, p. 122.

Fuera del marco franciscano, las reflexiones de la mística moderna al tema de la Adoración de los ángeles son numerosas y están llenas de carácter, prueba de una devoción hacia estos ministros celestiales que cada día calaba más hondo en la sensibilidad de los fieles y que recibiría el espaldarazo definitivo en los días del Concilio. Una devoción extendida y bien asentada que, sin embargo, no tiene un justo correlato en la representación plástica del Nacimiento, pues si bien no dejan de verse ángeles y, aún más, angelotes, en la mayor parte de las visiones del Orto y la Adoración de los pastores que produjera nuestro país durante los llamados Siglos de Oro, bien es cierto que casi siempre son pura anécdota o mera comparsa de la veneración de otros personajes.

Fray Luis de Granada, con su exposición sencilla pero siempre llena de pensamientos de singular hondura, se mostrará como un excelente cantor del tema; los ángeles, en su docta y prudente opinión, acompañarían con su servicio a la Sagrada Familia, mitigando la miseria del momento elegido por Dios para el alumbramiento de su Hijo y aportando algún brillo a hecho de tan grande trascendencia. A través de ellos, pretende el dominico movernos a la práctica religiosa más asidua y sincera, incitarnos a imitar una conducta que ellos, sin duda, cumplieron, movidos por la infinita pureza de su espíritu²⁰⁸.

Gran interés posee para este tema la aportación de la Compañía de Jesús. Impulsado por su espíritu de militancia contrarreformista, este joven ejército teológico verá en la Adoración de los ángeles un ejemplo básico sobre el que apoyar buena parte de las estrategias del Concilio, pues en él se recogía una delicada y expresiva metáfora del clima de exaltación y adoración auspiciado desde Roma. Ya vimos en el apartado precedente cómo el doctor Eximio consideraba cierta la presencia de ángeles asistiendo a la Virgen en su parto; con de igual seguridad en el planteamiento, consideremos ahora las palabras de Jerónimo Nadal, cuando dice:

Angeli famulantur Regi suo infanti²⁰⁹

En las que, de nuevo, se habla, no sólo de presencia, sino de servicio fáctico de los ángeles a la Sagrada Familia y, en especial, al Niño recién nacido, su Dios y su Rey. Acompaña esa frase a su hermosa y célebre lámina del Nacimiento, en que se ve a los

²⁰⁸ Mas no es de creer que allí faltase el servicio de los Ángeles, ni tampoco la presencia del Espíritu Santo que en la Virgen sobrevino. Allí estaba, allí poseía su palacio, allí adornaba el templo que para sí había dedicado [...]

Después de todo esto puedes también levantar los ojos a considerar, por una parte, el cantar de los Ángeles, y, por otra, el cantar de los pastores, alabando al común Señor con los unos y adorándole con los otros. Porque si los Ángeles con un tan grande concurso y devoción alaban al Señor y le dan gracias por esta Redención que vino del Cielo, no siendo ellos redimidos, ¿qué deben hacer los redimidos? Si aquellos así dan gracias por la gracia y misericordia ajena, ¿qué debe hacer el que fue redimido y reparado por ella?

Fray Luis de Granada. *Vida de Jesucristo*, pp. 47-48.

²⁰⁹

enviados celestiales rodeando el pesebre, hincados de hinojos en la embocadura de la cueva. Con esos pensamientos, tanto Suárez como Nadal se adhieren a una corriente de estirpe medieval, de la que fue partidario en buena medida también el padre Rivadeneira, como observamos al verlo meditar el Nacimiento según la narración brigidiana, y la ponen al servicio de los principios motores de la Compañía, de ese ignaciano «A mayor gloria de Dios» que siempre llevarán por bandera.

Mencionaré, por fin, junto a éstos, los escritos del padre Diego Álvarez de Paz que, a comienzos del siglo XVII, continúa la misma línea de pensamiento con una forma aún más inmediata, asequible y cercana, que se aparta en algo de las técnicas persuasivas de los *Ejercicios* para enlazar con los procedimientos de la sentida narración novelesca de la Santa Juana y María de Jesús de Ágreda, lo que no significa que reste a los contenidos ni un ápice de erudición teológica ni escriturística:

Todos los ángeles te vieron por cierto desde los cielos echado en el pesebre, y admirándose de tan estupenda humildad, te adoraron y se vieron como avergonzados en tu presencia; pues ya era tu alma lo que es ahora; más ardiente en amor que los serafines, más sabia que los querubines, más firme que los tronos y más pura y feliz que todos los coros de ángeles. Y muchos de ellos con Gabriel, el embajador de tu misteriosa encarnación, bajaron en forma humana por disposición del Padre, para adorarte como su cabeza y ofrecerte con la mayor reverencia sus obsequios, quedando pasmados delante de tanta majestad y de tanta humildad y celebrando a su niño atado con fajas, despojando al infierno, jugando en el agujero del áspid y metiendo la mano en la madriguera del basilisco (Isaías 11, 8).²¹⁰

Frente a estos autores se sitúa una línea de pensamiento más ortodoxo y menos visionario, más trentino, si se quiere, que, en lo que toca a este suceso, aparece capitaneada por las *Meditaciones* del padre Luis de la Puente; obra de esquema ignaciano y oratoria asequible, ofrecida a fieles de muy distinto grado de formación. Con un marcado afán didáctico, el jesuita salpica su exposición de abundantes notas eruditas y citas de la Escritura que apaciguan el tono, más apasionado y homilético, de la meditación de Nadal o Álvarez de Paz, resultando un texto algo más frío, pero indudablemente rico en materiales teológicos. Para Luis de la Puente, la adoración de los ángeles sería un doble proceso que se verifica primero y con toda certeza en el cielo y que luego, una vez hecho el anuncio a los pastores, pudo haberse dado en la gruta, pero esto último no será más que piadosa tradición. Los espíritus celestiales veneraron al Señor recién nacido desde las alturas y sólo después de haber obtenido el permiso del Padre para bajar a dar la buena nueva en la tierra, quizá acudieran al lugar del parto y lo llenaran con sus cantos. Ello apareja una consecuencia fundamental, dejada caer, tal vez, para insistir en la idea de un alumbramiento natural y sin grandes prodigios visibles, y es que, no estando los ángeles presentes en el portal cuando se produjo el

²¹⁰ D. ÁLVAREZ DE PAZ. *La infancia de Jesús*, p. 36.

nacimiento, tampoco pudieron tomar en sus brazos al Niño para ponerlo, con la debida nobleza de que hablaba el padre Suárez, en los de la Virgen María²¹¹.

En la misma tendencia y muy influidas por éstas se hallan las *Meditaciones* de Tomás de Villacastín, cuya visión resulta más fácil y, hasta cierto punto, también menos comprometida, en un ensayo de aminorar un tanto la profundidad conceptual de Luis de la Puente. Concede el padre menor importancia a lo escriturístico y, en cambio, insiste en la comprensión del sentido último del pasaje, en la adoración del Santísimo, compendio de todos los poderes, gracias y honores, por el unánime común de los seres creados, lo mismo si pertenecen al cielo que a la tierra, con independencia de su rango y autoridad, pues todos emanan del Padre y ante su gloria palidecen todos sus méritos o vanidades. La enseñanza, pues, es la misma que se desprendía de las elaboraciones de Suárez y Nadal, de la que he llamado *otra tendencia*, aunque, como podemos ver, iban todas a una. La idea es altamente representativa de la mentalidad contrarreformista, del espíritu de exaltación y enardecida veneración de lo Sagrado que la Iglesia tomó entonces como arma y empresa, como estrategia y signo de identificación, en la lucha contra el protestantismo y para el necesario afianzamiento de sus rancios principios dogmáticos y morales²¹².

²¹¹ “Lo primero consideraré lo que pasaría en el cielo al tiempo que nació el Cristo nuestro Señor en el suelo; porque las jerarquías de los ángeles, como veían claramente la infinita majestad y grandeza de Dios, y por otra parte, le miraban tan humillado, arrinconado y desconocido de los hombres, quedaron admirados en extremo de tanta humildad, y con grandes ansias de que fuese honrado y venerado de todos, deseando ... bajar al mundo a manifestarle y darle a conocer. Entonces el Padre Eterno mandó a todos aquellos que pondera San Pablo: “Cuando entró a su primogénito en el mundo, dijo: Adórenle todos los ángeles”; todos dice, sin faltar ninguno, y todos desde el cielo lo adoraron con suma reverencia ... los serafines, encendidos en amor, mirándole se tenían por helados y con pronta humildad le reconocían por su Dios. Los querubines, llenos de ciencia, en presencia del Niño se tenían por ignorantes, y con grande temblor le adoraban y reverenciaban como a su Señor. Y lo mismo hacían los otros coros angelicales.”

L. de la PUENTE. *Meditaciones...*, 18.1 (pp. 481-483).

“Habiendo estado los ángeles un rato con los pastores, volviéronse al cielo; y puédesse creer piadosamente que se irían por el portal de Belén sin ruido sensible, y que allí renovarían su cántico de modo que la Virgen y San José le oyesen y adorasen al Niño recién nacido con suma reverencia, como a su Dios y a su Rey. ¡Oh, que contento recibiría la Virgen con esta música y cuán agradecida quedaría al Padre Eterno por la honra que hacía a su Hijo, y cuán gozosa de ver tanto ejército angelical, y cuán confirmada en la fe, acordándose de lo que está escrito (Hebr., 1, 6): Adórenle todos sus ángeles.”

Ibidem, 18.4 (pp. 486-487).

²¹² “Considera lo que pasaría en el Cielo al tiempo que Jesucristo, Nuestro Señor, nació en el suelo; entonces el Eterno Padre mandó que adorasen a este Niño todos los ángeles, como lo dice el Apóstol San Pablo, y todos, sin quedar ninguno, cantando por los aires himnos y alabanzas al Rey nacido, le adoraron con suma reverencia, diciendo: *Gloria sea a Dios en las alturas, y en la tierra paz a los hombres de buena voluntad*. —Pondera cómo toda esta obra de la Encarnación del Verbo divino es gloria de Dios, pues por ella en los cielos y en la tierra es glorificado especialmente. —Saca de aquí un gran gozo de ver a este Rey soberano adorado de sus ángeles, y grandemente pésete de verle tan desconocido y despreciado de los hombres, siendo tan ofendido de ellos. Pídele no seas tú del número de estos locos, mas que te haga tal,

Interesante será observar que, a pesar de la autoridad de éstas y otras muchas fuertes voces de la Compañía, el tema de los ángeles inundando la gruta siguió siendo recurrente para místicos y teólogos hasta mucho tiempo después. La *Mística Ciudad de Dios*, verbigracia, que, además del singular apadrinamiento de los arcángeles Miguel y Gabriel se complace en relatar el servicio y veneración de los miles de ángeles que llenaban de luz y gloria el humilde espacio de la cueva, data, en su redacción definitiva de la década de los cuarenta. Pero no es el espécimen más llamativo, pues incluso muy entrado el siglo XVIII seguiremos encontrando testimonios emanados de las más autorizadas plumas que aún se dedicaban a la ciencia mística. Quizá el ejemplo más esclarecido sea el que nos suministra el napolitano San Alfonso María Liguorio, fundador de los redentoristas, en sus meditaciones para los tiempos de adviento y Navidad, una obra magnífica por su belleza formal y hondura de fondo, que, mediado el setecientos mantiene toda la frescura de la literatura devota de tradición hispánica²¹³.

Y entrando, por último, en el campo de la literatura y la poesía, otra vez destaca sobre todas las composiciones contemporáneas, la bellísima novela que Lope de Vega dedica a la Natividad y primera infancia del Señor. No me privaré de copiar un fragmento porque, aunque breve, ha de ser objeto de una valoración muy especial por parte de los historiadores del arte. Léase con detenimiento, pensando antes que nada en gozar tan admirable prosa, y quizá nos sobrevenga pronto la impresión de tener delante alguna de las *adoraciones de los pastores* más carismáticas de nuestro arte barroco, la que de Juan Bautista Maino guarda el Museo del Prado, o la que fue de la Cartuja de Jerez de la Frontera, magna obra de Zurbarán.

Las fiestas, músicas, regocijos y alegrías de los ejércitos celestiales, que a esta sazón, más que los átomos del Sol adornaban los arruinados techos de aquel palacio, no pueden ser referidos de las humanas lenguas, ni de los cortos ingenios de los hombres. De la manera que de las altas palmas vemos pendientes los dorados racimos de dátiles, así de aquellos antiguos y derribados techos, por las columnas rotas y envejecidos pinos colgaban a escuadrones Serafines, Querubines, Potestades y Principados, celebrando los tres misteriosos nacimientos de este Señor, divino, humano y de gracia; de su

que glorifiques y adores a su Santísimo Hijo en la tierra, como lo hicieron y hacen los ángeles en el Cielo.”

T. de VILLACASTÍN. *Manual de meditaciones...*, 9.1 (pp. 105-106).

²¹³ “¿Quién no se compadecería si viese un príncipe hijo de un monarca, nacido tan pobre, que hubiese de albergarse en una cueva húmeda y fría, sin tener lecho ni criados, ni fuego, ni ropas bastantes para calentarlo? ¡Ah, Jesús mío! Vos sois pues el Hijo del Señor de Cielo y Tierra, Vos sois el que en esta gruta no tenéis otra cosa que un pesebre por cuna, paja por lecho y unos pañales pobres par cubriros. Los ángeles están a vuestro rededor para alabaros, pero en nada socorren vuestra pobreza.”

San Alfonso María Liguorio. *Meditaciones para todos los días...*, pp. 159-160.

“Nace Jesús en el establo; y si bien le reconocen los Ángeles del cielo, los hombres de la tierra lo dejan abandonado. Sólo unos pocos pastores vienen a visitarle.”

Ibidem, p. 164.

increado Padre eternamente, de su Madre temporalmente, y en nuestras almas y corazones por gracia.²¹⁴

Junto a ella, y buscando creaciones aún más amables y populares, reproduzco un puñado de letrillas extraídas de algunos modestos pliegos de nuestra edad moderna. Véase, en primer lugar, esta deliciosa copla, de autor anónimo, publicada en Granada en 1568; una sentida cancioncilla en la que el pueblo describe con sus rústicos alardes cómo una multitud de ángeles se planta en la tierra para entonar alabanzas al Niño que padece de frío en el suelo, dejándonos adivinar de esta manera, siquiera, algo de la gloria del Cielo:

El niño en el suelo
cantánle canciones
ángeles del cielo
doce legiones
con muy dulces sones
y gran melodía
tal noche como ésta
parió Santa María.
Cabe el arrabal
ángeles llegaron
sobre aquel portal
luego alabaron
la gloria cantaron
con gran melodía
tal noche como esta
parió Santa María.²¹⁵

De una importancia muy singular se presentan los siguientes versos. Han sido tomados de una composición del sevillano Rodrigo de Reynosa, en la cual la presencia y activo papel de los ángeles en el Nacimiento del Señor se describe con toda explicitud. Con el claro apoyo de importantes obras medievales, como la de Ludolfo de Sajonia, y, sobre todo, con la inspiración del *Conhorte*, el sermulario de la Santa Juana, el poeta hace que los ángeles, con el consentimiento del Altísimo, desciendan para avisar a la Virgen de que llegada es ya la hora del parto y, luego, una vez nacido el Niño, prestarle su adoración:

*Canción de los Ángeles
a Nuestra Señora*

Si dormís, Señora
querednos oyr

²¹⁴ Lope de Vega. *Pastores de Belén*, pp. 351-352.

²¹⁵ *Villancicos, o cancionero...*, s. p.

venida es la hora
que aveys de parir.
Pariréys un hijo
salvador del mundo,
que este sin letijo
baxará al profundo
o bien tan jocundo
de Eva tu madre
y quiere Dios Padre
en ti se imprimir.
El cual nos mandó
sin más dilatar
acá nos embió
a te consolar
venimos a cantar
al niño canciones
de consolaciones
y te bendecir.
Bendita serás
por parir hoy día
llamada serás
la Virgen María.
Y la gerarchía
te viene a loar
con dulce cantar
según has de oír.
[...]²¹⁶

Al mismo autor y al mismo pliego corresponde el siguiente fragmento, narración fresca y musical de los honores que el Cielo rindió en la espelunca al Señor recién venido al mundo:

Decendi la jerarquía
a este parto de María.
Todas las nueve legiones
con cantares y canciones
dan al Niño bendiciones
en este santo día
a este parto de María.
Decendid de allá del cielo
en Belén acá en el suelo
que Dios muy grande consuelo
a todos darnos quería
a este parto de María.²¹⁷

²¹⁶ Rodrigo de Reinoso, s. p.

²¹⁷ *Ibidem.*

Por último, ofrezco un bello ejemplo de fecha bastante avanzada, un delicado fragmento de fresca y alegre poesía que, con sumas ternura y sensibilidad, nos habla de la Adoración de los ángeles en los términos de la oratoria más vernácula, desenfadada y coloquial, aprovechando la ocasión, además, para dar alguna pincelada de índole moral. Es su autor don Diego de Torres, quien la publicó en Valencia, en un hermosísimo pliego que, por los caracteres de la cuidada tipografía, hubo de ver la luz ya bien sobrepasado el ecuador del setecientos.

Baxaron Ángeles muchos
con violines, y guitarras,
y por no dár pesadumbre,
ya las trahían templadas.
Otros trahían panderos,
sinfonías, y sonajas,
y otros gaitas, aunque entonces,
no había que templar gaitas.
Bailaban, mas no minuets,
ni tampoco contradanzas,
porque estos dicen que son
bailes que à Dios no le agradan.
Bailaban, pues; de los Cielos
tocando con elegancia
al Niño Dios el *Amor*,
y à la Madre la *Gallarda*.²¹⁸

ICONOGRAFÍA DE LA ADORACIÓN DE LOS ÁNGELES. —

LA ADORACIÓN DE LOS ÁNGELES EN EL BARROCO ESPAÑOL. —

- Pintura:
- Estampa III de las Imágenes de la historia evangélica del padre Nadal.
- Vicente Carducho. Granada, Sacromonte
- Retablo de Santa Catalina de Monroi.
- Francisco Rizi. Colección del marqués de Castelar
Antecapilla del Milagro, descalzas reales.

- Escultura:
- Mateo Prado. Sillería de coro de San Martín Pinario (Santiago)²¹⁹

²¹⁸ D. de TORRES. *Xácara alegre...*, s. p.

III. LA ADORACIÓN DEL NIÑO POR SUS PADRES.

- *Pintura:*
- Francisco Ribalta. Valencia, Colegio del Patriarca
- Luis Tristan. Madrid, colección particular²²⁰
- Zurbarán. Museo de Budapest
- Fray Juan del S, Sacramento. Museo de Córdoba
- Pedro de Moya. Museo de Sevilla.
- Frías y Escalante. Museo de Sevilla.
- Murillo. Museum of fine arts, Houston, óleo sobre obsidiana; ver Angulo II, p. 206, n. 224/ William B. Jordan. “A forgotten legacy:

²¹⁹ El dos de agosto de 1639 la comunidad benedictina de San Martín Pinario, estando muy avanzadas ya las obras de su magnífica iglesia, contrata con el escultor Mateo de Prado la hechura de su sillería de coro. Ocho años más tarde, según reza la inscripción que se talla bajo la imagen central del guardapolvo, la obra estaba concluida.

Siguiendo la tradición del vecino norte de Portugal, el conjunto se dispone a espaldas del altar mayor, ocupando buena parte del espacio del presbiterio, que, por este motivo, se diseñó muy profundo.

La sillería consta de treinta y cinco estalos y seis entradas en el orden inferior y cuarenta y nueve en la banda alta. Los sitials bajos presentan respaldos con historias de la Vida de la Virgen, enmarcadas por pilastras de orden corintio; tienen además un listón a modo de doselete y ménsulas haciendo de pomos, por inercia de los cercanos modelos góticos del llamado *grupo leonés*. Las sillas altas presentan en sus respaldos figuras de Santos de cuerpo entero; aparece presidiendo San Benito, acompañado por San Juan Bautista y San José, los Apóstoles y los cuatro Evangelistas; a continuación, aparecen los Doctores de la Iglesia, Santos fundadores de órdenes monásticas y el elenco de los Santos y Beatos benedictinos. Encima, el guardapolvo aparece centrado por la imagen de San Martín de Tours partiendo su capa con el pobre y, a los lados, en paneles de forma cuadrada, la Vida de San Benito, en un ciclo que es el más extenso de España con esta temática.

Véase Andrés ROSENDE VALDÉS. “Sillería de coro de San Martiño Pinario” en VV. AA. *Galicia no tempo*, pp. 290-293; J. M. GARCÍA IGLESIAS. *El Barroco (II)*..., pp. 221-227.

²²⁰ “Si éste [el Greco] no influyó en aquel [Tristán], en cambio los cuadros de aquel han influido, hasta hace poco tiempo, en desprestigio de éste, pues la observación inexperta, incapaz de analizar con finura, y sugestionada por los datos biográficos, cayó en confundir las obras de ambos y ha venido atribuyendo al maestro las malas cualidades exclusivas del discípulo. Confusión, que trasciende, a veces, hasta a la crítica mejor intencionada, aunque falta de experiencia; y así se ve ... atribuirle precipitadamente opacidades de tintas y entonaciones rojizas y asfalsadas, que jamás tuvo y que caracterizan a Tristán y sus imitadores”.

Con esta dureza lo juzgó M. B. COSSÍO en *El Greco* (p. 336)

Murillo's cabinet pictures on stone, metal and wood". En: Suzanne L. Stratton-Pruitt (editora). Barlomé Esteban Murillo (1617-1682). Paintings from american collections. Nueva York: Kimbell Art Museum; Abrams, 2002 (pp. 67-68). Ficha: pp. 153-155.

- Anónimo. Iglesia de Béjar

- *Escultura:*

- San Mateo de Lucena

Entre las escasas representaciones escultóricas del Nacimiento que nos brinda la época del realismo, debe contarse como una de las más bellas la del retablo mayor de Villaverde de Medina, obra del escultor Gregorio Fernández.

Al iniciarse el siglo XVII, vivía la ciudad de Valladolid un momento de especial brillantez. Felipe III había establecido en ella su Corte, la había convertido en la nueva capital de España, a la que de inmediato acudiría la nobleza más principal y, al abrigo de ésta, un importante número de mercaderes y artesanos que no tardaron en hacer de la urbe castellana uno de los focos económicos más vivos del país. Proliferaban, por entonces, las fundaciones de conventos y capillas, se reformaban las parroquias o se creaban otras nuevas, con lo que los encargos de arte religioso se multiplicaban, convirtiendo a la ciudad en una anhelada meta para muchos artistas que a ella miraban desde fuera. Atendiendo a lo estético, la tradición renacentista local era fuerte; los habitantes de este área de la Meseta habían llegado a un excelente nivel de identificación con el arte de Juan de Juni, que escultores de la talla de Esteban Jordán mantendrán vivo hasta entrado el siglo XVII. Al lado de éste, otros maestros, tales como Adrián Álvarez, Francisco del Rincón o Pedro de la Cuadra, trabajaban dentro de los parámetros del romanismo, siempre con cierta impronta del arrollador Juni y no sin algún afán de abrirse, por más que con mucha timidez, a la observación fiel del natural.

La renovación que precisaba la escuela llegaría de la mano de Gregorio Fernández, escultor genial y nada precoz, natural de la villa lucense de Sarria, que sin conexión aparente con la tradición de su tierra gallega, ni deuda notable con lo que le antecediera en Valladolid, desarrollará y terminará por imponer un estilo bronco y realista, marcado por una honestidad que tanto afecta a la técnica, como a la autenticidad de los sentimientos, sensaciones o misterios que se proponga expresar. Un arte que infunde vida en todo lo que toca, que crea, como tantas veces se ha dicho del de Miguel Ángel, un universo propio, único, habitado por seres que, aun siendo iguales a nosotros, parecen pertenecer a una raza superior, depurada gracias a su desinterés por todo lo humano, a su carencia absoluta de vanidad y a un ardor religioso que hace que parezcan no anhelar más que la caricia divina del Padre. Tal había de ser su impacto que no habrá otro escultor que descuelle tanto en Castilla hasta los años de Luis Salvador Carmona. Grandes maestros brindará Salamanca, excelentísimos los dará Toro y bastante notables Valladolid, pero ninguno escapará a su influjo y muchos, por

desgracia los más, se perderán en una ingrata repetición de sus patrones, cayendo, por la necesidad de respetar a la comitencia, en un segundo, triste y más vacío manierismo. Pero no es eso lo que nos interesa ahora.

El retablo de Villaverde de Medina, retomando el hilo, es una de las obras más tempranas de Fernández; se trata de su tercera intervención en un gran conjunto, siguiente a su labor en las máquinas de la antigua iglesia de San Miguel, de Valladolid, y la catedral de Miranda do Douro, en Portugal. Nos interesa de esta obra el bellissimo relieve del Nacimiento, pieza de singular encanto, así por la delicadeza y el primor de sus cualidades formales, como por la propiedad del fervor que revela, de ese encandilamiento místico que, por expresarse con tanta sinceridad, no ha perdido vigencia a pesar del paso del tiempo, y que todavía hoy, cuando la evolución experimentada sobre las mentalidades nos aleja tanto de las pulsiones de aquella edad, habla con claridad y elocuencia a nuestros ojos, lanzando un mensaje que, si bien ya no nos seduce tanto por la profundidad de su contenido religioso, sí nos encanta y hasta enamora por esa cualidad sobrenatural que siempre acompaña a lo auténtico²²¹.

Para transmitirnos tanta tensión afectiva, echará mano el maestro tan sólo de los elementos esenciales, la Sagrada Familia y los santos animales apócrifos, dispuestos en torno al pesebre, eje emocional y geométrico de la composición. María se arrodilla a los pies de la cuna, con las manos juntas en oración y el gesto perdido en un dulce arrebató. Creo que es la más bella entre la Vírgenes de Fernández, por la presencia encantadora del tipo humano y por la serena dignidad con se deja inundar por la gloria. María es una

²²¹ El retablo mayor de la iglesia parroquial de Santa María del Castillo, de Villaverde de Medina, Valladolid, fue encargado al ensamblador Juan de Miniátegui en 1609. En 1615, tres años después de la muerte de su esposa, Benito Chamoso, segundo esposo de su viuda, todavía aparece cobrando diversas cantidades adeudadas por la parroquia. La parte de escultura hubo de ser encargada por el mazonero a Gregorio Fernández, con el que ya había hecho otras colaboraciones; la labor del escultor se descubre en la planificación de toda esta parte, no así su mano, evidente tan sólo en el extraordinario relieve del Nacimiento. El resto de la escultura puede ser atribuida a Juan Imberto y Pedro de la Cuadra. La policromía, de una magnífica riqueza, fue encargada al pintor Diego Valentín Díaz, que firma el contrato en 1613; cobraría por ella 1.700 ducados. En 1618 el conjunto fue tasado por los pintores Jerónimo de Calabria y Lázaro Andrés, quienes fijaron su valor en 26.000 reales.

El altar responde al tipo de El Escorial. Compónese de zócalo, dos cuerpos y ático, quedando partido en cinco calles; las de los extremos, algo más estrechas, con nichos albergando esculturas de bulto. Los relieves del banco representan, tumbados, a los Padres de la Iglesia, los Santos Jerónimo, Agustín, Gregorio Magno y Ambrosio de Milán, según aparecen desde Evangelio hacia la Epístola. En el primer cuerpo, y de acuerdo con el mismo orden, hallamos las figuras de San Pedro y San Pablo, las escenas de la Circuncisión y el Nacimiento de Cristo y, en medio, el manifestador, retocado en el siglo XVIII. En el segundo cuerpo encontramos las estatuas de los Santos Juan Bautista y Juan Evangelista, los relieves de la Adoración de los reyes y la Visitación y, en la calle central, la Asunción de la Virgen. En el ático se dispone el Calvario y, como remate de las calles exteriores, las figuras de San Gabriel y la Virgen María, componiendo la escena de la Anunciación.

E. GARCÍA CHICO. *Gregorio Fernández*, pp. 23-24; *Idem. Catálogo monumental...*, pp. 171-175; J. J. MARTÍN GONZÁLEZ. *Escultura barroca castellana*, pp. 187 y 190; *Idem. El escultor...*, pp. 96-100.

joven alta, de grácil anatomía, con un rostro en el que pesa bastante aún la herencia de lo clásico. Una muchacha hermosa, de cara ovalada, de nariz larga y recta, cejas de suave y de limpia curvatura, boca pequeña, barbilla graciosamente respingona y almendrados ojazos, a la sazón, entornados de puro gozo. Rubios cabellos de lindas ondas enmarcan la suprema hermosura del rostro, tocados de recato con un velillo que se derrama hacia la espalda. Las manos son finas, como aptas tan sólo para las caricias. El cuerpo es blando y hermoso, pero aún se descubren en él, sobre todo en el ficticio alargamiento del muslo, rémoras de un pasado manierista todavía vivo en el entorno. En conjunto, es una figura incierta, como de transición, a medio camino entre la plena verdad barroca y el idealismo del periodo precedente; ahora bien, tales rasgos no responden tan sólo a la posible inmadurez estilística del maestro, pues si algo caracteriza su obra es la levedad de los cambios que la evolución artística fue marcando en ella; antes bien, son el resultado de ese punto de idealización que siempre está presente en Fernández, de ese acento clásico que, sin llegar a conseguir que sus figuras dejen de parecer concretas, las eleva a una dignidad formal y espiritual por encima de lo humano, bañándolas con un fino barniz abstracto que hace de ellas entes vivos y actuales todavía en nuestros días. Aunque es cierto que estos matices, aún cuando acompañan al maestro en toda en su carrera, nunca se verán tan claros como en la primera época, por la inevitable inercia del bajo renacimiento; sírvannos de ejemplo figuras tan hermosas como los *Arcángeles* de la iglesia de San Miguel, de Valladolid, o el San Gabriel del Museo diocesano, en donde ficción y realidad alcanzan un difícil y maravilloso equilibrio. La ejecución de los vestidos subraya estos matices; no hay en ellos detalle, ni tampoco referencias evidentes al tiempo del autor; no hay más que líneas puras y universales, destinadas a despertar en nosotros una sensación intemporal de modestia, pulcritud y candor. Es de notar a este respecto que nunca volverá el autor a ofrecer semejante simplificación arquetípica en los vestidos de la Señora, que, muy pronto, ya en obras tan tempranas como la *Adoración de los pastores* del monasterio de las Huelgas Reales, de Valladolid, ejecutada, como muy tarde, en 1614, gastará la Virgen balandranes abotonados en la pechera y las mangas, bien pendientes del uso cotidiano de la clase media urbana de principios del siglo XVII.

Delante de la Virgen está dispuesto el pesebre, con el Niño acostado mirándola. Es una cesta pequeña y de rusticidad exagerada, trenzada con gruesos mimbres que aumentan la impresión de la pobreza y tornan aún más crudo el desamparo del Chiquillo. Con un pañal haciendo de sábana y sin vestimenta alguna sobre su cuerpo, Jesús yace allí, dirigiéndose a su Madre con el gesto de sus manitas, entre suplicante y condescendiente. La figuración del rapaz puede pasar por ser lo más flojo del relieve; Gregorio Fernández, tan hábil y tan sensible para la representación del cuerpo desnudo del hombre, como demuestran sus Cristos yacentes, los ladrones de la *Quinta Angustia* del Museo Nacional de Escultura o, sobre todo, el inolvidable *Ecce Homo* de la Catedral de Valladolid, nunca fue demasiado perito para la plasmación de lo infantil; sus recién nacidos son niños de varios años reducidos en tamaño, sin que ello altere sus

capacidades o proporciones. Además, en este caso, acusa cierta rigidez en el modelado y bastante tibieza en la expresión. A la cabecera de la cuna, San José vuelve a tocar el ápice de las cualidades del maestro, superando, incluso, la perfección alcanzada en la representación mariana.

El Patriarca aparece de pie, algo inclinado sobre su Hijo, con los brazos cruzados sobre el pecho y el rostro transido del placer dulcísimo que le inunda el alma. El tipo humano no ofrece todavía establecido el modelo que, en adelante usará el artista, representado por Carpinteros como los de las *Adoraciones* de las Huelgas vallisoletanas, Nava del Rey o San Miguel, de Vitoria; la *Epifanía* de este último retablo o la *Sagrada Familia* de la iglesia de San Lorenzo, de Valladolid. Un patrón de hombre maduro, aunque todavía joven, con la barba corta y el pelo casi rapado, vestido con ropas a la antigua llenas de elementos anacrónicos; un modelo de profundo realismo al que, una vez fijado, sólo escapará el *San José* del retablo mayor de Plasencia, obra ya muy tardía y, a no dudarlo, objeto de una considerable intervención de oficiales. El Patriarca de Villaverde, que ya anuncia ese característico modelo, presenta, sin embargo, una serie de rasgos que no se volverán a repetir. Es algo mayor en edad, aunque todavía no se le puede llamar viejo, tiene la barba más larga y está calvo, pero todavía conserva sobre la frente el mechón que va a caracterizar a tantas otras figuras del maestro. El rostro es uno de más bellos que labrara el artista: una cara larga, magra y de facciones fuertes, muy masculinas, pero, en general, más suaves que en las veces venideras. Tiene los ojos casi cerrados, vencidos por la proximidad del éxtasis, por la fuerza de la blandura que lo enajena, y, asimismo, los labios esbozan una sonrisa que no por incipiente es menos intensa. Los brazos se cruzan sobre el torso, y las manos ensayan esa postura que tanto gustará al artista hasta el final de sus días, con el índice y el meñique separados y el corazón y el anular unidos. Esta actitud es un paso previo al gesto enardecido del Cristo del *Bautismo* del Museo Nacional de Escultura, relieve que quizá sea la más bella obra del escultor, labrado para la capilla de San Bautista del Carmen Descalzo de Valladolid, cobrando por ella 600 ducados en 1630²²². El modelo seguramente se halla en la obra de Francisco del Rincón, lo mismo que la inspiración para las ropas, más a lo antiguo que en las veces siguientes, con túnica hasta casi el tobillo y un palio terciado sobre el hombro izquierdo.

En el eje del panel, entre las figuras de los Esposos, asoman las cabezas del buey y la mula, trabajadas con hondo realismo y tierna expresión, aunque mezquinas en la escala.

Arriba, en el tercio superior, un rompimiento desciende para dar a la escena un sello de barroca solemnidad. Dos angelotes desnudos, envueltos en caracolas de nubes, que revolotean alegres blandiendo la cartela del anuncio.

El fondo, por último, es el más elaborado que el maestro llevara a cabo para uno de sus relieves; un telón de arquitecturas en el que se distinguen dos elementos

²²² J. J. MARTÍN GONZÁLEZ. *Escultura barroca castellana*, p. 219.

esenciales: a la espalda de la Virgen, el portal, un cobertizo de tejas morunas sobre pies derechos de madera; y, enfrente, los restos de una palatina edificación antigua, ya derruida, cuyas bóvedas corona, no el laurel del los héroes, sino la maleza del olvido. No es casualidad la oposición de ambas construcciones; la cabaña es el germen de la Iglesia naciente, de la religión que se hará con a tierra a partir de la miseria de un pesebre; el otro edificio nos habla de la ruina del paganismo y la sinagoga, del hundimiento de las falsas sectas que no quisieron abrazar la fe verdadera, y cuyos dioses caerán, lo mismo que sus edificios, en la decrepitud y el olvido. Aporta mayor coherencia a este escenario el efecto ilusionista de la policromía, que funde los elementos tallados con un paisaje de montañas, pueblos y puentes, no ajeno a la estampa natalicia del padre Nadal.

La composición es de una simplicidad enorme, pudiéndose reducir al arco, como una media mandorla, que forman sobre el Niño los cuerpos de la Virgen y San José. La economía de los medios de que se vale el autor no puede ser más grande; es ésta una obra que se compara a la famosa *Aparición de San Pedro Apóstol a San Pedro Nolasco* que del pincel de Zurbarán guarda el Museo del Prado. Es el otro barroco, el que rechaza el artificio para mirar tan sólo a la hondura, a una profundidad conceptual que se logra atendiendo a la realidad, a la verdad de dentro y a la verdad de fuera. El único recurso de aparato que se permite el maestro es el modesto rompimiento de gloria de la parte superior, un elemento advenedizo y elaborado casi por inercia, sin más fin que el de llenar con algún elemento plástico ese amplio espacio del soporte que había quedado en silencio. Nada aporta, de hecho, a la representación del misterio. Siempre recuerdo, en este sentido, cómo me pasó desapercibido por completo la primera vez que contemplé el conjunto y cualquiera, desde su propia casa, podrá hacer la prueba sin más que mirar las fotografías, por desgracia bastante injustas, disponibles en la bibliografía: incluso eliminando los ángeles, el misterio permanece intacto, nada disminuye la ardiente emoción de las formas, porque nada entretiene de ella, porque nada nos aparta de la contemplación de esos elementos esenciales, desnudos, en los que hay concentrado tan magno compuesto de misterios, de sentimientos y hasta de pasiones. La expresividad es intensa, reconcentrada, de un misticismo sincero e inequívoco. En el orden de las formas, el relieve es franco y bien ejecutado, de buena gradación y feliz efecto pictórico, recursos que pocas veces volverá a repetir con tanto atino el maestro. El modelado destaca por su fuerza y corrección, por su ajustado dibujo, y limpia factura, por la tersura de los rostros y la convincente plasmación de los tejidos. El plegado es amplio y turgente, con sabrosos efectos de claroscuro, pero sin las crujientes exageraciones de otras veces. La policromía brilla por su riqueza y primor. Cumpliendo lo estipulado en el contrato, se utiliza oro de 24 quilates, de suerte que las partes de oro limpio brillan como si fuesen de «oro macizo»²²³; la carnación se hace en mate y no se usan ojos de cristal; los vestidos se decoran imitando ricas telas, buscando, por una

²²³ J. J. MARTÍN GONZÁLEZ. *El escultor...*, p. 97.

parte, el contraste de tonos cálidos y fríos y, por otra la diferenciación entre los vestidos y los mantos y, en cada prenda, el haz y envés; destacan, por su exquisita minuciosidad, las labores efectuadas, sobre todo en las grecas, a punta de pincel, imitando grutescos, pájaros o aguas de los tejidos. El efecto de conjunto no puede ser más afortunado ni hermoso. Fernández ha captado como nadie la quintaesencia del misterio del Nacimiento, la soledad evangélica de los Esposos, la pobreza del entorno y la variada serie de impresiones y sentimientos que habían de entrecruzarse en su ánimo, ebrio, al mismo tiempo, de gozo, de orgullo, de temor de Dios, de esperanza, de congoja y de alegría, de profunda alegría.

Pero Gregorio Fernández no fue el único genio de la escultura barroca castellana. Un importante centro de producción, independiente de Valladolid, brotó a finales del siglo XVI en la villa zamorana de Toro, manteniéndose vivo y en plena actividad, al menos, hasta 1627.

Gira esta escuela, tardíamente descubierta por la crítica, en torno a las personalidades de dos maestros locales que trabajaron juntos durante buena parte de su carrera, los escultores Sebastián Ducete y Esteban de Rueda, formado el primero en la tradición de Juan de Juní y el bajo renacimiento palentino, y buen conocedor, el segundo, del estilo de Gregorio Fernández, imperante en el entorno de Valladolid.

El arte de los maestros de Toro se presenta hoy ante nosotros como uno de los más personales, auténticos y vigorosos de nuestro siglo XVII. Un barroco único, sin claros antecedentes ni posibles consecuencias, conectado en ciertos aspectos al no menos original estilo del gallego Francisco de Moure. Es el de éstos un lenguaje de realismo intenso y crudo, aunque quizá menos ajustado que el de otras regiones, tocado por un punto de humorismo y exageración que quizá tenga una raíz gótica. Si algo caracteriza la manera de Ducete y Rueda es la alegría y la vitalidad que siempre emana de sus obras, una comprensión jubilosa de los misterios de la fe que termina tiñendo sus creaciones con un cálido y seductor barniz popular, dotándolas de un sabor, virtuosista y aldeano al mismo tiempo, que las hace inconfundibles, muy seductoras e imposibles de olvidar.

La mancomunidad de estos autores se tuvo hasta no hace mucho por responsable de la ejecución de uno de los retablos más notables de todo nuestro barroco, el altar mayor de la iglesia parroquial de San Miguel, de Peñaranda de Bracamonte, incomprensible y luctuosísimamente desaparecido en un fatal incendio a fines de los años setenta del siglo pasado²²⁴. Una pérdida tristísima para la historia del arte español, nunca llorada en la medida que merece debido a ese valor secundario, que mal que nos

²²⁴ “No quedan más que los testimonios fotográficos de esta admirable obra, no sólo la mejor de Rueda, sino una de las más importantes del primer tercio del siglo XVII en España.” J. HERNÁNDEZ DÍAZ, J. J. MARTÍN GONZÁLEZ y J. M. PITA ANDRADE. *La escultura y la arquitectura...*, p. 289.

pese, seguimos concediendo a la escultura. Más avanzada la investigación, aunque nos manque ya el objeto de ella, sabemos que el retablo de Peñaranda es obra salida del taller toresano, pero no compartida por ambos maestros, pues aunque la contrataron a medias, quiso la vida que finara Ducete sin llegar a poner sobre las manos sobre ella.

Contaba este magno conjunto, obra por tanto de Esteban de Rueda, con una de las más bellas y originales representaciones del Nacimiento que acertara a fraguar nuestro barroco; un relieve lleno de vida y cargado de emoción, delicado en sus formas y de una frescura incomparable en el fondo²²⁵. Como en el caso anterior, de Gregorio Fernández, el misterio está representado sin más que la presencia de la Sagrada Familia, empero el discurso no es tan conciso ni guarda una emoción tan profunda y reconcentrada; aquí sí hay elementos secundarios que distraen adrede la atención del espectador y hasta le hacen evocar otros contenidos religiosos; la anécdota, en definitiva, cobra una importancia diversa, fruto del agrado con que los maestros de Toro la supieron anteponer a la solemnidad.

La Virgen está arrodillada ante la cuna, con una mano apoyada sobre el pecho y la otra extendida hacia el Niño, en un gesto de sumo enardecimiento místico. Aunque sólo sea a través de las reproducciones fotográficas que he podido examinar, me atrevo

²²⁵ El retablo mayor de la parroquial de San Miguel, de Peñaranda de Bracamonte, fue trazado y ensamblado por el maestro salmantino Antonio González. En 1618, Sebastián Ducete y Esteban de Rueda se comprometen a ejecutar la parte escultórica, pero, en 1622, Rueda emprende la obra en solitario, por haber fallecido su compañero en 1619.

Se trataba de una de las máquinas más ricas y hermosas de la región, además de un verdadero puntal de la escultura barroca española. Era una obra enteramente de escultura, compuesta de banco, dos cuerpos y ático, y dividida en cinco calles. La traza se mantenía independiente del modelo vallisoletano, basado a su vez, en el paradigma de El Escorial; en general era mucho más elaborada y retardataria, con el tercio inferior de talla en las columnas y gran profusión de motivos renacientes en la decoración; no hay que olvidar que el mazonero procedía de la tradición salmantina.

Las calles laterales presentan hornacinas con imágenes de bulto redondo; a continuación, las interiores, albergan escenas en relieve; las dos centrales y la principal también se destinan a figuras de bulto. El banco se decora con escudos de armas, historias de los *Hechos de los Apóstoles* en relieve e imágenes de los Doctores de la Iglesia. En el primer cuerpo están representados, desde el lado del Evangelio al de la Epístola, San Andrés, la Circuncisión, San Pedro, San Pablo, el Nacimiento de Jesús y San Juan Bautista; en medio queda la custodia, en forma de templete cupulado. Arriba, y en el mismo orden, encontramos las figuras de San Bartolomé, la Huída a Egipto, Santiago el Mayor, la Adoración de los Reyes y San Simón; en medio, la gallarda escultura de San Miguel venciendo al Diablo; en el rebanco había figuras tumbadas de profetas. El ático contenía en los zócalos de las calles laterales, la Anunciación, partida entre los dos compartimentos y, sobre ella, las imágenes de los Santos Tomás y Santiago el Menor. En la calle central hay dos compartimentos superpuestos: en el inferior aparece la Inmaculada Concepción y, encima, el Calvario. Sobre las calles laterales estaban sentadas las imágenes de los Santos Evangelistas Juan y Mateo. Coronando el conjunto figuraban las Virtudes Teologales.

M. GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ. *Catálogo monumental de España. Salamanca*, pp. 450-451; M.^a E. GÓMEZ-MORENO. *Escultura del siglo XVII*, p. 88; J. J. MARTÍN GONZÁLEZ. *Escultura barroca castellana II*, pp. 15-17; *Idem. Escultura barroca en España...*, pp. 85-87; J. R. NIETO González y A. CASASECA CASASECA. "Aportaciones al estudio...", pp. 325-327.

a sostener que existía en esta Señora una de las figuraciones marianas más encantadoras que consiguiera materializar nuestro barroco, tanto por la verdad y el gracejo del tipo humano, como por la intensa emoción que revelaba. María se presentaba como una muchacha en edad apenas núbil, llena de modestia, candor e inocencia. El rostro poseía una verdad desconocida en nuestra escultura todavía por esas fechas; era una carita pequeña y redonda, muy hermosa, de facciones suaves, finas y aniñadas, conjugadas con una armonía que buena cuenta daba de lo bien que la Madre Naturaleza sabe criar los seres más hermosos, sin necesidad de recurrir a tratados, cánones ni fórmulas infalibles. Un rostro bellísimo pero sin una pizca de idealización, dotado tan sólo del encanto natural que acompaña a la juventud y a la pureza. Tenía los ojos de almendra, la boquita pequeña y la naricilla respingona; era una carita de jovencuela alegre y vivaracha, de verdadera niña en la flor de la mocedad, que da la bienvenida a su nuevo estado de madre con toda la alegría normal en cualquier ser humano, y, además, con el inmenso goce místico de saberse, no sólo esclava predilecta del Señor, sino también, parte fundamental en la gesta redentora del hombre, en esa magna empresa que, gracias a la divina providencia y a Ella misma, acaba de dar comienzo para no retroceder ya nunca. La entrañable verdad que hay en su figura y su gesto encuentra un último y fuerte lazo de unión con la realidad en la indumentaria que gasta; lleva en la cabeza una toca cubriendo los cabellos, ya de por sí recogidos con mucha modestia; sobre el cuerpo, un vestido liso, cerrado sobre el pecho y, como abrigo, una capa, que no un manto, con un cuello de tirilla en la parte alta, por donde se encuentra abrochada; ropas todas de estameña y bayeta, modestas y tupidas, acordes con la hermosura que, a los ojos de Dios, tiene quien las usa, y, además, ropas de aquella edad, como las que vestía la gente sencilla y honesta, como las que llevaban los cristianos que en tiempos de Rueda se acercaban a celebrar el Sacramento frente a máquina dorada de Peñaranda.

Delante de la Virgen estaba el Niño Jesús, acostadito en una cesta de anchos juncos, tejida en forma de capacha, sobre un jergón que no es más que un montón de heno y sin más sabanilla ni manta que un pañal extendido debajo. Estaba desnudo, reclinado un poco de perfil, en lugar de boca arriba y mirando a su Madre, que suele ser lo más habitual. Su estudio a través de los testimonios gráficos con que contamos no es nada fácil, pero, aún así, no dejan de ser notorias sus excelentes cualidades plásticas y expresivas. Su cuerpecito, mórbido, ternísimo, es en realidad el de un niño de pocos días, hermoso y regordete, lleno de salud y vitalidad. La cabeza es lo más bello y entrañable; redondita y apenas con pelo, sin duda por influencia de Sebastián Ducete, que unos diez años antes había llegado a ese extremo de realismo, tan poco habitual en la escultura, en la *Adoración de los pastores* del retablo de Santa Sofía, de Toro, que en la segunda parte será comentada. La carita es adorable, como un poema a la altura de los villancicos más sinceros que produjera el siglo XVII; tiene los ojos grandes y los rasgos dulcísimos, avivados por una sonrisa que pronto había de calar en el ánimo de quien la viera.

Más atrás se veía el Patriarca, representado a una escala algo inferior que la de la Señora, para poner de manifiesto esa distancia que lo separa del pesebre. Es un hombre de edad mediana, de pelo corto y barbita escasa, con un rostro magro y de facciones fuertes, pero, al mismo tiempo, equilibradas y armoniosas. Al igual que su Esposa es una figura de hondo realismo, pero sin nada de vulgaridad; un hombre sencillo que ha sido dignificado, colmado de nobleza, gracias a la autenticidad y la hermosura de los sentimientos que demuestra. Parece que acaba de entrar en el portal, pues a buen seguro andaba buscando partera por los caminos; al llegar ha visto a su Hijo nacido y alegre, y a la Madre bien sana y despierta; las maravillas se cumplían ante sus ojos aún con más evidencia de la que nunca pudo creer, por eso se postra ya antes de haber llegado a la cuna, con las palmas abiertas, tanto por la sorpresa, como por la emoción. La figura, en su conjunto, apenas si guarda conexión con el modelo de Santo Varón empleado normalmente por Sebastián Ducete y, en cambio, mantiene una relación innegable con el que aparece en la mayor parte de las representaciones de Fernández, incluso en su indumentaria, con una sencilla túnica bajo el capote; la impresión general, con todo, es más dulce, amable y naturalista que en el arte del vallisoletano, por faltarle ese aspecto imponente que aquél le terminará imprimiendo y contar, en su lugar, con el aire jovial y populista típico de la escuela de Toro; es importante señalar que el patrón de Fernández aparece por primera vez, ya configurado en plenitud, en el retablo de la capilla del Nacimiento, del monasterio de las Huelgas Reales, de Valladolid, hoy en el Museo Nacional de escultura; una obra que data, como muy tarde, de 1614²²⁶, y que, por lo tanto, pudo ser bien conocida por Esteban de Rueda.

El fondo es de arquitecturas; la Sagrada Familia se encuentra en el derruido interior de un robusto edificio de piedra, con decoración de almohadillado en algunas partes y sencillas molduras lisas en otras; aunque no deja de dar una impresión aceptable, se halla bastante falto de coherencia; los elementos no casan bien entre sí y las líneas de fuga conducen los trazos en un remolino oscuro y difícil.

Detrás del muro almohadillado las cabezas del buey y la mula asoman, una sobre otra, al misterio, deseando los lleven junto al Niño para arrojárselo con su aliento. Enfrente, por un vano abierto en la pared, un pastor asoma sonriente, como comprobando que era allí donde le habían invitado a ir los ángeles. Es el primero entre los párvulos escogidos por el Señor, el primer hombre galardonado con la contemplación del Mesías. Grande es el don y humilde el muchacho para entrar a recogerlo, por eso espera, atisbando ya algo desde la puerta, la llegada de sus compañeros. Se trata de un chico muy joven, todavía adolescente; no tiene barba y lleva, en cambio, la cabellera revuelta, con alegres mechones revoloteando indomables. Concentra su rostro uno de los momentos más felices de la producción del artista, una de sus horas de mejor inspiración. Es una cara aniñada, bonita y traviesa, encendida por

²²⁶ Da esta fecha, como la más tardía posible, el profesor Martín González. En la segunda parte se analiza este retablo.

J. J. MARTÍN GONZÁLEZ. *El escultor...*, p. 109.

una sonrisa tan vívida e inolvidable como pudiera serlo la de cualquier pastor de los que realmente gozaron de aquella noche convertida en día. El populismo de sus vestidos concede aún más vigor a la representación, pues son los mismos de cualquier mozo de los llanos de Salamanca. El recurso de su presencia, contemplando la escena desde un plano secundario, pero fuertemente atractivo para el espectador, hunde sus raíces en la baja edad media, siendo cuantiosos los ejemplos de pinturas del Nacimiento o la Adoración de los ángeles con zagales asomados al portal desde el siglo XV. Los flamencos gustaron de este elemento, y así lo vemos, por ejemplo, en la tabla del Nacimiento de Dieric Bouts que conserva el Museo del Prado; en España contamos, entre los incontables ejemplos que se podrían mencionar, con la Nochebuena del retablo mayor de la catedral de Ávila, obra de Juan de Borgoña, o con la magnífica tabla de la iglesia de Presencio, en Burgos, pintada por algún desconocido maestro burgalés²²⁷.

En la parte superior, un rompimiento de densas nubes baja envolviendo a un angelote que extiende victorioso la cartela. No se libra esta figura, aún cuando haya que salvar mucho las distancias, de una cierta dependencia de los modelos de Zuccaro, de la *Nochebuena* pintada para El Escorial y despreciada por Felipe II, que gozó, sin embargo, de amplio predicamento en Castilla y fue, sin duda, conocida por Sebastián Ducete; pero de todo ello tendremos ocasión de hablar. El tercio inferior del relieve, sin duda para mitigar el excesivo alargamiento de la caja del retablo, está ocupado por elementos de paisaje; un suelo roca del que brotan acantos y flores en forma de alcachofa; no es una mala solución, pero está trabajado con un acierto escaso, pues apenas si conecta con la parte historiadada del panel; otro tanto sucede en la escena de la Circuncisión, compañera de ésta, y en la *Huida a Egipto* y la *Epifanía* de las cajas superiores.

La composición es simple y de fácil lectura, marcada por una impronta de hondo lirismo y sentido popular. Sus elementos difieren poco, salvo por la presencia del pastorcillo, de los utilizados por Fernández en Villaverde de Medina; el conjunto, sin embargo, es muy diverso, definido por una inestabilidad y un vigor que lo llenan, al mismo tiempo, de modernidad y arcaísmo; ahora bien, ese supuesto primitivismo no tiene unas raíces manieristas, sino más bien góticas, evidentes en el desenfado y la intencionada falta de solemnidad. No hay duda de que Rueda conocía abundantes modelos flamencos, pues lo cierto es que no faltaban por su tierra, y, casi con certeza, manejó estampas del norte, pero no creo que llegara a tomar nada literalmente de ninguna; ni siquiera puedo afirmar que tuviesen por tema el Nacimiento. Lo que el maestro extrajo de esas pinturas y grabados no fue una idea a imitar, sino todo un compuesto estético y expresivo con el que conducirse en adelante por toda su obra; Rueda, y antes que él, Sebastián Ducete, supo destilar lo más propio de aquel lenguaje para trasplantarlo con energía al barroco, desarrollando un código propio y de fuerte vocación popular. Todavía se nota, asimismo, el recuerdo de Juan de Juní, sobre todo en

²²⁷ Reproducidas en F. J. SÁNCHEZ CANTÓN. *Nacimiento...*, láms. 44, 49 y 50.

los rostros anchos y de amplia mueca, siempre sonrientes es esta obra. El modelado es muy ajustado y correcto; las carnes se trabajan con deleite y amor, buscando formas suaves, mórbidas y llenas de vida; los paños, por su parte, se quiebran en pliegues amplios, muy táctiles, pero ajenos a la angulosa exageración de Fernández. En todo momento se evita lo minucioso o caligráfico, potenciando en cambio la masa y el turgente efecto plástico, todo con miras a una dicción clara y de contundente expresividad. En resumen, una obra maravillosa, como el resto de las estatuas y paneles que conformaban este retablo excepcional, esta magna demostración del genio hispánico que tuvo la suerte fatal de desaparecer cuando sólo los muy iniciados habían reparado en ella, haciendo, por lo reciente de su destrucción, que aún sea más amargo el recuerdo de su existencia.

- Duque Cornejo. Museo de Artes Decorativas
- Anónimo castellano. Palacio Real
- Anónimo andaluz. Descalzas reales

LA ADORACIÓN DE LOS PASTORES

*Confíesote y te alabo,
Padre y Señor de Cielo y tierra,
porque escondiste estos misterios
a los sabios y prudentes y los
revelaste a los párvulos.²²⁸*

AVENTAJADO tan sólo por la figuración del Crucifijo, el de la Adoración de los pastores será el tema de la Vida de Cristo que con más frecuencia habremos de hallar representado en las artes plásticas del barroco español. Múltiples causas contribuyen a ello, pero sobre todas actúa como catalizador la natural sensibilidad del país hacia todo lo que fuera rústico y cercano, popular y amable; esa palmaria propensión estética que, desde sus comienzos, aparece en todas las manifestaciones de la literatura y el arte hispánicos, dando razón de ser al tópico de la llamada «veta realista» que, junto a la otra denominada «brava», los surca hasta nuestros días sin solución de continuidad.

Pero, por supuesto, tal abundancia de cuadros, relieves y grupos escultóricos, no se justifica únicamente por motivos de gusto ni de idiosincrasia racial, por una preferencia, que, al fin y al cabo, no dejaría de ser frívola, hacia la utilización de unos u otros motivos iconográficos. La Adoración de los pastores es uno de los momentos cardinales de la teología evangélica, pues supone, nada menos, que la original revelación del Verbo hecho carne al género humano o, lo que es igual, el primer reconocimiento, por parte de los hombres de la divinidad de Jesús, el Hijo de Dios nacido en Belén del vientre de María. Las diferencias que la separan, así pues, de los

²²⁸ Fray Luis de Granada. *Sermones de tiempo* –En el Nacimiento del Señor, sermón I, punto 13–, I, p. 374.

acontecimientos sucedidos con inmediata anterioridad, esto es, del Nacimiento propiamente dicho, son en verdad sustanciales y la Iglesia las ha tenido siempre muy en cuenta. Antes se trataba del hecho físico de la llegada de Cristo a la Tierra, de su emergencia del seno materno y el consiguiente comienzo de su andadura humana. Aunque simple de entrada, el suceso, recordemos lo expuesto en el capítulo precedente, había estado rodeado por una serie de supuestos portentos sobre la que santos, doctores, visionarios y hasta herejes, nunca habían acertado a llegar a un acuerdo definitivo y satisfactorio; Jesús había nacido, eso estaba claro, y, según se terminó por declarar, ya en fechas avanzadas, lo había hecho sin menoscabo de la integridad corporal de su Madre, pero nada se sabía acerca de cómo ocurrió esto e, incluso, el porqué no dejaba de ser un cúmulo de etéreas conjeturas. Con la Adoración, el significado profundo de los hechos cobra mayor hondura y se encuentra exento de polémica. Ya se ha producido el orto, aunque no sepamos muy bien en qué manera, y ahora el Recién Nacido se ofrece a la veneración de la humanidad; Dios ha escogido a un puñado de hombres, en absoluto al azar, y les ha dado un aviso que ellos han creído y del que han dado cuenta después, erigiéndose pioneros predicadores de la Buena Nueva. Luego, no se nos habla sólo de venida a la tierra y ascensión de una naturaleza mortal igual a la nuestra; se nos dice también que, aún en guisa de tanta vileza, el Señor sigue siendo reconocible a los que miran con los ojos de la fe y que todavía son grandes, inmensos, por más que la apariencia pudiera decir otra cosa, su gloria y su poderío.

La iglesia, como ya anunciaba, se ha mostrado muy preocupada desde el principio por remarcar esta diferencia de tiempos y contenidos, por establecer con nitidez en el entendimiento de los fieles la sucesión de los hechos y la disparidad de las significaciones. En la Navidad se celebra el inicio de la gesta redentora, el aniversario de la venida del Señor y del parto virginal de María, pero también, y ello es tan importante o más, la manifestación de la gloria de Dios en la persona de Cristo, gracias a la cual comprendemos que, por la redención, el hombre y la creación entera se hacen partícipes de la presencia y naturaleza del Altísimo²²⁹. Es por ello que para la celebración de esta vigilia se impuso desde los primeros tiempos un ceremonial compuesto de tres misas, la de la noche, la de la aurora y la del día²³⁰, cuyas lecturas

²²⁹ “Dirijamos a esto nuestros oídos y nuestra atención por un momento; quizá podamos decir algo adecuado y digno referente no a aquello: *En el principio existía la Palabra, y la Palabra estaba junto a Dios, y la palabra era Dios*, sino a esto otro: *La Palabra se hizo carne*; quizá podamos decir el motivo por el que *habitó entre nosotros*; quizá pueda ser decible dónde quiso ser visible. Por esto celebramos también este día en que se dignó nacer de una virgen, permitiendo que, de algún modo, su generación fuera narrada por los hombres.”

San Agustín. Sermón 188, § 2 (en la edición utilizada, p. 21).

“Por vosotros se hizo temporal el hacedor de los tiempos; por vosotros apareció en la carne el autor del mundo; por vosotros fue creado el creador.”

Ibidem, 192, § 1 (p. 38).

²³⁰ “Siccome oggi, per la benevolenza del Signore, celebreremo tre volte e solennemente la santa messa, non possiamo dedicare una lunga omelia al branno evangelico, ma la natività stessa del nostro Redentore ci porta ad esprimere un sia pur breve pensiero.”

evangélicas aclaran de sobra los motivos de la división: en la primera, se conmemora el Nacimiento temporal del Señor²³¹; en la segunda, la Adoración que recibe de los pastores, es decir, su nacimiento espiritual en el corazón de los justos²³², y en la tercera, en que es proclamado el prólogo del Evangelio de San Juan, se reconstruye el fabuloso viaje, el inmenso sacrificio del Hijo de Dios, que compartiendo con el Padre las mieles de la gloria, bajó hecho carne para habitar entre nosotros²³³; es, por lo tanto, la misa recopilatoria, la que recoge, une y explana los contenidos de las otras dos, la que alude a la generación eterna del Verbo a partir de la voluntad salvífica del Padre²³⁴.

Significativo será en este punto, recordar que la misma sucesión del misal es la adoptada por el jesuita Jerónimo Nadal para su ortodoxa y estructuradísima narración gráfica de la Vida del Señor²³⁵ y que más de una vez la veremos, seguramente bajo su influjo, en programas narrativos como el de la sillería de San Martín Pinario, en Santiago de Compostela, donde asimismo se distingue entre la medianoche y la alborada de la primera Navidad, entre el alumbramiento y la inaugural manifestación del Hijo de Dios.

El alba de la Nochebuena enmarca, en resumen, la primera ocasión en que Jesús se da a conocer a los hombres en su naturaleza divina, la primicia de una buena serie de revelaciones de la que forman parte también, entre otras muchas, la Epifanía²³⁶, el Bautismo en el Jordán²³⁷, las Bodas de Caná de Galilea²³⁸, la Transfiguración²³⁹, las

San Gregorio Magno. *Omelie...* 8, 1 (en la edición manejada, p. 121).

²³¹ San Lucas 2, 1-14.

²³² San Lucas 2, 15-20.

²³³ San Juan 1, 1-18.

²³⁴ “La prima messa fa riferimento alle generazione eterna (del Verbo), e cioè da padre senza madre; la seconda alla generazione temporale, e cioè da madre senza padre; la terza è composita perché tratta di entrambe, e quindi appartiene sia alla generazione eterna che a quella temporale.”

Guillermo Durando. *Rationale divinatorum officiorum* VI, 13 (he tomado la cita de M. AUGÉ. *Avvento, Natale, Epifania...*, p. 104).

“Si canta la prima messa nell’oscurità della notte. Essa comincia così: *Donimus dixit ad me: Filius meus es tu, ego hodie genui te* (Sal 2, 7) ... Questa messa è la figura della nascita nascosta che si operò nel misterio e nel segreto inconoscibile della divinità. La seconda messa comincia così: *Lux fulgebit hodie super nos* (Is 9, 7) ... Essa ci ricorda lo splendore de la natura umana divinizzata, ed è per questo che tale messa si celebra in parte durante la notte ed in parte durante il giorno, simbolo di una nascita in parte conoscibile ed in parte inconoscibile. La terza messa si canta in pieno giorno. Ecco il suo introito: *Puer natus est nobis et Filius datus est nobis* ... Essa ci fa pensare all’amabile nascita che, ogni giorno e ad ogni istante, si deve realizzare e si realizza in ogni anima buona e santa.”

Juan Taulero. *Sermones*, 1 (en la edición consultada, p. 177).

²³⁵ J. NADAL. *Evangelicae Historiae Imagines*.

En el capítulo anterior fue comentada la estampa nº 3 que representaba el Nacimiento como la Adoración de los ángeles y llevaba por título “In nocte natalis Domini. Nativitas Christi”; la siguiente (nº 4), en la que vemos la Adoración de los pastores, tiene como epígrafe “In aurora natalis Domini. De pastoribus”.

²³⁶ San Mateo 2, 1-12.

²³⁷ San Mateo 3, 13-17; San Marcos 1, 9-11; San Lucas 3, 21-22.

²³⁸ San Juan 2, 1-11.

Apariciones subsiguientes a la Resurrección²⁴⁰ o la Ascensión al lado del Padre²⁴¹. Al mismo tiempo, por la proximidad cronológica con el momento del parto, acaecido apenas un par de horas antes, también ese acontecimiento magnífico queda recogido en la representación de la Adoración que, no en vano, a lo largo de la historia ha sido comúnmente llamada «nacimiento». A esta hondura y pluralidad conceptual se añaden dos argumentos de singular importancia: el de la absoluta irrefutabilidad del caso, por estar recogido de manera explícita en los textos canónicos, y el de la total ausencia en él de motivos de confusión o discordia. El ángel anunció a los pastores el alumbramiento de *un Salvador*, del Mesías, y ellos corrieron a comprobarlo, descubrieron cierto el aviso y tornaron a la majada dando gracias a Dios. La grandeza y profundidad de los hechos es mucha, pero no es menor su sencillez. Ningún punto de la narración ofrece siquiera un resquicio para las discusiones, todo está claro, no hay posibilidad alguna de contradicción que dé pábulo a la herejía ni necesidad de que los teólogos se embarquen en intrincadas pesquisas en busca de milagros o razones que justifiquen los contenidos e impidan que entren en conflicto con el resto de las sergas atribuidas al Redentor, así como con los demás principios esenciales de la teología cristiana.

Tal claridad motivará, con respecto al Nacimiento, un tratamiento bien distinto del tema, ya sea abordado por doctores, místicos, poetas o artistas. Aquí no había nada que probar ni que corregir, la narración se mostraba cristalina y su conclusión sólo podía ser una: la afirmación de la divinidad de Cristo. La teología y la literatura podían añadir detalles más o menos amables o extraer enseñanzas de singular ejemplaridad, pero sin precisión de construir sólidas argumentaciones ni de tomar partido por unas u otras tendencias, pues todo era perfectamente admisible sin más que el apoyo de la fe. Los apócrifos de la infancia prestarán escasa atención a estos versículos del capítulo segundo de San Lucas y otro tanto sucederá con los escritos de los padres que, convencidos de tener poco que aclarar, apenas si se detendrán en la Adoración. La edad media, de natural mariano y milagrero, no cambió demasiado el panorama y sólo en la moderna llegaremos a encontrar alteraciones de auténtico interés, motivadas por los nuevos cauces hacía los que discurrían la ciencia mística y la literatura devota. El nuevo gusto por la sencillez y la claridad, el protagonismo creciente que la persona y su realidad cotidiana van ganando en la oración, gracias a San Juan de la Cruz, a Santa Teresa o a San Ignacio de Loyola, hacen que el pueblo creyente empiece a sentirse identificado con los pobres pastorcillos ignorantes que merecieron postrarse en primicia a las plantas del Señor, creciendo el número de meditaciones y textos literarios en torno al tema de la Adoración y, consiguientemente, alcanzando su representación plástica un desarrollo no sospechado hasta entonces. Los fieles, como en todos los momentos anteriores y venideros de la historia, querían ver reflejados en imágenes los temas con

²³⁹ San Mateo 17, 1-13; San Marcos 9, 2-13; San Lucas 9, 28-36.

²⁴⁰ San Mateo 28, 16-20; San Marcos 16, 12-13/ 16, 14/ 16, 15-18; San Lucas 24, 13-35/ 24, 36-43/ 24, 44-49; San Juan 20, 19-23/ 20, 24-29/ 21, 1-23.

²⁴¹ San Mateo 16, 19; San Lucas 24, 50-51.

los que mejor se identificaban y la Iglesia, advirtiendo la ejemplaridad y rica catequesis que de éste en concreto se desprendía, potenció su aparición en retablos, portadas, murales y cuadros independientes. El Concilio de Trento, como ya anunciaba en el capítulo anterior, será quien dé el espaldarazo definitivo en la codificación figurativa y la difusión del asunto por todo el mundo cristiano, pues zanjará las polémicas en torno a la representación de la Natividad tomando partido por la Adoración de los pastores, con la que se evocaba el Nacimiento pasando por alto la escabrosa cuestión del parto y, al mismo tiempo, se servían a la contemplación de los fieles otros elementos que enriquecían la enseñanza de la mera visión del orto. Contribuía también a este avance el rumbo tomado por la estética europea desde los años siguientes al concilio, la reacción, paralela a la operada sobre la religiosidad, contra el idealismo renaciente y la intelectualización manierista, una protesta que se materializa en el progreso de una nueva vocación hacia la mimesis del natural, hacia la plena adopción del realismo como lenguaje plástico y hacia la superación de las convenciones anteriores: una inclinación que, claro está, encontraba campo abonado en la ejecución de estas *adoraciones*, ya fueran de pintura o de escultura.

A lo largo de las notas que siguen, en fin, evitaré, por las razones ya aducidas, dar a la Adoración de los pastores la denominación de «Nacimiento». Sí utilizaré, en cambio, como sinónimo el término «Nochebuena», de larga y hermosa tradición histórica y que por la amplitud de su significado es perfectamente útil y correcto para referirse a este momento. Por último, a menudo abreviaré aludiendo sin más a la «Adoración», lo cual no debe hacernos pensar en la visita y ofrenda de los Magos, que en este estudio siempre será nombrada «Epifanía» o «Adoración de los reyes».

LA ADORACIÓN DE LOS PASTORES EN LOS TEXTOS. — La primera y única referencia canónica que tenemos de este tema es la que nos ofrece el capítulo segundo del Evangelio de San Lucas, un texto sencillo y lleno de encanto, en el que la parquedad de las noticias, quizá por lo asequible del mensaje, no se presenta tan inquietante como en otras ocasiones. La narración consta de dos fases bien diferenciadas. La primera, que hasta la edad moderna mereció la mayor atención por parte de teólogos, místicos y artistas y que, aún hoy, sigue siendo la más estudiada, describe el anuncio celestial: la aparición del ángel a los pastores y el canto del *Gloria* por boca del ejército empíreo que irrumpió en el firmamento después. En la segunda, a continuación, se recoge, la visita de los rústicos al portal. Dicen en esta forma:

Y había en la misma región unos pastores acampados al raso, que velaban sobre su rebaño. Un ángel del Señor se presentó entre ellos y la gloria del Señor los envolvió en su resplandor. Temieron mucho. Y el ángel les dijo: “No temáis. Pues os anuncio una gran alegría, que será para todo el pueblo: que os ha nacido hoy un Salvador, que es el Cristo Señor, en la ciudad de David; y ésta os será la señal: encontrareis un niño envuelto en pañales y reclinado en un pesebre”. Y de repente apareció con el ángel una multitud del ejército celestial, que alababa a Dios y decía:

*Gloria a Dios en las alturas
y en la tierra paz a los hombres de buena voluntad.*

Cuando los ángeles se retiraron de ellos hacia el cielo, los pastores se decían entre sí: “Vayamos, pues, a Belén, y veamos este suceso que ha tenido lugar y que el Señor nos ha manifestado”. Y fueron con prisa y encontraron a María y a José y al Niño reclinado en el pesebre. Cuando lo vieron, contaron las palabras que les habían dicho sobre aquel niño. Y todos los que los oyeron se admiraron de lo que les decían los pastores. María, por su parte, guardaba con cuidado todas estas cosas, meditándolas en su corazón. Los pastores se volvieron, glorificando y alabando a Dios por todo lo que habían visto y oído, conforme con lo que les habían anunciado.²⁴²

A la vista está que, siguiendo la línea habitual en los cuatro relatos, tampoco ahora el santo escribano se detiene en aportar los detalles descriptivos que de tanta ayuda hubieran sido para los fieles, pero hay una circunstancia que, insisto, mitiga y no poco esta carencia, y es que la Adoración de los pastores no es comparable, por ejemplo, a la de los reyes. En esa última se habla de sabios magos que vienen a adorar al Niño desde las muy lejanas tierras del oriente, de hombres misteriosos llegados de reinos asimismo oscuros, de apartados países que aguijonean la curiosidad de los creyentes. Cuando San Mateo recoja el evento y lo transmita, dejando tantas cosas en el tintero, la imaginación de sus receptores no tardará en despertarse reclamando respuesta para las muchas preguntas que le iban surgiendo y, como consecuencia, pronto empezarán a brotar numerosas fantasías devotas destinadas a glosar el texto con un espíritu, ora exegético, ora novelesco. La Adoración de los pastores, en cambio, no se encuentra rodeada por un tan atractivo cerco de enigmas; los que doblan la rodilla ante el pesebre son zagales, rústicos de las inmediaciones de Belén, lugareños que guardaban sus rebaños sin más techo que las estrellas. No sabemos cuántos eran, pero, lo cierto es que nunca pareció haber en ello un problema excesivamente preocupante, al contrario de lo que sí ocurrió con el número de los reyes, y, del mismo modo, también ignoramos si llevaron consigo algún presente, pero tampoco este punto fue motivo de gran

²⁴² San Lucas 2, 8-20.

discrepancia, pues pronto se dio por hecho que yendo, como iban, a postrarse ante el Redentor, no habrían de llegar con las manos vacías²⁴³.

Lo más probable es que los zagales fueran hombres de las inmediaciones del actual Beit-Sahur –el *pueblo de los pastores*–, una aldehuela levantada en la margen occidental de la llanura fértil que se extiende al este de Belén, hacia el mar Muerto, la misma que en otro tiempo viera los amores de Rut y Booz²⁴⁴, aquella en que, dada la benignidad del clima, en cualquier estación del año, los rebaños pasan la noche al raso velados por sus pastores²⁴⁵. Tal hubo de ser la realidad histórica, pero la familiaridad de los hechos hizo que desde el principio cada región y cada época los adaptaran a su medida, con arreglo a su propia verdad campesina, alimentando una devoción que llega a nuestros días y que, lejos de inducir a error, amarra con fuerza este capítulo de la historia sagrada al corazón de cada uno de los fieles. Aquella escena, sin graves dificultades ni precisión de una gran sutileza, podía ser reconstruida por cualquier ingenio; de todo el mundo era conocida la traza de los pastores, todos los fieles habían visto en su tierra cabreros y rabadanes al reparo de la grey, modestos ganaderos que, aunque guardaran notables diferencias étnicas con los betlehemitas, eran más que suficientes para la composición de un modelo que satisficiera la curiosidad.

Ante tanto camino andado, poco era lo que quedaba por decir a los evangelios apócrifos. Su intervención, que tan decisiva fuera en la defensa del honor de María o en la aclaración de los sucesos que habían rodeado a la Epifanía del Señor, se mostraba ahora del todo innecesaria, lo que no dejó de tener su reflejo formal en los textos. El más antiguo e influyente de los apócrifos ortodoxos conservado íntegro, como ya sabemos, el *Protoevangelio de Santiago*, no menciona siquiera la palabra «pastores», finalizando en el capítulo XX la fabulosa historia de Salomé, la amiga de la partera, e iniciando en el XXI el relato de la venida de los magos. Ello no significa empero, que deje de dar cuenta de la manifestación primera del Hijo de Dios, pues esta misma mujer de poca fe será testigo de su gloria y a sus plantas se hincará en adoración. Es esta línea,

²⁴³ “También es de creer que le ofrecerían algo de lo que tuviesen conforme a su pobreza, porque nuestro Señor les traería a la memoria aquello del Deuteronomio (16, 16) que dice: “no aparecerás vacío delante del Señor.” ¡Oh, con qué afición se lo ofrecerían, y con qué amor lo aceptaría el Niño, y les volvería en retorno copiosos dones de su gracia, de modo que no saliesen vacíos de su presencia!”

L. de la PUENTE. *Meditaciones...*, p. 489.

²⁴⁴ De hecho, cierta porción de terreno en el centro del valle, adornada desde hace siglos con las ruinas de una iglesita bizantina, recibe todavía el nombre de *Campo de Booz*, recordando la heredad del pariente de Noemí y segundo esposo de su nuera, Rut *la moabita*, que serán bisabuelos del rey David.

Sobre este punto véase el *libro de Rut*.

²⁴⁵ Para ampliar este aspecto, véase la hermosa digresión del jesuita A. FERNÁNDEZ TRUYOLS. *Vida de Nuestro Señor Jesucristo*, pp. 47-50.

Una explicación bastante más escueta, aunque asimismo jugosa y bien poblada de muy útiles detalles, la podremos encontrar en J. LEAL “Evangelio según San Lucas. Traducción y comentario”. En PROFESORES DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS. *La Sagrada Escritura...* (pp. 509-777), p. 594.

la narración del doble milagro de la mano fulminada y devuelta a la vida, no pretende tan sólo demostrar la virginidad perpetua de la Madre, sino también y por dos vías, la gloria del Niño, primero indirectamente, pues sólo siendo Dios pudo salir del seno sin dañarlo, y, luego, de forma activa, ya que en Él residía el poder taumatúrgico que recompensará el arrepentimiento de la incrédula²⁴⁶.

En el Evangelio del Pseudo Mateo, los pastores sí consiguen hacerse un hueco en la trama del relato, pero su acción no se ajusta a lo propuesto por San Lucas. De nuevo, la primera persona que, aparte de sus Padres, obtiene seguro conocimiento de la divinidad del Niño y se hinca de hinojos ante el pesebre es Salomé, la incrédula, que, ahora sí, es llamada de forma explícita «partera». Concluida la relación de su historia, el autor se embarca en la descripción de una serie de portentos que hicieron comprender a mucha gente que era nacido el Salvador, destacando entre ellos la aparición de ángeles que cantaron en las alturas celebrando la redención de Israel y la humanidad entera, ángeles que fueron avistados por unos zagales que en el campo había²⁴⁷.

Andado el tiempo, el *Liber de infantia Salvatoris* vuelve a ahorrarse la narración ortodoxa del suceso de la Adoración y centra toda la atención en las maravillas que rodearon al parto. Nos habla con minucioso afán del asombro que invadía a la comadrona al ver nacido al Niño tan ligero como una pluma, sin mancha de sangre ni secundinas y expulsando resplandores por los ojos. Y en esos prodigios, más propios de la magia que de la divinidad, resume la manifestación de la gloria de Cristo, siendo la propia partera quien en primicia disfrute de ella y se clave de hinojos a rendirle honores²⁴⁸. No ignora, sin embargo, el apócrifo escribano la visita de los zagales al portal, y así, alude a ella en el relato de la Epifanía, declarando, de modo asombroso, que hubo, de parte de aquellos rústicos, regalo alguno para el Nacido.

Díjole José [a Simeón, su hijo]: «Muy bien han hecho estos señores en no besar al Niño de balde; lo contrario de aquellos nuestros pastores que vinieron aquí con las manos vacías».²⁴⁹

De gran profundidad e interés teológico resulta la narración del llamado *Evangelio armenio de la infancia*, en la que, siguiendo la línea de los anteriores,

²⁴⁶ Así termina por decir Salomé: “Le adoraré porque ha nacido para ser el gran rey de Israel”. *Protoevangelio de Santiago XX*, 4 (*Los Evangelios apócrifos*, pp. 163-164).

²⁴⁷ “También unos pastores afirmaban haber visto al filo de a media noche algunos ángeles que cantaban himnos y bendecían con alabanzas al Dios del cielo. Éstos anunciaban asimismo que había nacido el Salvador de todos, Cristo Señor, por quien habrá de venir la restauración de Israel”.

Pseudo Mateo XIII, 6 (*Los Evangelios apócrifos*, pp. 204-205).

²⁴⁸ “En aquel momento me puse a gritar a grandes voces, glorifiqué a Dios, caí sobre mi rostro y le adoré. Después salí fuera. José, por su parte, envolvió al Niño entre pañales y lo reclinó en el pesebre.”

Liber de infantia Salvatoris, § 75 (263).

²⁴⁹ *Liber de infantia Salvatoris*, § 92 (*Los Evangelios apócrifos*, pp. 267).

también se recoge la manifestación del Verbo al género humano, pero no en la persona de los pastores. La mujer elegida en este caso para gozar de tan grande don es Eva, nuestra primera Madre, a la que encontramos en el interior de la espelunca, acompañando a San José y contemplando maravillada los prodigios del Nacimiento. Ella será quien tome al Infante entre sus brazos y lo cubra con pañales, depositándolo luego en el pesebre, y también quien, sin necesidad de ángeles surcando con sus cánticos el cielo, dé a conocer el suceso a la humanidad, que no había gozado de la misma fortuna, transmitiéndolo a una mujer que, continuando la tradición, se llama Salomé. Ningún otro texto apócrifo ofrece un ejemplo tan ilustrativo acerca del carácter y destino de la Redención; vemos comparadas a la dos Madres, a Eva, por quien nos ganó el pecado, y a María, por la que volvimos a ser resarcidos de él, y observamos como por el alumbramiento de Cristo, incluso aquella mujer, implantadora de la desobediencia a los designios de Dios, quedaba santificada y bendecida para el deleite de la gloria²⁵⁰.

La única noticia expresa de la Adoración de los pastores que aparece en los apócrifos conservados es la que nos brinda el *Evangelio árabe de la infancia*, uno de los de estructura más ordenada y completa, así como uno de los más fieles, al menos en sus primeros capítulos, a los originales de San Mateo y San Lucas. A la narración del momento no añade el escritor pormenores que contradigan o vayan mucho más allá de la exposición ortodoxa, antes bien ahonda en posibilidades totalmente coherentes con arreglo a ésta y describe en los pastores un sentimiento que va a atravesar los siglos hasta llegar a nuestros días. Se nos habla de una alegría inmensa, de un gozo supremo expresado con cánticos y requiebros que sientan las primeras bases de la vocación musical y populista de este tema. Son incontables las representaciones, plásticas y textuales que, también en nuestro barroco, presentan a los zagales como una alegre pandilla que entra en el portal regalando al Niño con sus coplas, ofreciéndole canciones y pasos de baile al son de sus agrestes instrumentos pastoriles. He aquí ese germen:

En aquel momento llegaron unos pastores, quienes encendieron fuego y se entregaron a regocijados transportes de alegría. Simultáneamente se dejaron ver ejércitos celestiales que alababan y glorificaban a Dios. Los pastores se pusieron a imitarlos. Y así aquella cueva parecía el templo de un mundo sublime, ya que lenguas del cielo y de la tierra glorificaban y ensalzaban a Dios por la natividad de Cristo, nuestro Señor.

²⁵⁰ “Y nuestra primera madre entró en la cueva, tomó al Niño en sus brazos y se puso a abrazarle y acariciarle con ternura, bendiciendo a Dios, porque el Niño era extremadamente hermoso y tenía un semblante fascinador y resplandeciente, mientras que sus rasgos eran muy expresivos. Después lo envolvió entre pañales y lo depositó en el pesebre de los bueyes y salió de la cueva. Y de pronto vio a una mujer llamada Salomé, que venía de la ciudad de Jerusalén. Eva, nuestra primera madre, se le adelantó y le dijo: “Te doy una buena y feliz noticia: una tierna doncella acaba de traer un hijo al mundo sin haber conocido varón en absoluto”. *Evangelio armenio de la infancia* IX, 3 (*Los Evangelios apócrifos*, p. 355).

Y al ver la anciana hebrea²⁵¹ estos milagros tan patentes, expresó su agradecimiento a Dios de esta manera: “Gracias, Señor, Dios de Israel, porque mis ojos han visto el nacimiento del Salvador del mundo”.²⁵²

La aportación patristica es asimismo escasa y tampoco ahonda demasiado sobre lo ya apuntado por San Lucas. El motivo principal de esta relativa pobreza reside en el hecho de que no era éste un capítulo sobre el que los teólogos se vieran especialmente obligados a indagar, libre como estaba del envite de la herejía. La necesidad de resolver problemas más reales y urgentes excluirá a la Adoración del campo de la disputa y la confinará casi por completo al de la predicación, pero aun en éste, sus apariciones serán escasas y, en general, superficiales, pues también de cara a los simples creyentes era esencial para los primeros padres, aniquilar los posibles brotes de dudas y disensiones, y por ello ponían el énfasis sobre los puntos que parecían más propensos a despertarlas. Será difícil, además, que hallemos el pasaje tratado por sí mismo, analizado de un modo descriptivo; en cambio, no dejarán de ser frecuentes las construcciones ejemplarizantes montadas sobre el posible valor simbólico de sus elementos constitutivos, es decir, las enseñanzas, casi siempre en torno a la sencillez y la pureza, argumentadas a partir de la índole y el oficio de los pastores. Tales ideas hallaban un sustento esencial, no sólo en el evangelio, sino también y con mayor contundencia, en la autoridad de los escritos de San Pablo, que en repetidas ocasiones se habían enfrascado en la más decidida apología de la pobreza²⁵³. Buen ejemplo de esto último nos ofrece el alejandrino Orígenes, en sus familiares *Homilias* sobre el Evangelio de San Lucas. En una de ellas, el esclarecido teólogo oriental, se sirve del episodio de los pastores para hacer alabanza de la pobreza, Cristo había nacido pobre y a los humildes quiso darse a conocer, con lo cual dejaba claro su desapego de las vanidades humanas²⁵⁴. Poco más adelante, en el mismo texto,

²⁵¹ Se refiere a la que el *Evangelio* llama la “partera de Jerusalén”, una anciana llevada por José a la gruta para asistir en el parto a la Virgen. Cuando la anciana llega, María ya ha dado a luz y ella, percatándose de lo milagroso del caso le ruega:

“Aquí he venido, señora mía, en busca de alguna recompensa, pues ya hace mucho tiempo que me encuentro aquejada de parálisis”.

Evangelio árabe de la infancia III, 2 (*Los Evangelios apócrifos*, pp. 304-305).

²⁵² *Ibidem* IV, 1-2 (p. 305).

²⁵³ “¡Mirad, hermanos, quiénes habéis sido llamados! No hay muchos sabios según la carne ni muchos poderosos ni muchos de la nobleza. Ha escogido Dios más bien a los locos del mundo para confundir a los sabios. Y ha escogido Dios a los débiles del mundo para confundir a los fuertes. Lo plebeyo y lo despreciable del mundo ha escogido Dios; lo que no es, para reducir a la nada lo que es. Para que ningún mortal se gloríe en la presencia de Dios. De él os viene que estéis en Cristo Jesús, al cual hizo Dios para nosotros sabiduría de Dios, justicia, santificación y redención, a fin de que, como dice la Escritura: *El que se gloríe, gloríese en el Señor.*”

San Pablo. *I Corintios* 1, 26-31.

²⁵⁴ “Natus est dominus meus Iesus, et angelus descendit de caelo annuntians natiuitatem eius. Videamus itaque, quem quaesierit, ut eius nuntiaret aduentum. Non venit Hierosolymam, non quasivit scribas et Pharisaeos, non synagogam ingressus est Iudaeorum, sed *pastores* repperit *super grege suo vigilias excubantes* eisque loquitur: *natus est vobis hodie Salvador, quie est Christus Dominus.*”

plantea, dirigiéndose a los sacerdotes, otro ejemplo que, al igual que el anterior, va a tener larga trascendencia en el pensamiento cristiano: Jesús es el Buen Pastor, el rabadán de la grey de la Iglesia y, como tal, quiso darse a conocer a los pastores, a los guardianes del ganado, pues en ellos se halla prefigurado el ministerio sacerdotal. Lo mismo que los zagales guían sus rebaños hacia los mejores pastizales, llevándolos por las veredas más frescas y menos intrincadas, así los presbíteros han de conducir sus comunidades por las sendas de la voluntad del Altísimo, por los caminos que Éste trazara hacia los prados de la salvación²⁵⁵.

Entre los padres occidentales, el testimonio más interesante y esclarecedor es el que, a finales del siglo IV, nos brinda San Ambrosio, el docto obispo de Milán, en su famoso Tratado del Evangelio de San Lucas. Continuando con los planteamientos de Orígenes, el santo insiste en exaltar la pobreza y hacer de los pastores, que, además, son para él un modelo encomiable de fe, el trasunto metafórico de los fieles adornados por el orden sacerdotal. Con el nacimiento de Cristo se produjo también el de la Iglesia, el mundo entero quedó preparado para salir de su noche oscura y emprender un camino nuevo hacia la Salvación, camino que corre por una vereda pina y tortuosa, por un sendero en el que serán precisos pastores valientes y capaces de conducir el rebaño:

50. Observa los orígenes de la Iglesia naciente: Cristo nace, y los pastores comienzan a velar; por ellos el rebaño de las naciones, que vivía hasta entonces la vida de los animales, va a ser congregado en el aprisco del Señor, para no ser expuesto en las oscuras tinieblas de la noche, a los ataques de las bestias espirituales. Y los pastores vigilan bien, habiendo sido formados por el Buen Pastor. De este modo, *el rebaño es el pueblo; la noche es el mundo; los pastores son los sacerdotes* –el subrayado es mío–. [...]

53. ... Ves que los pastores se apresuran; pues nadie busca a Cristo con desidia. Ves que los pastores han creído al ángel, y tú cree al Padre, al Hijo y al Espíritu Santo, a los ángeles, a los profetas, a los apóstoles. ... No juzgues pobre este ejemplo de fe, ni despreciable la persona de los pastores: cuanto más despreciable es para la prudencia, es más precioso para la fe. El Señor no ha buscado a los académicos que llenan el círculo de los sabios, sino al pueblo sencillo, incapaz de componer y colorear las cosas

Orígenes. *Homilias sobre San Lucas* XII, 1 (en la edición empleada, p. 198).

²⁵⁵ "Putaste nihil aliud divinus scripturarum sermo significat, sed tantum hoc dicit, quod ad pastoris veneris angelus et eis locutor sit? Audite pastores ecclesiarum, pastores Dei, quod semper angelus eius descendat de caelo et annuntiet vobis, *quoniam natus est vobis hodie Salvador, qui est Christus Dominus*. Etenim pastores ecclesiarum, nisi ille pastor advenerit, per se bene gregem servare non poterunt: infirma est eorum custodia, nisi Christus cum eis paverit atque servaverit. Dudum in Apostolo lectum est: *Die cooperatores sumus*. Pastor bonus, qui imitatur pastorem bonum, cooperatores est Dei et Christi; el propterea pastor bonus est, qui habet secum pastorem optimum compascentem sibi. *Possuit enim Deus in ecclesia apostolos, prophetas, evangelistas, pastores, doctores, omnia in perfectionem sanctorum**. Et haec quidem sint dicta simplicius."

Ibidem XII, 2 (pp. 198-200).

(*) *I Corintios* 3, 9.

que oye. Él pide la sencillez y no desea la pretensión. No juzgues despreciables ... las palabras de los pastores. De los pastores recogió María los elementos de su fe, por los pastores es reunido el pueblo para rendir homenaje a Dios; pues *todos los que los oyeron se maravillaron de las cosas que les habían dicho los pastores*.²⁵⁶

Destaca asimismo el testimonio del papa San León Magno, sucesor de Sixto III, que, muy andado el siglo V ahonda un poco más en la idea expuesta por Orígenes y el obispo milanés, presentando a los pastores, no sólo como una metáfora de los ministros de la religión, sino alzándolos, de hecho, a ese rango al afirmar que con ellos nacen los ejercicios de la predicación y la catequesis²⁵⁷. Asimismo, en ellos encuentra ya florecida la semilla de la primera Iglesia, pues con su presencia en el portal y sentido homenaje al Niño serán sus primeros testigos y seguidores conscientes²⁵⁸.

La edad media, desde un punto de vista conceptual, no aporta novedades sustanciales a lo ya argumentado por los Padres. Sí es de notar, en cambio, a nivel cuantitativo, un considerable aumento de las referencias a la Adoración de los pastores, tanto en las elaboraciones teológicas, como, sobre todo, en las construcciones místicas, literarias y catequéticas destinadas a la masa de los fieles. Tal incremento se produce a lo largo del periodo gótico, de la baja edad media, y, por consiguiente hemos de interpretarlo en la órbita de los diametrales cambios que sacuden en todos los órdenes el pensamiento europeo del momento. La religiosidad románica, basada en la fuerza del arrepentimiento y el terror, sin desaparecer por completo, va cediendo el paso a nuevas formas de entender la relación humana con lo divino, a corrientes, a menudo sectarias, que buscan la cercanía de Dios y anteponen el amor a cualquier otro de sus poderes. Es el caso de los movimientos mendicantes, de dominicos y, sobre todo, de franciscanos; así como de la *devotio moderna*, que con tan firme paso avanzará por todo el continente, calando tanto en los contenidos como en las formas. La catequesis sale de este modo a la calle, depurada y en romance, y la bondad del Altísimo se convierte en un privilegio al alcance de todos, en un premio que puede ser disfrutado sin necesidad de ciencia ni dineros, sin más que buscándolo con un corazón limpio y una fe sincera. Semejante tendencia a la humanización de lo religioso enlaza de plano con el mensaje evangélico de la Adoración, en el que encuentra poco menos que un fundamento teológico: Dios

²⁵⁶ San Ambrosio. *Tratado del Evangelio de San Lucas* 2, 50 y 53 (en la edición usada, pp. 115 y 116-117, respectivamente).

²⁵⁷ "Oggi i pastori appresero dalla voce degli angeli (cf Lc 2, 11) la nascita del Salvatore nella sostanza della nostra carne e della nostra anima, e per i custodi del gregge del Signore oggi è stato costituito il modello di evangelizzazione."

San León Magno. *Sermones* 6, 3 (en la edición utilizada, p. 61).

²⁵⁸ "Perché la nascita di Cristo segna l'origine del popolo christiano, e il Natale del capo è il Natale del corpo. Se pure ciascuno dei chiamati alla fede segue un proprio grado e tutti i figli della Chiesa hanno una loro distinzione nella successione dei tempi, tuttavia l'intera massa dei fedeli, nata dal lavacro battesimale, come è stata crocifissa con Cristo nella passione, risuscitata nella sua risurrezione, posta alla destra del Padre nell'ascensione, così è generata con Lui in questa Natività."

Ibidem 6, 5 (pp. 61-62).

nació pobre y a los pobres se dio a conocer, nació hombre y de hombres quiso verse rodeado²⁵⁹.

A esta natural y reconocida evolución de las conciencias hay que añadir el hecho de la aceptación, ya prácticamente unánime, de la doctrina por parte de los fieles. Los tiempos difíciles de los padres habían quedado muy atrás; los dogmas principales estaban declarados desde hacía siglos y la herejía, aunque no cesara en su azote, carecía ya de la fuerza de otras épocas y no atentaba contra los puntos esenciales de la ortodoxia. Ello permitió a los predicadores detenerse en temas que, como el de la Adoración, no por estar claros poseían menor riqueza y que, en esos momentos, por los caracteres de la espiritualidad que se estaba generando, podían resultar de una eficacia extraordinaria, calando con incomparable fuerza en la sensibilidad reeducada de los fieles.

De lo dicho es fácil deducir que la mayor parte de los textos que traten el tema estarán motivados por el afán de acercar el misterio navideño a la piedad de los simples devotos. Insistirán en la realidad temporal del Hijo de Dios y procurarán identificarla con las pulsiones que cada día avivan la de los creyentes. La pobreza pasa entonces a ocupar un papel determinante. Místicos y teólogos buscarán extraer una enseñanza acerca de ella, indagarán en las causas de su elección divina y en las ventajas espirituales que puede derramar para el fiel, llegando a convertirla en la esencia última de la naturaleza creyente, en la prueba definitiva de su pureza y sinceridad, en el gran valor de la humanidad de Cristo y del hombre mismo.

El ejemplo más ilustrativo a esta sazón es, con diferencia, el que San Bernardo nos proporciona en sus sermones para el tiempo de Navidad. No podía ser de otra manera. Pocos hombres de su tiempo fueron tan sensibles como él a las excelencias morales de la humildad. En favor del retorno a la pureza evangélica y a la santidad de la regla originaria de los benedictinos, el Santo de Claraval había reaccionado contra la opulencia cluniacense y estructurado una reforma basada en la austeridad y la soledad eremítica. El Nacimiento de Cristo, con las especiales e inequívocas circunstancias que lo rodearon, así como la elección de los pastores para ser los primeros testigos de su descenso a la tierra y adoradores primigenios de su cuerpo material, contenían afirmaciones irrefutables de lo mucho que Dios desprecia la soberbia, de cuanto le repugnan la presunción del hombre y la vacía entelequia de sus vanidades. Dios eligió nacer pobre y no quiso verse rodeado más que de los que eran como él, de los que no habiendo gozado nunca otros placeres merecían mejor que nadie saborear el más

²⁵⁹ Teólogos contemporáneos apuntarán en esta línea:

“La visita de los pastores hizo comprender a María que todos los honores de la tierra, las riquezas o la sabiduría, serían bien recibidos por su Hijo, con tal que estuvieran acompañados de la gran fe y de la integridad moral de los pastores.”

GRUENTHNER, Michael J., S. I. “María en el Nuevo Testamento”. En J. B. CAROL. *Mariología...*, pp. 82-110 (la referencia en p. 96).

excelso: la contemplación en primicia de su rostro²⁶⁰. Viniendo a la tierra tan falto de caudales, el Señor se identifica con todos los que creen en Él, sin excluir a los que la vida ha favorecido menos y nos parecen por ello inferiores. La grandeza de Dios no repara en los tópicos humanos, su amor es infinito y supera todas las convenciones, y en el pasaje de la Adoración se nos proporciona una prueba explícita y bastante difícil de discutir²⁶¹.

En la misma línea argumental del Doctor Melifluo, al que citan extensamente, las *Meditaciones* de Juan de Caulibus, el Falso Buenaventura, hacen de la pobreza un valor supremo, una suerte de virtud que determina la existencia temporal del Señor y de cuya ejemplaridad, ya que el propio Jesús optó por ella, no debe cabernos la menor duda. En los pastores, además, está metamorfoseado y resumido el elenco universal de los fieles devotos, y nosotros mismos hemos de reconocernos en su sentida acción de sumisión y gracias y, de continuo, ponerla en práctica en nuestra vida, en cada una de las ocasiones que el Señor nos brinde para ello. Llamando a los pastores, Dios demostró su predilección por los sencillos, por los simples creyentes de ayer, de hoy y de mañana, por las gentes que entonces eran protagonista y meta de las nuevas concepciones

²⁶⁰ "... A ninguno de ellos se enviaron los ángeles, sino a unos pastores, esto es, a unos hombres de ínfima y abatidísima condición, que viviendo en las selvas entre las bestias, casi viven como ellas. Y a la verdad que cuando nace algún príncipe insigne, a quienes principalísimamente se destinan mensajeros ... son aquellos que más interesan y son más beneficiados en esta nueva prole. Luego si el Nacimiento de este nuevo Príncipe se anuncia a unos hombres abatidos, aparece ciertamente que a éstos principalmente pertenece la gracia y beneficio de su Nacimiento."

Fray Luis de Granada. *Sermones de tiempo –En el Nacimiento del Señor*, sermón I, punto 13–, vol. I, pp. 373-374.

²⁶¹ "La misma visita y el coloquio de los ángeles con los pastores que velaban de noche estimulan el consuelo. ¡Ay de vosotros los ricos, porque ya tenéis vuestro consuelo, y no merecéis tener el celestial! ¡Cuántos de familia noble según la carne, cuántos poderosos, cuántos entendidos de las cosas del mundo, descansaban en blandos lechos durante aquellas horas! Ninguno de ellos mereció ver esta nueva luz, ni conocer esa gran alegría, ni oír el canto de los ángeles: *Gloria a Dios en el cielo*.

Reconozcan, pues, los hombres, que quienes no pasan las fatigas humanas no conseguirán la visión de los ángeles. Reconozcan cuánto agrada a los ciudadanos celestiales el trabajo hecho por motivos espirituales. A veces, incluso quienes trabajan para procurarse el sustento, impelidos por la más acuciante necesidad corporal, se granjean ese intercambio, e intercambio tan dichoso. Aceptan en sí mismos esa disposición de la vida humana establecida por Dios: que Adán comiese su pan con el sudor de su frente."

San Bernardo. *Sermones litúrgicos* –En la Natividad del Señor, sermón III, § 5–, pp. 225 y 227.

"La infancia de Cristo no consuela a los charlatanes. Ni las lágrimas de Cristo a los guasones. Sus pañales no consuelan a los presumidos en el vestir. Tampoco el establo ni el pesebre a quienes ambicionan los puestos más destacados en las sinagogas. Pero sí ofrece a manos llenas todo este consuelo a quienes aguardan en silencio al Señor, a los que lloran, a los pobres que visten burdamente. También los ángeles, por su parte, consuelan solamente a éstos. Evangelizan el gozo de la nueva luz a los pastores que vigilan y custodian las altas horas de la noche, y les dicen que para ellos ha nacido el Salvador. A los pobres y trabajadores, no a vosotros los ricos, que ya tenéis vuestro consuelo y la amenaza divina."

Ibidem V, 5 (pp. 237 y 239).

religiosas. Todos los bautizados, incluso los más llanos e ignorantes, están llamados a jugar un papel activo en los episodios de la historia evangélica, a introducirse en ellos, a hacerlos suyos, a vivirlos con una intensidad y a través de unas tácticas que, tanto tiempo antes, parecen anunciar las futuras propuestas de San Ignacio de Loyola²⁶².

Menos profunda será la aportación de Santa Brígida, pero, al igual que las anteriores, coincide en exaltar los valores de la pobreza, expuestos por largo en sus revelaciones sobre el Nacimiento, y el sentido cercano y hasta popular del Misterio, representado por hombres iguales a los de cualquier otro momento histórico²⁶³.

Por fin, si abandonamos el campo de la literatura devocional y penetramos en el de la teología, tampoco habrán de faltarnos, ya lo indicaba más atrás, las digresiones acerca de la Adoración de los pastores, pero sus móviles e intereses serán, como es natural, muy distintos. La complejidad de los problemas a tratar y la conciencia de estar dirigida a un público iniciado, la empujan a detenerse en cuestiones sutiles y apartadas del ámbito de la catequesis; no hay en ella afán de convencimiento, sino de demostración de principios dogmáticos fundamentales. Buen ejemplo de semejante diferencia de tono es el que nos brinda Santiago de la Vorágine en su *Leyenda Dorada*. Para él, el interés al hablar de los pastores no reside en que contengan un pretexto para hacer apología de la pobreza o que en que con ellos sea posible identificar a los fieles, sino en que aportan un elemento más para la plena demostración del carácter milagroso del Nacimiento de Jesús. Cristo, el Hijo de Dios, irrumpió en la tierra rodeado de prodigios, de maravillas nunca vistas que dan cuenta de la verdad de su origen divino; tales portentos no fueron casualidades ni alucinaciones, fueron auténticos milagros emanados de lo Alto, de los que dejaron constancia todos los seres creados, vivos o no: los astros, los elementos, las plantas, los animales, los ángeles y, por supuesto, los hombres. En la primera Nochebuena, según el testimonio de Orosio, César Augusto ordenó que nunca más se diera culto a su persona, pues, sin conocerlo, tuvo constancia de la llegada de un Niño extraordinario. También se produjo el exterminio de cuantos por entonces incurrieran en el pecado nefando, la súbita desaparición de todos los

²⁶² “Vinieron después los pastores y le adoraron, refiriendo lo que oyeron a los ángeles; y *la prudentísima Madre conservaba en su corazón todas las cosas que de Él se decían*, y ellos se despidieron muy gozosos. También tú, que tanto has tardado en visitar a tu Dios, arrodíllate y adora a tu Señor, y después a su Madre, y con reverencia saluda también al santo anciano José. Besa después los pies del Niño Jesús, echadito en la cuna, y ruega a la Señora que le allegue a ti y te permita tocarle: recíbelo en tus brazos; no lo dejes tan pronto, y mira atentamente su rostro, y bésale con reverencia y deleite ... Esto puedes hacerlo porque vino para los pecadores y por salvar a los pecadores, conversó humildemente con ellos, y al fin se les dio en comida. Por lo cual permitirá su benignidad y llevará con paciencia el que te recrees con Él a satisfacción tuya, y no lo atribuirá a presunción, sino a amor.”
Falso Buenaventura. *Meditaciones...*, VII (p. 26).

²⁶³ “... los pastores y guardas de los ganados vinieron entonces a ver y adorar el recién nacido. Y habiéndolo visto, lo adoraron al punto con gran júbilo y reverencia, y volviéronse después alabando y glorificando a Dios por todo lo que habían visto y oído.”
Santa Brígida. *Revelaciones...*, p. 451.

sodomitas de la tierra, cuyo vicio estuvo a punto de impedir el hecho mismo de la Encarnación. Asimismo, los pastores de Judá fueron testigos de la embajada de los ángeles y adoraron, en representación de la humanidad creyente entera, al Niño nacido entre la paja, con lo que también ellos conocieron las excelencias del Padre y contribuyeron a propagarlas²⁶⁴.

La edad moderna, el periodo que más nos interesa, no obstante el valor de ruptura que con frecuencia se le achaca, supone el definitivo afianzamiento de muchos de los postulados espirituales de la edad media. El tratamiento gráfico y textual de la Adoración de los pastores nos ofrece una prueba ejemplar de ello. Durante estos siglos se produce una auténtica masificación de referencias literarias y visuales; el tema se convierte en uno de los más recurrentes para místicos y escritores devotos y su representación artística avanza hasta adquirir una definición plena y universal. El pasaje, estimado por su cercanía y valores morales intrínsecos, por su humanidad y exaltación de la sencillez, parecía enardecer los ánimos creyentes con una fuerza que, no sólo era muy superior a la de la etapa precedente, sino que, incluso, iba creciendo conforme se acercaba el siglo XVII. La tendencia que se observa a lo largo de todo el quinientos a sobreponderar la humanidad de Cristo, así como las instancias de claridad que, andado el tiempo, impondrá el concilio de Trento, son las causas esenciales de ello. Asimismo, desde el más estricto punto de vista de la tipología de las fuentes, podemos hablar de una exageración de las tendencias medievales; esto es, nos percatamos de que la inmensa mayoría de las reflexiones acerca de la Nochebuena se incluyen en el seno de obras catequéticas, poéticas y devocionales, o lo que es igual, dentro de elaboraciones didácticas, místicas y literarias dirigidas al común de los fieles, en tanto que la teología más profunda, verbosista y afectada, apenas si pasará de puntillas sobre ella. Por último, conviene señalar la portentosa explosión de las fuentes españolas, a las que me voy a referir de manera casi exclusiva, cuya profundidad de contenidos y enorme belleza formal, además de ingente caudal numérico, las sitúan en el puesto más destacado de la literatura religiosa de su tiempo. Las reformas espirituales que se venían fraguando en nuestro suelo desde el último cuarto del siglo XV y la revolución mística que trajeron aparejada son el germen de esta riqueza, de esta impresionante diversidad de ideas y modos de expresión que, en excelente unión con el lenguaje plástico, va a

²⁶⁴ “La noche en que Jesús nació, varios pastores permanecían en vela guardando sus ganados, como hacían habitualmente en las dos temporadas del año en que las noches son más largas o más cortas. Los antiguos gentiles, en el solsticio de verano, que ocurre hacia la fiesta de San Juan, y en el de invierno, que cae cerca de Navidad, solían permanecer en vigilia durante la noche para dar culto al sol. Esta costumbre estaba muy arraigada entre los judíos, que acaso la copiaron de los paganos con quienes convivieron mucho tiempo. A algunos de esos pastores que estaban en vela se les apareció un ángel, les comunicó que el Salvador había nacido, y les dio pistas suficientes para que pudieran encontrarlo. A continuación, multitud de espíritus celestiales comenzaron a cantar a coro: “*Gloria a Dios en las alturas, etc.*”. Los pastores, siguiendo las indicaciones recibidas, corrieron en busca del recién nacido y lo hallaron tal y como el ángel les había dicho.”

Santiago de la Vorágine. *La Leyenda Dorada* VI, II (en la edición consultada, p. 56).

jugar un papel tan determinante sobre las conciencias españolas hasta bien rebasado el ecuador del ochocientos.

Comenzaré apelando a la teología. Llamará nuestra atención en primer lugar el hecho de que la más docta y extensa reflexión acerca de la Vida del Señor producida en nuestro país durante estos siglos del renacimiento y el barroco, la mejor que saliera de ingenio hispano y una de las obras capitales de la historia de esta ciencia, los *Misterios de la Vida de Cristo* del padre Francisco Suárez, pase tan por encima del hecho de la revelación del Niño a los pastores. La recoge el autor al hablar de la necesidad de que Cristo se manifestase y de la decisión divina de hacerlo tan sólo a unos pocos, afirmando que, en uno y otro caso, el proceder en dirección opuesta hubiera ido en menoscabo de la fe²⁶⁵. Glosa entonces las tres manifestaciones evangélicas del Nacimiento, la primera, que se hizo ante los zagales; la segunda, que tuvo por objeto a los viejos Simeón y Ana²⁶⁶ y, por último, la efectuada a los Magos, que analizará con sumo cuidado y muy por extenso. De la primera, en cambio, no aporta gran cosa, citando brevemente un texto de San Beda; se aprecia, con todo, un marcado afán tridentino por dejar los asuntos zanjados y claros, lo que le lleva a fijar el número de los rústicos y a determinar el lugar en que tuvieron conocimiento del milagro. Nada dice, sin embargo, del hecho en sí de la adoración²⁶⁷.

Mucho más prolijo será su contemporáneo y hermano de religión, el padre Juan de Maldonado, que en su extenso comentario evangélico, publicado en latín cuando ya se cerraba el siglo XVI, dedica un buen puñado de páginas a explicar las palabras con que San Lucas narra los hechos. Con erudita complacencia, al contrario de lo que vimos al tratar el Nacimiento, capítulo en que el jesuita prefirió no mojarse ni poco ni mucho, ahora se nos explican las costumbres de aquellos lugareños de Tierra Santa y se nos describe minuciosamente el valle en donde apacentaban su grey, el mismo en que pastoreara Jacob y en que se alzara a torre de Ader. Lo más interesante son las razones que el teólogo aduce acerca de la elección de los pastores por parte del Altísimo, del por qué quiso darse a conocer a ellos antes que a nadie y por qué lo hizo a través de los ángeles. Son argumentos que nos ilustran no poco acerca de la mentalidad impuesta por el concilio de Trento y que, con su meditada mezcla de ideas actuales y de ascendencia patristica y medieval nos aclaran la verdadera consideración oficial del tema en los

²⁶⁵ “Rectamente lo declara Santo Tomás en este pasaje; porque como hubiera podido ser en detrimento de la fe si a todos sin distinción se hubiera manifestado Cristo, así también si se hubiera ocultado a todos. Porque *la sabiduría escondida y el tesoro no visto, ¿qué utilidad tienen el uno y la otra?*”

F. SUÁREZ. *Misterios...*, disputa 14, § 1 (en la versión manejada, pp. 380-381).

²⁶⁶ San Lucas 2, 22-38.

²⁶⁷ “Por fin, así consta por el Evangelio, donde se cuentan tres manifestaciones de este misterio. La primera, la hecha a los pastores, acerca de la cual ocurre notar tan sólo lo que dice San Beda: que aquellos pastores fueron tres, y que en el lugar donde se les apareció el ángel se edificó una iglesia, y que aquel lugar estaba junto a Belén, cerca de la torre *Ader*, es decir, del rebaño, donde Jacob pastoreó sus rebaños (como refiere San Jerónimo). *Ibidem*, p. 381.

tiempos del autor y nos ayudan a comprender su frecuente presencia y singular tratamiento en las artes plásticas de nuestro barroco. Desde la óptica jesuítica de Maldonado, militante y propagandística, la Adoración de los pastores representa, no sólo la primera manifestación del Verbo hecho carne al género humano, sino que también aporta argumentos irrefutables para la plena legitimación del ministerio y la autoridad sacerdotales. Los zagales llamados por el ángel dan testimonio de la preferencia divina hacia lo humilde, pero también han de ser entendidos como metáfora de los pastores que conducen el rebaño de la Iglesia, depositarios de la confianza y la obediencia de los fieles, pues ellos son los primeros en recibir las señales de Arriba y los más capacitados para interpretarlas y darlas a conocer.

Por qué fueron escogidos precisamente los pastores, lo declaran los autores con varias razones: *a)* por ser una clase de hombres sencillísimos, como agradan especialmente a Dios, *cuyo trato suele ser con los humildes* (Prov. 3, 23), y tener especial disposición para creer. Y así vemos, en efecto, que creyeron los pastores que era Rey y Salvador del mundo el que veían nacido en el establo, como si fuera un pobre pastor, lo que jamás hubieran creído escribas y fariseos, pues tampoco creyeron después, a pesar de tantos prodigios y señales. ... *b)* Por venir Cristo como verdadero Pastor y príncipe de los pastores, como es llamado en San Juan (10, 11-14) y en San Pedro (1ª Epist., 2, 25; 5, 4). Convenía, pues, que se mostrase con preferencia a los pastores [...]

c) Por ser Cordero ... Se reconoce en esto cierto orden, que primero fuese conocido por los pastores el que nacía como cordero y fuese anunciado como Pastor a los rebaños [...]

d) Para mostrar con el ejemplo que la revelación de los divinos misterios se hace primero a los pastores para que los demás aprendan de ellos. Así lo dicen Orígenes, San León y Eutimio ... *e)* Finalmente, por la misma razón por la que quiso escoger luego para apóstoles hombres pescadores y de baja condición. Hizo primero evangelistas y apóstoles a los pastores, el que después hará pastores a los pescadores ... San Ambrosio, San Jerónimo, San Beda y el autor griego citado por santo Tomás opinan que quiso enseñar con esto que se aparece Dios o sus ángeles a los que velan, principalmente a los pastores de su Iglesia, que cuidan de sus ovejas.²⁶⁸

El argumento no es nuevo. Páginas atrás reproducía un fragmento de San Ambrosio que se expresaba en similares términos y el propio jesuita se apoya en la autoridad de San Jerónimo y San Beda, además de la del propio obispo de Milán y de alguna cita bíblica de irrefutable autoridad²⁶⁹. Un pensamiento antiguo y de inequívoca

²⁶⁸ J. de MALDONADO. *Comentarios...*, pp. 381-382.

²⁶⁹ “Yo soy el buen pastor. El buen pastor da la vida por la ovejas: el mercenario, que no es pastor, no son propias las ovejas, ve venir al lobo y abandona a las ovejas y huye, y el lobo las arrebató y las dispersa, porque es mercenario y no se interesa por las ovejas. Yo soy el buen pastor, y conozco a mis ovejas, y las mías me conocen a mí.”

San Juan 10, 11-14.

“Erais como ovejas descarriadas, pero ahora habéis vuelto al pastor y guardián de vuestras almas.”

San Pedro. *I Epístola* 2, 25.

finalidad, un arma para el manteniendo de la ortodoxia, blandida, como podemos ver, en momentos críticos de la historia de la doctrina. San Ambrosio exponía sus ideas en un tiempo de religiosidad incipiente y continuo abordaje de la herejía. Juan de Maldonado escribe mucho después, pero las circunstancias pueden ser bastante equiparables. Los reveses sufridos por la Iglesia romana a lo largo del siglo XVI no habían sido en absoluto niñerías. El movimiento de los protestantes había desembocado en el cisma más catastrófico desde los tiempos de Bizancio, y aunque era ya irreparable, menester se volvía frenar en la medida de lo posible sus consecuencias, procurando que el pueblo, ignorante y fácil de camelar, escuchase, antes que a ningún impío, las voces de aquellos que mejor conocían los dictados del papa.

Los ejemplos de este ideal, recogidos en sermones y demás escritos teológicos y devocionales, son numerosos y a cual más explícito. Véase si no el siguiente ejemplo:

SEÑORES,

Para todos nace el niño Dios ... Pero aunque es verdad que para todos nace, vemos que primero se manifiesta a los pastores ... Y consultando a san Ambrosio lib. 2. in cap. L II. dize. *Pastores sunt sacerdotes*. De aquí colijo yo que el Niño, aunque nació para todos, primero se manifestó a los pastores, esto es, a los Sacerdotes: qué calidad sea ésta de los Sacerdotes parece que lo explica el mismo San Ambrosio lib. 2. cap. 2. *Luc. à pastoribus* (dize) *populus ad Dei reverentiam congregatur*. Pues según lo dicho, por quien con tanta calificación se pueden entender en este lugar como por los señores Curas, y Beneficiados, por cuya cuenta corre, el regimiento de las Iglesias, y cuidado de las Parroquias. Pues villancicos cantados en el nacimiento de un Dios niño, que aunque nace para todos, en particular se manifiesta a los pastores, esto es, a los Sacerdotes, diré mejor ... a los Curas y Beneficiados, a los que por su cuenta tienen el régimen, la vigilancia, el cuidado de las Iglesias, y de las almas, a quien con tanta propiedad se deben dedicar como a V. mercedes ...²⁷⁰

Tales son las palabras del licenciado Francisco Barbosa, presbítero jerezano, que con ellas compone el prólogo y la dedicatoria de un excelente pliego de poemas publicado en su ciudad en 1650, conteniendo la letra de los villancicos que él mismo creara para cantarse en la parroquia de San Miguel durante la Nochebuena del año precedente. El planteamiento, como se ha visto, no puede estar más claro y buena justificación ofrece para la continua defensa que la iglesia contrarreformista hará de la Adoración de los pastores. En ella encontraba pretexto para insistir en la presupuesta

“Apacentad la grey de Dios que os está encomendada, vigilando, no forzados, sino voluntariamente, según Dios; no por mezquino afán de ganancia, sino de corazón; no tiranizando a los que os ha tocado cuidar, sino siendo modelos de la grey. Y cuando aparezca el Mayoral, recibiréis la corona de gloria que no se marchita.”

Ibidem 5, 1-4.

La cita de Maldonado, como se habrá podido notar, era más breve, haciendo referencia solamente al pasaje “5,4”; no obstante, he optado por transcribirla ampliada, ya que me parece bastante más ilustrativa en este modo.

²⁷⁰ F. BARBOSA. *Villancicos que se cantaron...*, s. p.

rectitud de sus ministros y en las ventajas supremas de la predicación que éstos hacían²⁷¹.

Pero no son esos lo únicos contenidos a destacar. La meditación individual y la oración interior y silenciosa, que habían sido elementos fundamentales de la religiosidad moderna desde la alta media y, a menudo, se habían visto premiados con la caricia del Altísimo, fueron otras prácticas que Trento valoró con especial énfasis, insistiendo en ellas y volviendo contemplativas a través del arte, incluso, a las figuras más activas de las historias sagrada y eclesiástica, desde los primeros padres a San Francisco de Asís, sin olvidar, por supuesto a los Mártires. En todos los personajes dados por modelo a los fieles se irán descubriendo esas inclinaciones hacia el rezo y la penitencia y, del mismo modo, todas las situaciones ejemplares serán susceptibles de aportar una enseñanza en esta dirección. El pasaje de la Nochebuena, claro está, no había de ser menos, y también en él se irán rastreando esos valores, metamorfoseados en la noche oscura en que al raso velaban los zagales²⁷².

Dentro de este grupo hay que situar también las apreciaciones contenidas en los *Comentarios al Catecismo* que brotaran de la finísima sensibilidad del primado Carranza, bien que no se trate de una obra estrictamente teológica ni dirigida en exclusividad a los estudiosos del dogma. En este maltratado libro, el incomprendido apóstol de la Inglaterra de María Tudor, no describe más que dos momentos de la vida del Señor: el Nacimiento y la Pasión, por ser en ellos donde con más claridad se contempla la autenticidad de su naturaleza divina y mejor se define dogmáticamente su persona. Una vez demostrada la virginidad perpetua de María, por las circunstancias milagrosas de la Concepción y el parto de su Hijo, y habiendo abundado en notas descriptivas sobre la pobreza elegida por el Señor para el lugar y los pañales, se embarca el arzobispo en una amplia y poética glosa de la Adoración de los pastores, repleta de gráficos detalles del más inmediato realismo. No correspondía en otro modo a un genio tan agudo y creyente como el suyo; hijo de la reforma española, contemporáneo de Santa Teresa y San Ignacio, el eximio primado se complace en apagar los fatuos resplandores del misterio y bajarlo hasta nuestro alcance, en hacernos partícipes de él e identificarnos con los pastores que merecieron ser llamados a postrarse ante el Nacido. Aunque muy dulcificada, dados su edad y su carácter, también aquí aparece la vieja idea de Maldonado, la rancia identificación pastor-sacerdote, que reconocemos al oírlo hablar de los zagales como los primeros testigos y predicadores del Señor. Pero la agudeza y sensibilidad de Carranza trascienden con mucho el adusto rigor postconciliar del jesuita,

²⁷¹ “Vinieron pastores de ovejas irracionales y se volvieron pastores y predicadores de los hombres.”

D. ÁLVAREZ DE PAZ. *La infancia de Jesús*, p. 40.

²⁷² “... huelga este Señor de manifestarse a los humildes pastores, y no a los soberbios escribas y fariseos; gusta que le hallen los que tienen cuidado de velar sobre sus almas, y no los que en aquel tiempo estaban dormidos y sepultados en el sueño del pecado. Cuida de velar y orar, y hallarás al Señor que estos pastores hallaron.”

T. de VILLACASTÍN. *Manual...* 9, 2 (de la edición manejada, p. 108).

anteponiendo a otros valores del símil las virtudes de una predicación asequible y sincera, la misma que él, en tanto que obras son amores, ponía en práctica con su prosa limpia y llena de agradables pinceladas de sabor popular. Un mensaje, al final, que no puede estar más cerca del que pronto nos transmitirán los cuadros de Orrente, de Ribera o de Zurbarán²⁷³.

En el campo de la mística y los textos de meditación las referencias a la llegada de los pastores al portal van a ser constantes a lo largo de todo este dilatado periodo. Las visiones más amplias y descriptivas son las que nos brindan las narraciones noveladas de la Vida del Señor. Destaca, en primer lugar, a caballo todavía entre lo medieval y lo moderno, la madrugadora interpretación de la valenciana sor Isabel de Villena, que relata el pasaje por extenso y en el idioma propio del terruño, convirtiendo a los pastores en devotos huertanos que ponen sus presentes y su vida misma a los pies de la cuna del Señor. Hombres del campo desmayados de gozo ante la visión del Altísimo, caídos por tierra a causa de la emoción de contemplar a Dios hecho carne por ellos²⁷⁴. Por los mismos años, la Santa Juana, nos ofrecerá una descripción de los hechos que, como la que, en el capítulo anterior veíamos del Nacimiento, se halla entre las más tiernas y emotivas de toda la literatura cristiana, protagonizada por unos zagales que no son otra cosa que rústicos de su parroquia de Cubas, hombres sin fortuna ni saberes, pero también sin mancha ni revés, gentes primitivas del campo, extraídas de una Arcadia en que aún no ha muerto la inocencia, hombres y mujeres de naturaleza noble y buena, sin más prendas que la generosidad de su corazón ni mayor caudal que su fe.

²⁷³ “Plugo a todos el consejo. Los pastores con gran priesa vinieron a Bethleem, y desués al mesón, donde ... hallaron a María recién parida, y a Josef como testigo de aquel parto virginal, y al niño envuelto en unos pañales y puesto en un pesebre. No los ofendió ... la pobreza de la madre ni la bajeza del esposo, ni el niño, por falta de otro mejor lugar, puesto en el pesebre ... Estos fueron los primeros predicadores que tuvo Jesucristo de su persona en el mundo. Hombres pastores, de cuya simplicidad no podía el mundo tomar sospecha alguna de vanidad o fingimiento ... con sinceridad y llaneza cantaban todo aquello que habían oído y visto. Halló el sermón de los pastores muchos buenos oyentes que con fe oían y recibían sus palabras, y creyéndoles iban a ver al Niño, espantados de las maravillas que oían a los pastores.”
B. CARRANZA DE MIRANDA. *Comentarios...*, vol. I, p. 209.

²⁷⁴ “E, axi, ells partiren e vingueren a Bethlem, hon trobaren lo Senyor e la mare sua e Joseph, segons l’angel los havia dit. E, vehent primer aquella reyna excellent, en lo gest e maturitat sua conegueren que aquella era mare del Senyor que ells cercaven, e digueren a sua senyoria ad singular amor e devocio: ... “O senyora, vos qui sou la plus bella e graciosa de totes les dones, mostrau-nos hon es lo vostre amat fill.” E sa merce, levant-se de peus e acostant-se al Senyor, qui jayia en lo pesebre, ab molta reverencia levà-li un drap ab que tenia cubert lo cap e la careta, e mostrà aquella faç divina del seu sagrat fill als devots pastors, los quals reveren en si tanta alegria de aquella vista que, no podent-la sostenir, caygueren en terra, perdent tots los sentiments corporals per la grandissima dolçor que dins la anima sentien, car coneixien esser Deu omnipotent aquell qui en tan chica persona home verdatier se mostrava, tant humiliat e ab bestias acompanyat.”

Sor Isabel de VILLENA. *Vita Christi...*, pp. 356-357.

9. ... Y los pastores, muy gozosos luego fueron y le hallaron, así como los ángeles les dijeron; y entraban con la mayor reverencia y acatamiento que podían y sabían, aunque ellos no entendían qué cosa era adorar, y algunos, o los más, entraban temblando cómo era Dios verdadero.

10. Y después que hubieron adorado al precioso Niño, hablaban con Nuestra Señora y decíanle:

—Hermana, ¿quieres alguna cosa que traigamos y alguna leche para que hagas sopas al Niño, que tú aún no tendrás leche como eres tan chica y recién parida, que allí tenemos cabras y borregas paridas de que traigamos buena leche fresca?

Y la Gloriosa les respondía, con grande humildad y mansedumbre, diciendo:

—Gozo nuevo tengáis vosotros y la bendición de Dios os venga, que yo no tengo necesidad de leche, que harta leche tengo para mi hijito.

Y llegó uno de ellos y díjole:

—Señora, ¿quieres un pellejito que tengo yo para que le envuelvas, que me parece que está muerto de frío?

Y Nuestra Señora le respondió con grande agradecimiento:

—Nuevo gozo tengas, hermano, nuevos dones de Dios tengas en tu ánima. Eso tomaré yo de buena voluntad para envolver a mi dulce hijo.

Y así como el pastor le dio el pellejito, luego envolvió al Salvador en él.²⁷⁵

Con más retórica y vocación teologista, ahonda también en el tema la venerable María de Jesús de Ágreda, ponderando las virtudes de la pobreza, por la cual los zagales se asemejaron al Niño y merecieron ser llamados a contemplarlo, y dejando caer las inconmensurables cualidades de la fe, por la que se equiparan todos los hombres, los doctos y los de más liviana formación, ya que a través de ella se obtiene el único conocimiento válido y digno de ser perseguido²⁷⁶.

Mella más profunda, si cabe, en el ánimo de los devotos, hubieron de causar las meditaciones de estirpe jesuítica, por la eficacia de los métodos que empleaban y la gran altura de los conceptos que, con ejemplar sencillez, ponían al alcance de todos los fieles. En su mayor parte de elaboraciones estructuradas a partir de los Ejercicios de San Ignacio en que, gracias al método de la composición del lugar, los creyentes se convertían en testigos directos del Misterio navideño. Ejemplo brillantísimo y harto

²⁷⁵ Juana de la Cruz. *El Conhorte* 2, 9-10 (pp. 264-265).

²⁷⁶ “Entre todos fueron muy dichosos los pastores de aquella región, que desvelados guardaban sus rebaños a la misma hora del nacimiento. Y no sólo porque velaban con aquel honesto cuidado y trabajo que padecían por Dios, mas también porque eran pobres, humildes y despreciados del mundo, justos y sencillos de corazón, eran de los que en el pueblo de Israel esperaban con fervor y deseaban la venida del Mesías, y de ella hablaban y conferían repetidas veces. Tenían mayor semejanza con el autor de la vida, tanto cuanto eran más disímiles del fausto, vanidad y ostentación mundana y lejos de su diabólica astucia. Representaban con estas nobles condiciones el oficio que venía a ejercer el pastor bueno, a reconocer sus ovejas y ser de ellas reconocido. Por estar en tan conveniente disposición, merecieron ser citados y convidados como primicias de los santos por el mismo Señor, para que entre los mortales fuesen ellos los primeros a quienes se manifestase y comunicase el verbo eterno humanado, y de quien se diese por alabado, servido y adorado.”

María de Jesús de Ágreda. *Mística Ciudad de Dios*, libro IV, 11, 493 (pp. 564-565).

difundido por todo el orbe cristiano desde el momento de su publicación, a principios del siglo XVII, es el que nos traen las *Meditaciones* de Luis de la Puente, en donde a una composición cercana y llena de íntimos pormenores, se suma una reflexión teológica profunda y grave, una serie de elevados principios espirituales que el autor explana con maestría y consigue hacer calar en el lector, apoyados por frecuentes citas bíblicas. Los zagales de la Nochebuena presentan al cristiano una metáfora del cumplimiento de la voluntad de Dios, de la obediencia ciega a sus designios y de la fe; ésta es la enseñanza del pasaje y esas las cualidades que hemos de cultivar en nuestras almas:

Partidos los ángeles, exhortábanse los pastores unos a otros, diciendo: Vamos a Belén, y veamos con nuestros ojos lo que nos han dicho; y así con gran prisa comenzaron a caminar hasta el portal (Lc., 2, 15).

1. Donde tengo que ponderar, lo primero, cómo los pastores no echaron en olvido la revelación, sino con caridad se animaban unos a otros a esta jornada; porque las inspiraciones y mandatos de Dios no se han de olvidar, sino ejecutar, exhortándonos con palabras y ejemplos al modo que los santos cuatro animales, siguiendo el ímpetu del espíritu, se herían unos a otros con las olas (Ezech., 1, 12; 3, 12, 13), como quien se provocaba a seguirle con más fervor.

2. Lo segundo, tuvieron grande obediencia, porque, aunque el Ángel no les mandó expresamente ir a Belén, contentáronse con que mostró ser éste gusto de Dios, pues para eso lo revelaba e inspiraba; y al perfecto obediente bástale tener cualquier significación de la divina voluntad para ponerla luego por obra, aunque sea menester dejar por esto, como los pastores el ganado y cuanto tiene.

3. Lo tercero, ejecutaron con gran fervor lo que Dios quería, y por esto se dice que iban a prisa movidos del divino Espíritu, con deseo de ver la palabra que el Ángel les dijo hecha carne por nosotros; y su fervor les hizo dignos de hallar lo que buscaban, guiándoles el Ángel al lugar del pesebre, donde estaba.

¡Oh, quién pudiese imitar la obediencia y diligencia fervorosa de estos santos pastores, para buscar y hallar al Salvador! ¡Oh Pastor soberano cuyas ovejas son los demás pastores!, descúbreme con tu divina ilustración, el lugar donde estas recostado y te apacientas (Cant., 1,6) en tu santo nacimiento, para que te busque y halle, de modo que te conozca y ame por los siglos de los siglos. Amén.²⁷⁷

Por lo que toca a la literatura propiamente dicha, las mejores páginas que redactó nuestro idioma vuelven a surgir del ingenio de Lope de Vega. Su extensa novela navideña, que no en balde escogiera a los pastores por protagonistas, alcanza su cenit precisamente en el momento de la Adoración, precedida de la cuidada narración del anuncio y seguida por el delicado relato de la vuelta de los zagales. Fía Lope como en el Nacimiento del magisterio de obras devotas antiguas y medievales, pero alcanza un nivel de viveza y sentimiento que no se advertían con tal fuerza entonces. Los rústicos casi virgilianos que postra de hinojos ante el pesebre aman al niño con la misma pasión exaltada con que fue amada la Dorotea, con el mismo ardor con que siempre sus héroes se apegan al querer o la honra. Reproduzco a continuación un fragmento que por su

²⁷⁷ L. de la PUENTE. *Meditaciones...*, pp. 487-489.

carácter narrativo y puramente literario, sin incisos de carácter doctrinario o moralizante, ocupa una posición insular en el corpus de lo escrito en torno al tema. No se tardará en advertir la similitud de tono que guarda con tantas y tantas versiones pictóricas y escultóricas de la Adoración producidas en nuestro suelo durante los siglos diecisiete y dieciocho, lo que vendrá a recordarnos otra vez que en estas composiciones piadosas, más que en los tan citados recetarios de Pacheco e Interián, de publicación tardía y difusión mediana, encontraron de continuo comitentes y artistas el necesario alimento para su musa.

Con esas y otras canciones, dejando un ancho rastro de sus estampas por la cuajada nieve, cargados de verdes ramos, de presentes humildes y de ricos deseos, llegaron al portal santo, llevando por encima de sus cabezas, no una sola columna de fuego, como los hijos de Israel por el desierto, sino infinitas de aquéllas que en la presencia del Dios de los ejércitos están temblando. Así como vieron el venturoso aposento y al Sol divino entre la pura Estrella de Jacob, el casto esposo, que también lo era de la esplendida reverberación de sus rayos, arrimando los árboles a las paredes y quitándose las guirnaldas de las cabezas, se arrojaron al suelo. Todo lo hallaron como se les había dicho, recibiendo tan súbita alegría de ver a Dios hecho hombre que, si n estuvieran mirando a la vida, no fuera mucho que a todos se la quitara tan dichosa muerte. Las lágrimas fueron muchas, y los pastoriles requiebros, sacando los unos las melenudas cabezas por los otros para mirar admirados al bello Niño. Dieron todos sus presentes a la Virgen, osando llegar las groseras bocas a las pajas donde estaban los pies benditos, que como imán las atraían a su virtud divina. Parecíales que el soberano Niño se reía en agradecimiento de sus deseos, y habiendo cobrado más aliento con mayor trato, uno de ellos dijo rústicamente, aunque con espíritu profético, de este modo:

Recién nacido Pastor
Hijo del divino Alcalde
que con vara eterna rige
la Jerusalén triunfante.
[...]²⁷⁸

Y haya, por último, recuerdo y hueco para las incontables composiciones poéticas, villancicos o simples loas, que estos tres siglos jalonan y adornan con su brillo. Creaciones que tanto corresponden a las plumas más diestras y famosas, como a los más modestos impresores de circunstanciales pliegos, pero que siempre se ven alentadas por una llama, que ora culta ora vernácula, las llena de sinceridad y las equipara a las mejores creaciones plásticas de su tiempo. Sírvome a continuación reproducir algunas, no sólo por el afán de dar con ejemplos consistencia a mis ideas, sino también por el inmenso placer que se hallará en ellas, yo en copiarlas y el lector que lo tenga a bien en deslizar la vista sobre sus versos. Observaremos en estos poemas como se extreman los ensueños de humildad, cómo los autores hacen hablar a los propios zagales haciendo que

²⁷⁸ L. de VEGA. *Pastores de Belén*, pp. 362-363.

sean sus alardes populares los que nos describan los misterios. Empecemos con algún fragmento de Santa Teresa de Jesús, que con la misma claridad e íntima sencillez que gastó para narrar su vida y describir los singulares privilegios de su relación con el Altísimo, canta gozosa a la venida del Niño:

*Hoy nos viene a redimir
Un zagal, nuestro pariente,
Gil, que es Dios omnipotente.
Por eso nos ha sacado
De prisión a Satanás;
—Más es pariente de Bras,
Y de Menga y de Llorente,
¡Oh, que es Dios Omnipotente!
—Pues si es Dios, ¿cómo es venido
Y muere crucificado?
—¿No ves que mató el pecado,
Padeciendo el inocente?
Gil, que es Dios Omnipotente.
Mi fe, yo lo vi nacido,
Y una muy linda zagala.
Pues si es Dios, ¿cómo ha querido
Estar con tan pobre gente?
—¿No ves que es Dios omnipotente?
Déjate desas preguntas,
Miremos por le servir,
Y pues el viene a morir
Muramos con Él, Llorente,
Pues es Dios omnipotente.²⁷⁹*

A una comedia madrileña de principios del siglo XVII corresponde el siguiente pasaje, letrilla recitada por el pastor Antón que, habiendo dedicado unos pasos de baile al Niño, se postra a la vera de la cuna para adorar al niño y brindar su presente. Habla el zagal como un rústico de su tiempo, traduciendo a la lengua del pueblo las profundidades del misterio de la Natividad y haciendo con esas mismas palabras la más contundente declaración de fe:

Adórote mi hazedor,
de pastores mayoral,
adórote Redentor,
pues quisiste por mi amor
nacer oy en un portal.
Perdona mi atrevimiento
y recibe este presente,
que muy de grado os presento

²⁷⁹ Santa Teresa de Jesús. *Obras completas*, p. 506.

recíbidle con contento,
aunque no muy suficiente.²⁸⁰

Por terminar con algún ejemplo más tardío, pongo en último lugar varios fragmentos de un pliego barcelonés que, a juzgar por la tipografía parece impreso ya en el siglo XVIII. El tono se mantiene en la línea festiva y popular que ha sido habitual para el tratamiento del tema durante la edad moderna española:

Salto y brinco de contento
Señores, dexenme estar,
que me tengo de hacer rajas
al son de aquestas sonajas,
al umbral de este Portal.

[...]

Los pastorcillos alegres
le vienen a visitar
con zamarras, y cayados,
contentos, y alborozados
coplas le quieren cantar.

Viene Gila, también Mingo,
viene Antón Silvio y Zayán,
y al son de los panderillos
están dando mil brinquillos
para el Niño alegrar.

Hagamos unos gazpachos,
porque estamos sin cenar,
y al recién nacido Infante,
tierno, lindo, y muy galante,
le daremos à papar.

Prevenid la calabaza,
porque hemos de brindar,
que es esta la Noche buena,
y estando la tripa llena
podrémos carambolar.

Al muchacho que tiritita,
papillas le hemos de dar,
y de vino un buen traguillo,
para que el pobre Chiquillo
pueda la escarcha aguardar.

Vamos, amigos baylando,
y lleguemos al Portal,
adorarle, y venerarle,
sus pies, y manos besarle,
porque es hermoso, y galán.

[...]

Pues suenen los cascabeles,

²⁸⁰ P. SUÁREZ DE ROBLES. *Danza del Santísimo Nacimiento...*, s. p.

y panderos, sin cessar,
dulzaynas, y chirimías,
y cantarémos folías
con aplauso singular.
Después un zapateado
hemos aquí de formar,
que en gloria tan manifiesta,
júbilo placer, y fiesta
ha de haber sin reposar.
Si acaso el Chiquillo llora,
le diremos: Ajó, y tayta,
que se paga de cariños,
y con alhagos tan finos
el llanto mitigará.²⁸¹

ICONOGRAFÍA DE LA ADORACIÓN DE LOS PASTORES. —

sobre los pastores:

indumentaria

sexo

regalos (cordero, cesta de huevos)Crisóstomo, lope p. 366.

música

Y en llegando que lleguemos
juro a san luego bailemos,
un cantar luego cantemos
que tú me responderás.

Llevaremos mi barril,
y también mi tamboril,
porque bailemos yo, y Gil,
que tú nos le tañerás.

Yo bailaré con Juanilla,
tú también con Antoñilla
juro a mí, que aunque es en villa,
que no me quedo yo atrás.

Y llamaremos a Mingón
porque es día de Domingo,

²⁸¹ *Coplas al sagrado Nacimiento del Niño Jesús...*, s. p.

y dará el salto respingo,
tú veremos qué harás.

Yo haré la revellada
la caperuça quitada
altibaxo y çapatada,
que verme te espantarás.²⁸²

Nosotros tañimos,
y también cantamos,
dançamos, y bailamos,
jugamos, y reímos,
mil cosas hezimos
que era admiración,
porque hoy es nacida
nuestra salvación.

Pascuala bailó
con su desposado,
y Mingo chapado
oh qué bien cantó,
luego bailé yo
con mi primo Antón,
porque hoy es nacida
nuestra salvación.

La Virgen reía
como yo bailaba,
y el niño miraba
lo que yo hacía,
y el viejo decía
oh que buen garçón,
que hoy es nacida
nuestra salvación.²⁸³

Oh qué bien baila Gil
viendo al niño entre las pajas
y Antón toca el tamboril.
Gil, viendo al niño en el heno
salta y brinca de placer
y Bras comienza a tañer
de gloria y contento lleno.
Muéstrase el Cielo sereno
con sus rayos celestiales
y en estos santos umbrales
porque baile y dançe Gil

²⁸² Cfr. Lope de SOSA, 1615

²⁸³ Cfr. Lope de SOSA, 1615.

Bras repica las sonajas
y Antón toca el tamboril.
Todos alegres miran
y él, en el baile picado
tan ligero se ha mostrado
que se embelesan y admiran
unos juegan, y otros tiran
de aquellas flores del campo
y porque baile Melampo
una mudança con Gil
Bras repica las sonajas
y Antón toca el tamboril.²⁸⁴

Gracia ha tenido,
y tendrala más glande
si adora al Niño.
Toca la sonagiya,
la guitarriya,
y el rabeliyo,
y el panderiyo,
y el cascabelillo,
y el tamboretiyo,
y alegremos al Dioso
que llora al frío.²⁸⁵

I. LA ADORACIÓN DE LOS PASTORES EN EL BARROCO ESPAÑOL.

LA PINTURA

EL PRIMER BARROCO. — Empezaremos nuestro recorrido por la Corte. No en balde fue ella la primera en recoger las enseñanzas de El Escorial, crisol y bandera de la vanguardia pictórica en la España de aquella edad, por más que los resultados no llegaran a la altura de las expectativas. Los maestros del gran taller filipino no pudieron derrochar alardes capaces de satisfacer los empeños de la Corona, pero, a pesar de su falta de brío, de su genio anodino y reseco, fueron capaces de sembrar un esqueje que no había de tardar en crecer y dar frutos. Ninguno de ellos fue hombre de arrolladora

²⁸⁴ Cfr. Francisco de ÁVILA, 1606.

²⁸⁵ Cfr. VILLANCICOS *nuevos...*, 1649.

personalidad artística, ni tan siquiera Zuccaro, el que más felices se las prometía²⁸⁶, pero eran artistas de su tiempo, del todo embebidos en las corrientes que movían el arte y el pensamiento del siglo. Trento había marcado unas direcciones estéticas, unos afanes y un decoro que ellos conocían y sabían expresar con una rectitud que, al final, se les escapó de las manos. Se dejaron llevar por el sentido de lo oficial, por tan grande ansia de mostrarse duchos en el arte y hábiles para dar ejemplo, que la vitalidad de sus creaciones no tardó en verse inmolada en los altares de una corrección hierática, rígida, estéril, que poco y mal había de seducir los ánimos menos refinados, y que tampoco llegó a calar en los que más agudos se predicaban. A nadie cautivaron, pero fueron capaces de transmitir el espíritu de los tiempos, tiempos que hablaban de depuración, de claridad, de acercamiento a lo divino, de solemnidad cuando fuera menester; tiempos que precisaban de un arte más cercano a lo real y que proponían nuevos recursos para lograrlo. Si no les cabe eterna fama como genios, ténganla al menos, igual que tantos otros, como maestros e iniciadores de una escuela fenomenal, que, una vez apartada de los más estrictos circuitos oficiales y abierta a la aceptación de la piedad popular, acertó a granar frutos de extraordinaria categoría e incuestionable efectividad estética y devocional.

Uno de los primeros en asumir la lección escurialense ya que, incluso, fue factor activo en ella, es el madrileño Juan Pantoja de la Cruz, pintor de formación romanista que cierra el capítulo de nuestro renacimiento incorporando a su arte delicadas notas de vivo naturalismo. Discípulo de Alonso Sánchez Coello y continuador de su carrera palatina, la actual nombradía del pintor lo debe casi todo a su actividad como retratista, pues, a menudo, se olvida que fue también excelente autor de composiciones religiosas, habiendo trabajado para la sacristía mayor de la catedral de Toledo o para el célebre colegio madrileño de doña María de Aragón²⁸⁷. En esas creaciones, Pantoja se presenta como un claro heredero del manierismo postconciliar; un artífice de estilo correcto y dibujístico, de netos perfiles y esmaltada limpieza en la aplicación de los colores, extraídos de paletas nunca generosas en pasta. Junto a esos rasgos, tan propios del momento en que se forma y trabaja, balbuce una sensibilidad que le invita a introducir detalles realistas, elementos de ascendencia popular, tímidas concesiones a la verdad que, tal vez sin su consentimiento, alcanzan un marcado protagonismo en medio del universo cribado de sus pinturas. Atisbos, sospechas, con algo del genio de Navarrete, de los axiomas estéticos que se habrían de imponer en breve.

²⁸⁶ Una vez despedido de El Escorial, nos dice un contemporáneo que “iba él harto querrelloso y decía que no eran conocidas sus obras”. He tomado la cita de: A. E. Pérez Sánchez. *De pintura...*, p. 15.

²⁸⁷ “Con otros muchos [cuadros], que tiene en esta Corte, que acreditan su gran habilidad, no sólo en los retratos, sino en otras figuras, e historias con grande y evidente acierto.” Véase A. PALOMINO. *El Parnaso...*, p. 114.

Con estas premisas firma en 1605 el bellissimo lienzo de la *Adoración de los pastores* que fue propiedad del Museo del Prado; excelente ejemplo de lo que significó en la práctica aquella indecisión transitoria, aquel momento de cambio en el que elementos de declarada modernidad empezaban a oponerse a la idealización manierista; una obra entre dos siglos, entre dos corrientes, muy útil para explicar las primeras andanzas del progreso. Lástima que de ella no nos quede más que el recuerdo²⁸⁸.

Aquí todo gira en torno al pesebre, a un cajón de madera con gruesos clavos sobre el que yace Jesús encima de un pañal, recibiendo el homenaje de sus Padres, arrodillados a su vera. La Virgen es de un encanto inolvidable, de una belleza idealizada con mesura, y por lo mismo, cercana; una joven sumida en la oración callada, íntima, personal, que tan alto favor obtuvo en los tiempos de la reforma española y acerca de cuyas ventajas nos instruye sin cesar la mística²⁸⁹. En Ella se resume y declara el gozo supremo, el deleite turbador que embelesa el alma durante la contemplación del Altísimo, la alegría inexplicable de sentirse junto a Dios.

El Niño, desnudo boca arriba, mira a su Madre con una mano puesta en el corazón; es hermoso, pero todavía algo rígido y sujeto a convenciones clasicistas; tampoco parece del todo inconsciente, como si a través de los ojos y esa manita en el pecho estableciera un profundo diálogo con la Virgen, una conversación silenciosa en que ambos comprendieran sus obligaciones dentro de la economía redentora.

San José, maduro aunque todavía joven, refleja la misma dulce admiración que su Esposa, pero no parece en él tan intenso el sentimiento; antes bien, de su ademán se deduce algo de sorpresa y en la mano que sujeta una cinta reside quizá la respuesta: aún no ha soltado el Patriarca los arreos que acaba de quitar a la montura; y ello nos recuerda la inmediatez del parto milagroso que, ocupado en quehaceres humanos, no le ha sido dado contemplar.

Presentes están los dos animales y hartos me choca la actitud del buey, que sin prestar oídos a la tradición iconográfica y textual que lo hacía más noble que la jumenta,

²⁸⁸ Este cuadro, procedente del Museo de la Trinidad, fue el n. 2.471 del inventario general del Museo del Prado, que lo depositó, por Real Orden de 1919, en la embajada española de Lisboa, donde fue destruido en 1975.

Véase *Museo del Prado. Inventario...*, II, p. ; F. J. SÁNCHEZ CANTÓN. *Los grandes temas...*, pp. 62-63; E. LAFUENTE FERRARI. *Breve historia...*, p. 201.

²⁸⁹ Recordemos, otra vez, las disquisiciones de Santa Teresa de Jesús en su *Camino de perfección* (capítulos 37-40) o los consejos de hombres como Luis de la Palma y Tomás de Villacastín, entre otros muchos autores.

“... que esto que llamamos oración o meditación no es cosa que está sobre el cielo, que sea menester tomar alas para alcanzarlo, ni está de la otra parte del mar, que sea menester navegar para hallarlo; mas es cosa que está dentro de nosotros y no es más que ejercitar las tres potencias del alma, y ayudarnos de ellas acerca de las cosas espirituales y celestiales, de la misma manera que las ejercitamos y usamos de ellas en los negocios humanos y temporales”.

L. de la PALMA. *Historia de la Sagrada Pasión...*, p. 14.

rumia sin embarazos el heno del pesebre, por aquella desdichada esquina que no cubrió el pañal.

Los pastores, vestidos al modo de la época, encarnan diferentes actitudes ante lo sobrenatural: cabe el pesebre, un viejo vestido con limpias ropas de acomodado artesano, se postra entre desconcertado y creyente. Tras él hay otros dos hombres, uno de ellos con una cesta de pichones, que parecen aclararse acerca de los prodigios que contemplan; dos hombres jóvenes con perilla y gruesas ropas de bayeta, llamados al lienzo desde las calles del Madrid de entonces. Al otro lado de la cuna, un gallardo mocetón con sombrero de ala ancha, tañe la gaita para el Nacido, en un delicioso detalle realista que muchas más veces habremos de encontrarnos en cuadros y relieves y que por largo hemos visto ya en poesía. Nos sirven de antesala al misterio, en el primer término, cortados poco más arriba de la cintura, un viejo cargando un cordero, metáfora de la pureza y mansedumbre del Salvador, más adelante inmolido en expiación de la culpa ajena, y una airosa mocita de apretado corpiño y blanca blusa de mangas de farol y cuello plisado, referencia fiel a la indumentaria de las clases medias de entonces.

Llena el tercio superior un luminoso rompimiento de gloria, mal casado con lo de abajo; una cóncava cornisa de tectónicas nubes, una auténtica terraza celeste a cuyo borde se asoman, hincados de hinojos, cinco ángeles mancebos arrobados de gozo. Y en la negrura del fondo, hallamos un ventanuco abierto al campo, a través del cual se divisan otros ángeles dando a otros zagales la misma feliz nueva.

Todo lo rigen el orden y la corrección, que no se privan de enfriar un tanto lo que pronto veremos, en manos de otros artistas, arder en tórridos calores. La composición repite y actualiza un tanto la ensayada dos años antes en la *Nochebuena* del palacio del Pedralbes, de disposición más rígidamente simétrica, con sus grupos de personajes femeninos y masculinos enfrentados a los flancos del pesebre, y más intenso claroscuro. Aparecían también en ella hermosos detalles de realismo popular, pero la necesidad de hacer figurar entre los pastores los retratos de distintos miembros de la casa real, obliga al artista a dotarla de un aire más recto y sereno²⁹⁰. Hay todavía en el cuadro del Prado mucho de manierismo abierto y consciente. Tal es la procedencia de la dignidad estereotipada de los personajes y del aspecto limpio, esmaltado, del resultado final; recurso rancio, que todavía se usará, y no poco, después, es el de las medias figuras del primer plano. El recuerdo de los italianos de El Escorial, incluido el propio Tintoretto, se aprecia pronto en la composición, dividida en tres niveles superpuestos; también viene de ellos, sin duda de Cambiaso, el claroscuro pronunciado y algo duro, con esa luz fuerte que se expande desde un foco incierto que, desde luego, no radica en el Niño, ni tampoco en la gloria. Del mismo modo, parecen presentes aún influencias bastante más remotas, como la del Perugino, apreciable de lejos en el grupo de los ángeles. Pero la renovación también se hace valer, en ese mismo uso teatral de la luz y,

²⁹⁰ Obra firmada en 1603.

Véase J. CAMÓN AZNAR. *La pintura española del siglo XVI*, p. 514. Reproducida en *Ibidem*, fig. 439.

sobre todo, en los muchos detalles de realidad que se reparten por la tela: en la indumentaria de los pastores, en sus tipos y gestos, en la rústica melodía de la gaita, en la verdad de los presentes, o en esa incontinencia del buey, que no respeta siquiera la cuna del Señor.

Posterior en poco tiempo, pues a finales de 1608 finaba el maestro, ha de ser el lienzo de la *Adoración de los pastores* que preside la capilla de Nuestro Redentor, del convento de San José, de Ávila, un cuadro de notable belleza y buenas calidades en el que, sin embargo, el artista no se muestra tan creativo, pendiente de modelos ajenos, seguramente por la imposición expresa del comitente²⁹¹.

María aparece arrodillada junto a la margen izquierda, con las manos cruzadas sobre el pecho y el rostro lleno de una dulzura extática. La figura, aunque sigue mostrándose tierna y cercana, ha sido sometida a una idealización más intensa que en el caso anterior, sobre todo por ese alargamiento excesivo, de neta raíz manierista y el convencional plegado de los paños.

El Niño, con un nimbo de gloria en el contorno de la cabeza, yace a sus pies, en el suelo, sobre un torpe amasijo de pañales que se confunde con las caídas de su falda. Está boca arriba, desnudo, alzando suplicante los ojos hacia la Madre y levantando una manita para subrayar la petición, como si suplicara que lo aparte del frío y húmedo suelo y le dé más confortable lecho en su amante regazo. La representación, tomada en escorzo, es correcta y hermosa, pero resulta demasiado crecida, tanto en edad como en conciencia, para el momento que se está narrando.

Al otro lado, San José, se postra a adorarlo con sumo respeto, con una mano sobre el corazón y la otra expresando el enardecimiento de su ánimo. Es un hombre en la segunda juventud, de rasgos muy viriles y espesa pelambre morena, vestido con gruesos paños de lana que caen en abultados pliegues, mereciendo destacarse la pechera abotonada del sayo, más propia de la época del pintor que de la Judea de la primera Nochebuena.

Varios pastores van llegando al portal, con la mirada atenta al pesebre y el ánimo arrobado por el gozo inmenso de sentir premiada su fe. Buen ejercicio de naturalismo ofrece el zagal que entra a la espalda de San José, apoyado en una vara, con el rostro

²⁹¹ La atribución a Pantoja de la Cruz, tanto de este cuadro como de los demás que decoran la capilla, carece de fundamento documental, pero, atendiendo a razones de estilo no parece posible dudar que sean obra suya y de sus colaboradores más inmediatos. De cualquier forma, hay que admitir la posibilidad de importantes ayudas de otras manos, pues el encargo, si los cuadros fueron pensados para esta capilla, no hubo de producirse antes de 1608 y en ese mismo año, tuvo lugar, como he dicho en el texto, el óbito del artista.

A propósito de la autoría señala el profesor Martín González:

“La mayor parte de estas pinturas son del estilo de Juan Pantoja de la Cruz, y al menos cierta parte de ellas debe corresponderle ... La semejanza con las pinturas de la capilla Guillamas es tan fiel, que no cabe vacilar.”

Véase J. J. MARTÍN GONZÁLEZ. “El convento...”, p. 368.

enjuto y de facciones angulosas, o el del joven lampiño que, detrás de la Virgen, levanta los ojos y junta en oración las manos. Más rezagados, muy perdidos en la sombra, penetran otros paisanos, cubiertos con gabanes y capotines de usanza castellana contemporánea.

En la parte alta, una gloria de juguetones angelotes, reemplaza, sin apenas nubes ni resplandores, la solemne oración celestial que veíamos en el destruido cuadro del Prado.

La composición, como no se habrá tardado en descubrir, interpreta, con más o menos fidelidad, la *Nochebuena* que Peregrín Tibaldi ejecutara para el retablo mayor de El Escorial, introduciendo algunas novedades básicas que, sin más, vienen impuestas por las dimensiones menos ingratas del lienzo y la mayor voluntad naturalista del pintor vallisoletano. Esta dependencia quedaría de sobra explicada por el amplio conocimiento que Pantoja había de tener del altar escurialense, pero a esto se debe añadir y, es seguramente decisivo, el hecho de que el cuadro fuera encargado por don Francisco de Mora, arquitecto de Felipe II, partidario acérrimo de cuanto el rey había construido y guardado en el real sitio de San Lorenzo, que, movido por esa admiración, habría impuesto el seguimiento del patrón italiano²⁹². El resultado, con todo, se presenta mucho más avanzado desde el punto de vista estilístico, en gran medida, por la adopción de un claroscuro intenso y un colorido menos artificial, en los que se descubre triunfante la ejemplar enseñanza de Navarrete. La técnica, prieta y volumétrica, se aparta de las texturas vaporosas del modelo, llegando a encontrarse, incluso, algún punto de excesiva dureza, por ejemplo en el plegado de las telas. En definitiva, estamos ante una actualización de las experiencias de El Escorial, ante una visión remozada de los planteamientos más estrictamente manieristas, inspirada por un naciente deseo de captar y repetir la verdad.

Detenerse toca ahora en la excepcional figura de Vicencio Carducho, el gran padre de la renovación pictórica española del siglo XVII, que en el capítulo anterior nos ofrecía singulares visiones del Nacimiento; no será tan original en éstas de la Adoración, pero sí hará gala de mayor mérito artístico. La historiografía tuvo a bien condenarlo a largo e injusto olvido, pero por fin se rehabilita ante nosotros con todo el

²⁹² Ante la generosa ayuda que para su reforma el convento de San José, de Ávila, recibiera del arquitecto Francisco de Mora, ardiente defensor de la causa de Santa Teresa, la comunidad decide regalarle una de las capillas del templo, la primera del lado del Evangelio, en que la Santa Madre había recibido enterramiento temporalmente. Años después, muerto Francisco de Mora y sepultado en su capilla de la madrileña iglesia de Santiago, ésta otra, que el arquitecto había bautizado de San Andrés, fue vendida por su única hija al canónigo abulense Agustín de Mena, que exige que, junto al recinto, le sean entregados todos los materiales que estaban pendientes de ser colocados en él y entre los que se contaban 20 lienzos de pintura. En 1610, a la muerte de Mora, Eugenio Cajés llevó a cabo la tasación de algunas de esas telas, especificando que se trataba de las que el arquitecto había encargado para un retablo que mandó hacer en Ávila.

Véase *Ibidem*, pp. 364-369.

lustre de su prolífico genio. Pintor y erudito, gentilhomme de pro, él fue el primero que, con auténtica decisión, se atrevió en nuestro suelo a iniciar el viaje por las veredas vírgenes del naturalismo que exigían los tiempos. Aprendida de sobra tenía la lección italiana, y no por venir de aquellas tierras, que abandonó en plena niñez, sino por el largo contacto con la colección real y la experiencia en el taller filipino, unidos al intuitivo magisterio de su hermano Bartolomé, cuyo cargo de pintor del rey hereda y mantiene con soberbia dignidad.

En el elenco interminable de su producción no habían de faltar las *adoraciones* ni de pintarse al margen de alguno de los programas más carismáticos de su edad. Pensemos, verbigracia, en el cuadro del magnífico retablo de Guadalupe, el colosal monasterio extremeño que con aquella impresionante máquina iniciaba su prometedora carrera barroca. No querían los jerónimos quedarse cortos al vestir su capilla mayor y buscaron para satisfacer el empeño a los pintores de mejor reputación en la Corte: Eugenio Cajés y Vicencio Carducho, cuyos lienzos habían de lucir sobre las trazas de Juan Gómez de Mora y junto a las esculturas de Giraldo de Merlo.

El de la *Adoración de los pastores* es un cuadro agradable y bien compuesto, por más que en calidad no pase de mediano y a pesar de los estragos que el tiempo ha hecho en él; una obra que, no obstante las evidentes reticencias del pintor, avanza un trecho en dirección naturalista, preocupada por la experimentación lumínica y la construcción de una coherente y densa atmósfera expresiva²⁹³. Su estudio iconográfico aumenta en interés al tener en mente los *nacimientos* que del mismo pintor veíamos en la catedral de Toledo y la abadía del Sacromonte, de Granada, pues permite tomar buena nota de la diferencia de fondo que existe entre ambos temas.

María no es aquí ya la pasiva adoratriz de aquellas otras dos composiciones, la mujer que contemplaba a su Hijo acompañada de los dulces sonos angélicos; ya no medita ante la Criatura que, por primera vez, aparece ante sus ojos, sino que guía el homenaje de los pastores que, ahora, como antes Ella, se postran en primicia ante la

²⁹³ La iniciativa del nuevo retablo mayor de Guadalupe parte de Felipe II, pero la ejecución se debe al impulso de su hijo Felipe III. En 1614, Juan Gómez de Mora da las trazas y en 1618, año en que hay que situar las pinturas, la colosal máquina es erigida en el presbiterio del templo.

Vicencio Carducho y Eugenio Cajés, habituales colaboradores, como vimos en el capítulo anterior y aún podremos seguir comprobando, se reparten la ejecución de los seis grandes lienzos del retablo, quedándose el primero con los tres de la calle del Evangelio, por lo que son suyas tanto la *Adoración de los pastores* como la *Epifanía*, dispuestas, respectivamente, en las cajas del segundo y tercer cuerpo.

El resto de las pinturas representan la *Anunciación*, de Carducho, y en la calle opuesta, de abajo a arriba, la *Asunción*, la *Resurrección* y *Pentecostés*. La calle central se reserva al sagrario, la imagen de Nuestra Señora de Guadalupe y la de San Jerónimo, titular del monasterio, además de un Calvario en el ático. Los intercolumnios albergan catorce estatuas de santos, obra del escultor madrileño Giraldo de Merlo.

Véase C. CALLEJO. *El monasterio de Guadalupe*, pp. 38-40.

Sobre las pinturas: D. ANGULO ÍÑIGUEZ y A. E. PÉREZ SÁNCHEZ. *Historia de la pintura española* (1969), p. 111.

gloria del Señor. La vemos de perfil; está arrodillada a la cabecera de la cuna, apartando del cuerpecito, desnudo y blanco de su Hijo, los pobres pañales que lo cubrían, ofreciéndolo a aquellos ojos humildes cual puro lucero brillante sobre el heno. Es una mujer de noble presencia, de rasgos armoniosos y canon muy alargado, cubierta con sencillas ropas de cadencia clásica, menos pendiente todavía del natural que de las convenciones del manierismo.

El Niño, despidiendo una intensa luz dorada, está tumbado boca arriba, sobre un pañal, mirando sonriente a los adoradores mientras levanta una manita y se lleva la obra al pecho, en expresión de complacencia y agradecimiento. Es una representación tierna, pero, como casi siempre en Carducho, poco ajustada y bastante dura, con un desagradable punto muñequil, sobre todo en el dibujo de las piernas.

San José, erguido detrás de la Virgen, queda muy perdido entre las sombras, pero aún se advierten su barba y cabellera negras y su complexión fuerte de hombre joven, aunque ya curtido.

Un pastor se arrodilla a los pies de la cuna, un mozo de rústica indumentaria y recogida expresión devota, cuyo rostro bañan los intensos fulgores del Niño. A su lado, detrás del pesebre, adoran dos risueños chiquillos, muy pequeños todavía, pero capaces ya de reconocer al Señor. Un recurso éste que quizá tomara Vicencio de los dos ángeles que, en esta misma posición, adoran a Jesús en cierto retablo atribuido a Esteban Jordán que conserva el templo del convento de las salesas de Valladolid y que el pintor, sin duda, conoció, durante la estancia de la corte en esta ciudad²⁹⁴. En segundo término, una pastora con una cesta permanece de pie y, junto a ella, se adivinan otras caras medio ocultas en la sombra. Encima de sus cabezas, el cielo se abre formando un místico corredor de nubes de resplandor acaramelado, por el que revolotean angelotes de trofeo manierista.

La composición se ciñe a un esquema de tensión simétrica que va a ser muy frecuente tanto en la pintura como en la escultura de nuestro primer barroco, sobre todo en el ámbito andaluz y, muy en especial, en la escuela sevillana. Consiste este modelo en la presentación del pesebre en paralelo con los márgenes superior e inferior del soporte y rodeado por, al menos, tres personajes arrodillados: la Virgen en la cabecera, San José o un pastor a los pies y otra figura, en este caso los dos rapaces, por detrás. A estos tres se suman otros personajes erguidos en segundo término. La solución más fácil al problema de la procedencia de este arquetipo tan usado, nos la podría proporcionar la famosa *Adoración de los pastores* que, del holandés Abraham Bloemaert, conserva el Museo del Louvre y de la que se conocen numerosas versiones bastante fieles a lo largo de nuestros siglos XVII y XVIII; pero de inmediato surge una salvedad que nos obliga a buscar otros caminos. El cuadro de Bloemaert no fue pintado hasta 1612 y la estampa que lo difundió, obra de Boetius a Bolswert, data de 1618. Esta cronología podría permitirnos, por los pelos y con escaso rigor, afirmar que esa *Adoración* fue conocida

²⁹⁴ Será analizado al tratar la escultura.

por parte de Carducho, pero nada nos aporta en cuanto a lo andaluz y castellano, pues el esquema ya aparece desde las obras de Juan de Oviedo y Esteban Jordán, obligando a considerar la posibilidad de un patrón bastante anterior. Pudiera darse que ese molde no anduviera muy lejos de lo ensayado por Zuccaro para el retablo mayor de El Escorial, pero en el esquema del italiano hay una tensión triangular que no está tan acentuada en ninguno de los ejemplos españoles que conozco. Lo más probable, como ya se tratará con más extensión en el apartado dedicado a la escultura, es que el modelo proceda de este arte y halle su origen en el núcleo castellano, exactamente, en el entorno de Berruguete, que lo ensayó en el *Nacimiento* del retablo de Mejorada, y sus muchos seguidores, sobre todo, Nicolás de Vergara y Juan Bautista Vázquez, autores del retablo toledano de Santa María la Blanca²⁹⁵. Ambos ejemplos, por lo que sabemos de la biografía de Carducho pudieron ser conocidos de él, lo mismo que el retablo citado de las salesas de Valladolid, inspirado a su vez en ellos. En otro orden de cosas, el naturalismo, aunque todavía comedido y no del todo sordo a convenciones tradicionales, resulta ya bastante firme, pero la alargada proporción de los personajes o la acritud de ciertos tonos nos evidencian la continuidad con el periodo anterior. El tratamiento de las luces, más que a Cambiaso, parece remitir a la influencia de los Bassano, mucho más dados a abusar de la oscuridad y a herirla con tenues irradiaciones doradas²⁹⁶; la escena se descubre bajo el tul de una penumbra densa, rota apenas por el débil resplandor del Niño y la claridad dorada del rompimiento, que inciden estratégicamente sobre las figuras realzando sus perfiles y descubriendo, matizada por las sombras, una paleta de colorido intenso y brillante, de clara raigambre veneciana.

Otra notable *Adoración de los pastores* nos dejó Vicencio en el retablo mayor de la localidad madrileña de Algete; una pieza que apenas es unos meses más joven que la de Guadalupe y que se presenta muy ligada a ella por lo que se refiere a la composición, pero que alardea de superiores calidad y empaque, mejor inspiración y ejecución más esmerada, ofreciendo un resultado de notable solvencia, corrección y monumentalidad. Seguramente, no es ajeno a esta situación el hecho de que los cuadros de Algete hubieran de presentarse mucho más cercanos a los ojos que los del monasterio extremeño, ante los que median la reja y el ancho espacio del presbiterio y que se encaraman a una altura tan considerable²⁹⁷.

²⁹⁵ Volveré a tratar este asunto en el apartado siguiente, al hablar de Esteban Jordán y el retablo que de su mano se conserva en la iglesia de las salesas de Valladolid.

²⁹⁶ Mayer insistió repetidamente en la importancia de estos recursos expresivos en el arte de Carducho. Véase: *La pintura...*, p. 183, e *Historia...*, p. 411.

²⁹⁷ El retablo mayor de la iglesia parroquial de Algete es una importante obra de pintura y escultura que, desgraciadamente, sufrió importantes daños en 1936.

La fábrica fue contratada en 1612 por el ensamblador Juan Muñoz y el escultor Alonso de Vallejo, antiguo socio de Pompeyo Leoni, integrantes de una sociedad que será también la autora del gran retablo de la iglesia de Santa María, de Colmenar de Oreja. Al año siguiente

Otra vez encontramos a María ofreciendo a los pastores el amado Fruto de sus entrañas, pero su gesto es ahora menos formal y más humano. Arrodillada junto al pesebre, toma una manita del Niño y acerca a la de Él su frente, ganosa de sentir en las sienes la caricia de aquella piel. El tipo físico de la Virgen presenta una serie de rasgos que, aunque no se veían con igual nitidez en la *Nochebuena* anterior, se dan cita, como una inconfundible marca de estilo, en la mayor parte de las Señoras del maestro. Es una mujer joven pero de edad difícil de precisar, dotada de un noble aspecto matronil; una mujer alta y fuerte, con una larga cabellera rubia cayendo suelta por la espalda y los hombros; el rostro, animado aquí por una incipiente sonrisa, persigue la belleza a través de unas facciones potentes y rectas, de líneas algo duras, pero hermosas al fin, entre las que destaca el trazo largo y valiente de la nariz y los enormes ojos, casi siempre bajos o entornados. Tal es el tipo de la Virgen de la *Anunciación* del retablo mayor de la Encarnación, de Madrid²⁹⁸, o de la que aparece en la *Epifanía* del propio altar de Guadalupe, que en el capítulo siguiente será analizada.

Jesús yace en la cuna, que ahora se dispone en el sentido de la profundidad, desnudo y resplandeciente, algo más crecido que en la versión anterior; la representación, aunque todavía floja, ha ganado mucho en realismo y morbidez, siendo deliciosa la mirada que dirige a su Madre o el anecdótico detalle del piecito que se enreda entre los pliegues de la sabanilla.

San José permanece erguido en el mismo sitio, con una mano en el pecho y los vivaces ojos llenos de amor y respeto, enardecido de goce místico ante la contemplación del Niño. Él también ha ganado en realismo y dignidad desde la tela extremeña, presentándose como un hombre joven y de facciones delicadas, sensible y fervoroso al mismo tiempo que enérgico y viril.

En el grupo de los pastores se repite en lo esencial el esquema de Guadalupe. En primer término, enfrente de la Señora, está el recio mancebo arrodillado, dando en silencio *gracias* a Dios; cerca de él, detrás del pesebre, hallamos también a los traviesos pilluelos, aún más alegres y encantadores, más vivaces e inmediatos en su popular anecdotismo. A su espalda, apenas perceptibles entre las sombras, otros dos hombres, más viejos y barbudos, vienen a inclinarse ante el Señor, aunque la sorpresa del rompimiento de gloria que se abre en lo alto, les impide todavía fijar su atención en la cuna.

El cielo vuelve a bajar a la tierra como un luminoso pasillo de nubes, que con feliz gradación se funde con las tinieblas de la noche terrena. Tiernos angelotes, como

entra a colaborar con ellos Gaspar Cerezo, a quien se cede la pintura de los lienzos que, finalmente, acometieron Carducho y Cajés, en 1619.

Contiene seis pinturas, tres en cada lado, repartidas como en Guadalupe a calle por maestro, quedándose Carducho ahora con la de la Epístola, en la que se superponen, en el primer y segundo cuerpo, las escenas de la *Adoración* y la *Epifanía*.

Véase D. ANGULO IÑIGUEZ y A. E. PÉREZ SÁNCHEZ. *Historia de la pintura española* (1969), p. 110.

²⁹⁸ Reproducida en J. CAMÓN AZNAR. *La pintura española del siglo XVII*, fig. 21.

pedras preciosas en el aro de un místico viril, ornan la entrada de esa calle milagrosa, de ese corredor celestial inundado por la luz que desciende del Padre.

El planteamiento compositivo está, como se ha podido comprobar, muy cerca del propuesto un año antes, afectado tan sólo por las mínimas adaptaciones que exigía el nuevo formato, más alargado y fiel al paradigma escurialense. El principio estético carduchiano de la mesurada aceptación de lo real vuelve a regirlo todo, a través de un dibujo de exquisita corrección y de una pintura peinada, bien sujeta a los márgenes, pero portadora ya de algo del jugo de Venecia. La luz es de nuevo un recurso esencial; algo más homogénea que antes, da lugar a un claroscuro de ritmo más acompasado, que modula las formas con poética suavidad, produciendo una rica variedad de matices de alto efecto plástico, aunque poco atrevidos para la época. La paleta contiene un claro precedente de las alegrías cromáticas de la venidera escuela madrileña, sin dejar de mantener alguna tonalidad clara y fuerte, de acritud manierista. Hay, además, una tensión expresiva que pronto atrapa al espectador: la sonrisa extática de la Virgen, la más alegre y elemental de los chiquillos, el silencioso recogimiento del pastor, todo se une para dar cuenta de las diversas caras de un mismo sentimiento, de un único arrebató, de un gozo y una esperanza nuevas y hasta entonces desconocidas para el hombre.

Por los mismos años, pintaba en la Corte Antonio de Lanchares que, a juzgar por los testimonios escritos de la época, así como por lo poco que de su obra nos ha llegado, fue maestro de buen genio y fina sensibilidad, malogrado, por desgracia, en fechas tempranas.

Aunque aún muy desconocido, sabemos de fe que el pintor era madrileño, nacido en el seno de una familia de artistas de la que casi todo ignoramos. Fue discípulo de Eugenio Cajés y, lo mismo que él, pasó una buena temporada en Italia, de donde regresó muy perito en el arte de la pintura, hallándose establecido en Madrid, ya por los años de 1612, con timbres de maestro afamado y, andado el tiempo, grandes posibilidades de suceder en el puesto al viejo Bartolomé González, pintor del rey fallecido en 1627, pues para esta plaza fue propuesto unánimemente por Vicencio, Eugenio y Velázquez. Su estilo, cuando se estudia junto al de Carducho o al del propio Cajés, representa un importante paso adelante en dirección barroca, por mostrar más acentuada la verdad incipiente del primero y aparcar muchos de los extremos más arcaizantes del segundo, al que también mejora en la paleta, veneciana lo mismo, pero de muy superior refinamiento. Lo poco que de su obra nos ha quedado, la *Descensión* de la parroquia de Cantoria, en Almería, y el retablo de Berniches, Guadalajara, remite de entrada al paradigma filipino de Navarrete y Luca Cambiaso, con no poco influjo de Cajés y evidentes recuerdos del arte romano, no en la línea realista del Caravaggio, sino en la más retardataria del Caballero de Arpino. A estas notas recalitrantes, se añade un abierto gusto por la verdad y hasta una clara delectación en lo más campechano y popular de ella, expresado con rigor y tras un detenido estudio, pero sin la crudeza que

pronto se verá en Maino o que, años atrás, ya había ensayado Bartomeo Carducho en el *Tránsito de San Francisco* del Museo de Lisboa.

A sus pinceles se debe una *Adoración de los pastores* que, sin duda, se cuenta entre las más bellas que fueran pintadas en Madrid durante los jóvenes años de nuestro barroco. Una perla inolvidable, un joyel de delicada hermosura, en donde la verdad barroca triunfa como antesala gloriosa de las cimas que aún se habían de escalar. Un temprano requiebro de barroca oratoria, una lección inmediata, convincente, efectiva, teatral, pensada con esmero para sacudir de inmediato la conciencia del fiel menos devoto, para avivar en ella sentimientos que eleven el alma sin que tenga que mediar la ciencia; para dar a comprender altísimas lecciones que antes entran por unos ojos descuidados que por los oídos más atentos y que mejor sabe transmitir la sencillez del arte que el ampuloso soniquete de la verborrea teológica²⁹⁹.

Jesús se aleja del centro del cuadro y busca humilde un ángulo inferior; allí está tendido sobre un pesebre cubierto de pañales, casi a ras de suelo, sin más vestidura que un trapillo en torno a las caderas y el aliento templado del buey, cuya testuz de grandes ojos negros y cuernos de media luna, vigila a su lado, llena de nobleza. El Niño dormita indiferente a la reverencia de sus Padres, ajeno al homenaje de los pastores y a la lealtad del manso. Entorna los ojitos y relaja los miembros. No hay en Él signos de conciencia ni de regia gravedad. Es el Hijo de Dios que ha descendido desde su trono de gloria, pero es también el hijo de dos jóvenes aldeanos del lugar, parido en una cuadra y acostado en un pesebre, al no acertar su pobreza a dar con mejor palacio ni más alto lecho. Es un retoño cansado, vencido por la noche y lo frágil de su edad, ignorante de los entresijos preternaturales en que se encuentra inmerso y ajeno a los tenues fulgores que su propio cuerpo emite. Duerme el Niño Jesús y se complacen los demás en su sueño. La ternura del hecho se apodera de sus ánimos y, segura, imposible de quebrantar, trasciende la malla del lienzo para ganarse los nuestros. Duerme el Niño Jesús, duerme el Cielo. Pocos artistas lo han imaginado de esta guisa en el momento de la primera adoración evangélica y, sin embargo, pocas son las actitudes que con un discurso tan locuaz podían hablarnos de la verdad de su nacimiento y lo auténtico de su humanidad.

La Virgen lo adora de rodillas, volcada sobre el pesebre, con las manos juntas en oración y los ojos entornados por la inmensidad del misterio que medita. Frente a las Señoras de Carducho, más pertenecientes al cielo que a la tierra, en Ésta de Lanchares sí vibra ardiente y cercana la realidad; María es una niña morena de rasgos pequeños y

²⁹⁹ El cuadro está firmado por Antonio de Lanchares y fechado en 1612.

Se dio a conocer en 1960 con motivo de la exposición *Velázquez y lo velazqueño*, homenaje al pintor sevillano en el III centenario de su muerte. En el catálogo de la misma, realizado por Valentín de Sambricio, con la colaboración de María Elena Gómez-Moreno y Joaquín de la Puente, se indica que “es la primera vez que se expone una obra de este autor” y se dice que forma parte de la colección del anticuario madrileño Abelardo Linares.

Véase *Velázquez y lo velazqueño...*, n. 9, p. 35, lám. XIV; D. ANGULO ÍÑIGUEZ y A. E. PÉREZ SÁNCHEZ. *Historia de la pintura española* (1969), pp. 262.

suaves, de talante tímido e inexperto, capaz de alardear tan sólo de su mucha virtud y extremo recato, bien cubiertos por la toca y el pesado manto oscuro. El sobrio vestido de paño, abotonado al cuello, es otro detalle de anacrónico realismo, otra nota empleada por el autor para hacernos más cercana la naturaleza terrenal del momento.

A la cabecera del Chiquillo, su Padre se postra también encandilado por un gozo sobrenatural. Es un hombre joven, buen mozo, que también, y aún más si cabe que la Esposa, ha sido extraído de la verdad más próxima, como demuestran el corte de los cabellos o el rasurado de la barba, así como el sayo con cuello abotonado y camisa blanca debajo, que va a ser muy usado por la escultura castellana del momento, con Fernández como piloto.

Deleita el sueño del Nacido también a unos pastores, asimismo extraídos de la realidad, con tipos y ropajes estudiados por el pintor en una auténtica majada de su tiempo, con lo que el sentimiento se torna aún más vívido y familiar. No puede ser más emocionante la profunda devoción del viejo que se inclina frente al Niño. Al verlo envuelto en ese grueso capotón de lana, agachando la cabeza calva, bajando el rostro de nariz afilada y boca hundida, a buen seguro por culpa de una dentadura bastante rala, no tardamos en adivinar que no es un ingenio aficionado a sutilezas, que no es más que un hombre sencillo, acostumbrado al trabajo, a la lucha diaria por lo más esencial, pero que tampoco está desierta su alma del conocimiento más útil y verdadero, de la fe que esta noche le ha permitido contemplar con los ojos corporales el rostro del Señor. No es menos verdadera la paz que trasciende el muchacho que llega por detrás de la Virgen, con la camisa abierta y ese blanco corderillo, tierno tusón de algodones, preso sobre los hombros. Detrás hay otro joven, con un fino bozo adornando su boca y el sombrero calado todavía, que no atina a mirar al Niño por el asombro que le produce, lo mismo que a otro viejo que le viene a la zaga, la irrupción de un ángel, de un mensajero divino que repite, cartela en mano, el mensaje que antes les diera al raso. Son hombres que no saben de letras, pero que entienden de confianza, de amor, de humildad, y por eso Dios, que no precisa de mejores etiquetas ni más sonoras fanfarrias, arramblando humanas convenciones, antes que a ninguno, quiso darse a conocer a ellos.

Éste es el mensaje de acercamiento a lo divino que la mística proponía en España desde tanto tiempo atrás y que ahora, Lanchares transmite con la elocuencia y la eternidad de las plumas más agudas.

Es un temprano triunfo barroco, de fondo y de forma. El desplazamiento de la cuna a la periferia del lienzo, sirve al pintor para ordenar la composición en una atrevida diagonal; Jesús no ocupa el centro geométrico que tantas veces se le reserva, pero sigue siendo el centro absoluto de atención; los ojos resbalan por la pendiente estructural del cuadro hasta caer en esa meta encendida, en ese brillante centro desviado al que se dirigen todas las miradas y del que parten todas las luces. Jesús es el sol tumbado sobre el heno, el astro que relumbra iluminando a los adoradores, sin más competencia, y aún ésta bastante débil, que la del modesto rompimiento. El carácter popular de los personajes no los priva de un porte digno y monumental, de forma que la escena,

aunque tan íntima y cercana, mantiene al mismo tiempo la distancia y superioridad de lo Sagrado. La técnica es algo más pastosa de lo que constatamos en Vicencio, produciendo un efecto de mayor blandura y perfiles menos nítidos, a lo que contribuye la suave gradación de las luces. La paleta conecta con la tendencia rojiza, ya ensayada por Bartolomé Carducho, que vamos a ver dominar en buena parte de la pintura de este primer naturalismo. La cargada atmósfera sentimental creada por Lanchares, por último, supera el plano de la pintura y envuelve al espectador que, hoy como ayer, la siente y disfruta en toda su magnitud, porque la autenticidad de las emociones, por mucho que cambien las mentalidades, es cosa eterna y no privativa de ninguna edad.

Muy distinto es el tono de la *Adoración de los pastores* que, poco después, pintara Angelo Nardi para la iglesia de las Bernardas, de Alcalá de Henares; un cuadro artificioso y teatral, poco afín a la silenciosa devoción que demostraba el de Lanchares. Angelo Nardi es otra de las piezas fundamentales en el rompecabezas del primer naturalismo de la pintura española; un hombre de estilo ambiguo, receptor de múltiples influencias, que ejerciendo un amplio magisterio y sobreviviendo a Velázquez, pesará mucho sobre las venideras generaciones madrileñas. Es además un personaje excepcionalmente bien conocido, gracias a un prolijo corpus documental cuajado de nombres y fechas que ha permitido el rápido esclarecimiento de su biografía y la justa ordenación de su catálogo. Natural de Florencia, hijo de una noble familia venida a menos por las desavenencias con los Médicis, Nardi se verá empujado a abandonar pronto la ciudad del Arno y emigrar a Venecia, de donde, al parecer, proviene su formación artística. Poco después pasará a Madrid y allí vivirá el resto de su larga vida, peleando por hacerse un hueco en el medio cortesano y fraguándose un prestigio que hará que no le falten los encargos hasta su muerte en 1664. En Nardi, las nuevas exigencias estéticas son interpretadas con una medida poco valiente. En todas sus obras subyace una tendencia lineal de pura estirpe toscana que, con gran felicidad, matiza gracias a una paleta rica y jugosa y a una técnica empastada y de cierta soldadura, que bien parecen corroborar su hipotética educación veneciana. El realismo y la preocupación lumínica aparecen en sus cuadros bajo el sello inconfundible de los Bassano, que dulcifica, dándole un tímido gustillo popular, la solemne monumentalidad de sus figuras, muchas veces concebidas de acuerdo a los alargados cánones del bajo renacimiento. Poco o nada evolucionan sus maneras a lo largo de toda su vida, manteniendo hasta el final y, sorprendentemente con notable favor del público, su atemperada corrección y obsoleto bassanismo. En 1619, unos catorce años, al menos, después de su llegada a Madrid, recibe el que sería el gran encargo de su vida, la decoración de los altares del monasterio de las Bernardas, de Alcalá, magnífica serie que resume y brinda lo mejor de la trayectoria del maestro, destacando, en especial, las visiones que ofrece de la Adoración de los Pastores y la Epifanía, concebidas más a la

veneciana que el resto de las historias, con figuras más pequeñas y llenas de vitalidad³⁰⁰. De la primera ya advertí su oposición al silencioso recogimiento de la obra de Lanchares, por esa sensación de murmullo y gentío que tan bien parece hablarnos de la formación italiana del artista. Lo que no cambia con respecto a aquella, es el gusto por la realidad, por la verdad rústica inherente al tema; por los personajes que hablan y se agitan, que se expresan en el mismo registro campesino, con idéntica gramática llana y sincera. La regordeta desnudez del Niño resplandece blanca sobre su lecho pajizo vestido de pobres pañales. Su Madre lo adora de rodillas, acompañada por la entrañable figura del buey que, quieto a la cabecera de la cuna, no aparta del Chiquillo la noblota mirada, con esos grandes ojos de azabache bruñido, ni el rubio hocico de cálido aliento. La Virgen se nos ofrece ya libre de los convencionalismos de Carducho, quizá algo estirada en las proporciones, pero con una deliciosa bizarría labriega; una muchacha joven y de catadura popular, de cara redonda y facciones concretas, peinada con algo de descuido y ataviada con digna modestia. Su Hijo también ha ganado en realismo; la figuración quizá peque de rolliza en exceso, pero es en todo convincente y encantadora, destacando, de un modo especial, la verdad con el pintor imita la inconsciente languidez de los gestos. San José se mantiene extrañamente al margen, ocupado, junto a un viejo, en atender otros menesteres; es un hombre de la calle y todavía joven, aunque algo más maduro y rudo que en las versiones anteriores, de acuerdo a un tipo corpulento que va a ser muy del agrado de Orrente. Los pastores llegan en tropel a ponerse de hinojos ante el Señor. A la vera de la cuna, un joven descalzo de pie y pierna, con las plantas llenas de polvo, se acerca de rodillas ofreciendo una oveja, que aprisiona con cariño entre sus brazos, como si más que a la propia pécora abrazará su significado alegórico; sin duda es la más bella figura de las muchas que pueblan la composición; un muchacho de los campos de Alcalá, vestido al modo de la época, con jaqueta y calzones de grueso paño, y con el pelo cortado a navaja, con no pocos trasquilones, enmarcando su hermoso perfil adolescente. Junto a él, otro zagal, bastante más maduro, cubierto con una túnica menos pendiente del natural, lleva en los hombros el mismo presente, un corderillo trabado, el animal inocente, blanco, puro, dulce, tan encantador como el Niño que reposa en el pesebre, del que es enternecedor trasunto, en tanto que metáfora e inquietante premonición de los sufrimientos que habían de llegar. Pero los dolores cuando el Señor

³⁰⁰ El monasterio de monjas bernardas de Alcalá de Henares es fundación del primado Sandoval y Rojas, muerto en 1618. El 17 de agosto del año siguiente, Nardi contrata con sus testamentarios, Luis de Oviedo y Sebastián de la Huerta, la factura de toda la pintura de la iglesia, que incluía tres series fundamentales: los *Santos bernardos* de los estilóbatos del templete del altar mayor, los cuadros de la *Vida de la Virgen* y escenas de Santos del presbiterio y los grandes lienzos (3 x 1,9 m), rematados en medio punto, de los retablos laterales, con los temas de la *Adoración de los pastores*, la *Circuncisión*, la *Epifanía*, la *Resurrección*, la *Ascensión* y la *Asunción de la Virgen*, todos firmados, salvo el primero, y fechados en 1620. Se trata de su trabajo de más empeño y mayor calidad artística. Véase D. ANGULO ÍÑIGUEZ y A. E. PÉREZ SÁNCHEZ. *Historia de la pintura española* (1969), pp. 271 y ss.

acaba de nacer sólo caben si se expresan con tan fina sutileza, con esas notas discordantes que prestan un leve y extraño desasosiego al alborozo de aquella noche, de la Nochebuena, de la noche que fue más clara que el día y que de cánticos alegres quiso acompañar sus resplandores. Toca un pastor la flauta y otro el caramillo, suenan los agudos sonos de la gaita; tañen los zagales para el Niño los instrumentos y melodías que a diario les ayudan a matar las horas sin más público de sus ovejas; regalan al Señor no con hábiles variaciones ni con graves zarabandas, no con himnos ni marchas reales, sino con canciones de la tierra, del corazón, con las lozanas coplillas que canta el pueblo, que más auténticas no caben en ninguna partitura. La devota tremolina llena el portal y por los caídos muros otros pastores se asoman, llevando teas que mal compiten con la luz del Niño. Arriba, un trío de angelotes se enreda juguetón en la vitela del anuncio, desnudo, gracioso, sin enfáticas envolturas de luminosos vapores, retozando con desenfado por los aires, ya que no era menor el contento del Cielo³⁰¹. Al fondo, un paisaje auroral de suaves montañas cónicas que recortan su silueta en el rosicler, ostenta en medio del llano las ruinas de la célebre “torre de los ganados –*donde montaban los pastores la guardia nocturna de los rebaños*–... que entre Belén y Jerusalén yace señora de aquellos valles”³⁰². La composición, pese a la tendencia general en nuestro primer naturalismo y lo habitual en la obra del propio Nardi, se articula a base de figuras pequeñas y persigue una visión de carácter más descriptivo y panorámico. Establece además un modelo que va ser muy recurrente para las alargadas composiciones de altar de estos años, concentrando el misterio en el tercio inferior de la tela y situando arriba un rompimiento de gloria, dejando un espacio vacío central que se destina a elementos ambientales y de paisaje. El claroscuro es intenso, de raíz bassanesca, y la paleta propensa a los juegos de armonías pardas y terrosas; la técnica es concisa y paciente, pero más libre y empastada que en ninguno de los ejemplos vistos hasta ahora, ofreciendo una impresión más sólida y volumétrica. La realidad es la musa que en todo momento guía los pinceles; los personajes son de una individualidad absoluta, gentes del pueblo llamadas a participar en una comedia a lo divino, vestidas con calzones remendados y sayos cortos, descuidadas de cabello y barba, pero honradas y sinceras, creyentes y sabedoras de la merced que reciben: relicarios de un hondo sentimiento que sin equívocos transmiten a todos. Anecdóticos detalles se distribuyen por el amplio lienzo para atar con fuerza el misterio a la tierra: se ve a un pastor con un viejo sombrero de fieltro, calado y bien calado, llevando una talega bajo el brazo; asoma graciosa la cabeza de una cabra, fija, casi con devoción, en el pesebre; en otra parte se ve una rota capacha de esparto y más allá un sucio saquillo de pobres ofrendas. Pero ese populismo, tan atractivo, tan encantador, igual que la tendencia al bullicio y la evidente preocupación por el estudio de las luces, más que notas barrocas, parecen ecos de los

³⁰¹ Recordemos los hermosos fragmentos del *Conhorte* en que sor Juana de la Cruz se complace en describir las bulliciosas fiestas celestiales con que se celebran en lo Alto los momentos más felices de la historia redentora.

³⁰² L. de VEGA, *Los pastores de Belén*, p. 352.

Bassano, recuerdos de una temprana formación que vio en lo veneciano un camino; son también pruebas de un gusto y unos modelos estéticos y devocionales que resultaban de singular efectividad aún bien entrado el siglo XVII y que todavía habían de dar frutos abundantes, bien de los propios pinceles de Nardi, que se mantendrá fiel a ellos hasta el final de su vida, o aún más granados y abiertos a los tiempos a través del rústico imaginario de Pedro Orrente.

La fidelidad al magisterio de los Bassano resulta aún más evidente al reparar en otras *adoraciones* del maestro. La tímida aceptación de los modelos barrocos que se va apreciando en la obra de Nardi conforme avanza su dilatada carrera, afectará muy poco a su visión de la Nochebuena, enquistada hasta el final en esos rancios patrones venecianos, reclamados todavía por buena parte de la clientela y, sin duda, considerados por el artista como los más ajustados a la naturaleza de la historia. Quizá el ejemplo más extremo de su admiración bassanesca sea la *Adoración de los pastores* del retablo mayor de las Bernardas de Jaén, 14 años más joven que el de Alcalá³⁰³. En esta obra, el florentino se limita a copiar la famosa pintura de Jacopo Bassano del Museo del Louvre³⁰⁴, de la que existe hoy una buena copia de taller en el Museo del Prado³⁰⁵ y otra, seguramente española, en el convento madrileño de las Mercedarias de don Juan de Alarcón, más la versión que se encontraba en la iglesia vieja de El Escorial³⁰⁶. Se repite aquí la actitud de la Virgen, arrodillada frente al pesebre, con los pañales asidos por las puntas; del Niño, tumbado desnudo, mirando a su Madre, alumbrando con los fulgores de su blando cuerpecito a todos los demás personajes. San José, algo envejecido, se alza a la espalda de la Señora y, frente al pesebre tres entrañables pastores, con ropillas labriegas de su tiempo, se acercan devotos a contemplar al Señor. La composición es hermosa, pero carece por completo de personalidad, no es más que una copia bastante endurecida del original veneciano, poco apropiada además para el elevado emplazamiento a fue destinada, por la excesiva oscuridad del nocturno y el recortado tamaño de las figuras.

De que se mantendrá firme en esta línea nos ofrece otro ejemplo altamente ilustrativo su última obra fechada, ya de 1650, una interesante *Adoración de los*

³⁰³ Acomete Nardi la pintura del retablo mayor y los laterales de las Bernardas de Jaén en 1634, por orden del obispo de Troya, don Melchor de Vera, auxiliar del cardenal Sandoval en la sede primada. Pinta para el retablo mayor los lienzos de la *Adoración de los pastores*, el *Calvario* y la *Sagrada Familia con Santa Ana*, los tres en el ático; *San Francisco*, *San José*, *Santa Clara* y *Santa Catalina*, en el cuerpo del retablo, y dos de Santas cistercienses para el banco.

Véase *Catálogo Monumental de la ciudad de Jaén...*, p.

³⁰⁴ Inv. 430.

³⁰⁵ Inv. 26.

Miguel Falomir lo considera obra de taller, calificándolo con adjetivos de excesiva dureza, a mi entender. En el *Catálogo* del Museo del Prado figura, en cambio, como obra de Jacopo da Ponte Bassano.

Véase M. FALOMIR FAUS. *Los Bassano...*, pp. 106-107; *Museo del Prado. Catálogo...*, p. 16.

³⁰⁶ Seguramente es ésta la que dice haber visto Pacheco. También se refiere a ella el padre Sigüenza.

pastores conservada en colección particular madrileña que, como se ha propuesto, quizá sea el mismo cuadro, “muy grande”, que Palomino dice haber visto en la sala *de Profundis* del convento de San Francisco de Madrid³⁰⁷. Una pintura de sabia composición que en fechas tan avanzadas sigue mostrando todo el populismo de los Bassano, con una técnica y unas preferencias cromáticas bastantes impermeables a los gustos dominantes por esos años, cuando Francisco Rici ya ha iniciado su revolución barroca³⁰⁸. Volvemos a encontrar aquí a Jesús desnudo sobre el pesebre, rodeados de hatos y sacas de bastas telas, con sus Padres adorantes a la cabecera y el buey asomado con devoción. El Niño ha sido concebido sobre el patrón del cuadro de las Bernardas, pero ha perdido bastante de su frescura, ganando en cambio en afectación y torpe convencionalismo, por esa mirada suplicante que dirige al cielo y la mano abierta, orante, reclamando la atención del Padre. La Virgen, que repite la actitud de Alcalá, tampoco ha mejorado con los años, habiendo dejado en el camino mucho de su afortunada concreción, lo mismo que San José, orando con las manos juntas, a su espalda. Detrás de la cuna, al lado del manso, los dos chiquillos traviesos que Carducho pintó de hinojos en los lienzos de Guadalupe y Algete, reaparecen convertidos en graciosos angelillos, con hermosas cabelleras de ensortijadas virutas de oro. Los pastores siguen en gran medida los tipos y actitudes del grupo oferente de Alcalá, con las variaciones esenciales a que obliga el nuevo formato apaisado. Hallamos, aunque pintado con menos esmero, al joven arrodillado con el cordero entre los brazos y, más rezagado, al hombre canoso que llevada el mismo regalo en los hombros. Nuevos son un muchacho de corte orrentesco, con una vara echada al hombro, y otro zagal que reza con la más profunda devoción, trayendo consigo una cesta de huevos, metáfora de la eternidad y la vida nueva. Lo sigue una vieja de blancas tocas y, más apartado, aún se ve a un anciano con un saco a cuestas. Hay cerrando el espacio una tapia tras la cual se ve un amplio paisaje, con un monte al fondo cuya silueta recuerda a la del Vesuvio. El tercio superior lo ocupa una gloria presidida por un ángel mancebo que baja sosteniendo la estrecha cartela del *gloria*, tensada a cada extremo por sendos grupos de juguetones angelotes desnudos. El resultado, con ser agradable, carece de la frescura de Alcalá, ofreciéndose algo torpe y convencional, de pintura más peinada y menor precisión en el dibujo. En líneas generales, la composición retoma muchos de los aciertos de aquel cuadro y los adapta al formato apaisado, incorporando elementos que, aunque sea tarde y con escasa decisión, revelan una cierta apertura a corrientes más modernas; las figuras, por ejemplo, son más grandes, y el grupo de los pastores, con su tensión procesional hacia el pesebre, incluso por las actitudes de algunos, como la vieja,

³⁰⁷ Véase A. PALOMINO. *El Parnaso...*, p. 20.

La identificación con la obra citada por el tratadista cordobés en A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, “Más sobre...”, p. 111.

³⁰⁸ El cuadro está firmado por Angelo Nardi y fechado en 1650.

Véase D. ANGULO ÍÑIGUEZ y A. E. PÉREZ SÁNCHEZ. *Historia de la pintura española* (1969), p. 287

recuerda soluciones riberescas, en especial de la más reciente de las dos *adoraciones* que hay en la iglesia vieja de El Escorial, y en las que ya me detendré. Asimismo, la disposición del pesebre en el centro, siendo ésta una composición en anchura, recuerda modelos flamencos más o menos contemporáneos, como el de *Nochebuena* de Pieter Van Lint del Museo de Bellas Artes de Sevilla. De cualquier forma, encontramos vivos indiscutibles aires de Carducho y, sobre todo, de los Bassano, cuyas *adoraciones*, pintadas más de 70 años atrás, a casi nadie servían de modelo desde hacía, al menos, dos décadas largas. Nardi, en cambio, al final de su carrera, sigue abogando por ese realismo anecdótico y populista de corte veneciano y por la misma paleta de armonías pardas, achocolatadas, propia de la más temprana andanza naturalista que, ahora, en plena vejez, no era ya tiempo de cambiar, y eso que el intenso azul del celaje bien nos dice que también lo sedujeron las audacias cromáticas en que empezaba a vibrar la pintura madrileña de aquella edad. Pero esa actitud recalcitrante no debe ser leída tan sólo como el fruto de un ingenio medroso, hemos de descubrir también la validez de unos modelos rancios que, aún en fechas tan tardías, seguían siendo aceptados con entusiasmo por importantes sectores del público.

Frente a este gusto conservador, los pinceles de fray Juan Bautista Maino ejemplifican el más resuelto giro hacia la renovación de la pintura española en la línea del tenebrismo romano. El realismo crudo y tantas veces brutal del Caravaggio, semioculto por la negra espesura de un tupido velo de sombras, rasgado con violencia por la potente luz de un foco desconocido, entrará con fuerza en nuestra escuela durante la segunda década del siglo XVII, bien de la mano de pintores italianos como Orazio Borgianni y Bartolomeo Cavarozzi, conocedores y hábiles intérpretes de la revolución del maestro Merisi³⁰⁹, o bien, gracias a inquietos españoles, de más o menos larga experiencia italiana, que vuelven a nuestro suelo impregnados del gusto común en la Roma de aquellos años. Entre ellos, ninguno alcanzó las altas cotas de Maino, el genio más claro de la pintura madrileña de su tiempo, aunque no el más influyente, por lo escaso y selecto de su obra, ni el más apreciado por la crítica. Juan Bautista Maino era natural de la villa de Pastrana, hijo de un noble milanés y de la lusitana marquesa de Figueiredo, establecidos en la corte alcarreña de los príncipes de Éboli. Muy joven hubo de partir a Italia, en donde dice Jusepe Martínez y confirman en parte sus obras, que fue discípulo de Aníbal Carracci y buen amigo de Guido Reni; hubo de conocer también Milán, pues su padre era lombardo, y a los pintores de la escuela de Brescia, así como el caravaggismo ortodoxo que imparible se imponía en Roma. En 1611 está ya en Toledo, trabajando para la catedral primada y, al año siguiente, para los dominicos de San Pedro Mártir, cuyo hábito tomará en el verano de 1613. Pasando a la Corte, ejecutará importantes obras y será el profesor de dibujo de Felipe IV, entonces todavía príncipe de Asturias. Su formación y maneras parecen del todo italianas. Su lenguaje se fragua

³⁰⁹ Sobre estos pintores consúltese el librito de A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Borgianni, Cavarozzi y Nardi...*

en un crisol que, depurado de rancias escorias, funde las señas esenciales del mejor caravaggismo con la elegancia classicista de los maestros boloñeses y lo más granado de las experiencias tardomanieristas anteriores, en especial de la escuela de Brescia, con Savoldo como su principal representante³¹⁰, dando lugar a un metal único, a un discurso propio, personal, de exquisita corrección formal e iconográfica y muy rotunda fuerza plástica. Un estilo de dibujo firme y brillante colorido, con formas de gran pujanza volumétrica bañadas por una luz blanca e intensa, caravaggista de pura cepa, pero siempre apartada de lo tenebroso. Con esas armas embiste una de las obras más interesantes de la historia de nuestra pintura barroca, solitaria tanto por su estilo como por su original iconografía y hábil composición, fruto maduro de un genio de obra demasiado escasa: la *Adoración de los pastores* del retablo de San Pedro Mártir, de Toledo. En 1612 contrataba el pintor la factura del retablo de esta casa llamada a ser la suya, uno de los conjuntos más soberbios de la pintura española, que la Desamortización desmembró y envió a peregrinar, pero que, por suerte, conservamos hoy íntegro y en buen estado³¹¹. Los motivos se reparten en tres registros superpuestos, a cual más valioso y original. En el centro, sobre un murete de maderos y mampuesto, está la cuna, un sillar de piedra vestido de pajas trigueñas y tocado de albos paños sobre los que yace mal envuelto el Niño Jesús, rosado y con la cabecita calva, sin atisbos de resplandores que sobrepongan a su naturaleza humana los favores de la divina. Su Padre, un hombre joven y sencillo, de poblada barba y rizosas guedejas, puesto de hinojos junto al duro lecho, se derrite de amor por la tierna Criatura recién nacida; es un padre amante y orgulloso, lleno de alegría, rebosante de gozo. Ante la visión del Niño se disipan para él todas las fatigas del camino, el frío de la noche y las penurias del portal. Delante de Él no caben si no la alegría y la ternura, descritas al óleo por medio del suave cosquilleo de ese beso que estampa en el bracito del Niño. Qué hermoso es ver al Patriarca ardiendo en un calor tan humano, demostrando un amor tan sincero, tan puro y elemental. El que hay en la cuna es el Hijo de Dios, y él lo sabe, pero ahora, en la tierra y vestido de carnes humanas, es el suyo también, su niño antes que su Señor o que su Padre, el mejor y más amado trozo de su corazón. A su vera, la Madre demuestra una

³¹⁰ E. HARRIS. "Aportaciones...".

³¹¹ La pintura del famoso retablo de San Pedro Mártir, de Toledo, llamado de las "Cuatro Pascuas", es contratada por Maino el 14 de febrero de 1612, con el compromiso de terminar los trabajos en ocho meses. Los temas representados son, en el primer cuerpo, la *Adoración de los pastores* y la *Epifanía* y, en el segundo, *Pentecostés* y la *Resurrección*, más dos cuadros pequeños de los *Santos Juanes* en medio de paisajes, para el banco, uno de los cuales pintó de balde (existe una útil reconstrucción fotográfica del retablo en D. ANGULO y A. E. PÉREZ SÁNCHEZ. *Historia de la pintura española* (1969), lám. 242.

Desamortizado el convento en 1835, los cuadros del retablo pasaron al Museo de la Trinidad y más adelante al Prado, que depositó la *Adoración de los pastores* y la *Resurrección* en la Biblioteca-museo Balaguer, de Villanueva y Geltrú. Actualmente, modificado el depósito, se exponen en el Prado la *Adoración* y la *Epifanía* que son, con mucha diferencia, lo mejor del retablo.

Véase E. HARRIS, "Aportaciones...", p. 338; también J. M. SERRERA, "Juan Bautista Maino...".

actitud más formal, más devota y recogida, más profundamente inmersa en los altos misterios que están teniendo lugar. Silenciosa adora al Niño, con las manos juntas, pero en su rostro resplandece la misma dicha que demostraba San José, con los ojos entornados de contento y la menuda boca esbozando una sonrisa imposible de contener. Es una niña rozagante tomada en préstamo a la realidad, una guapa mocita de rostro ovalado y facciones pequeñas, de blanca tez animada por delicados toques de suave arrebol. Con todo, hay en Ella hay una dignidad muy superior a la del resto de los personajes, un halo de soberbia majestad, una gravedad sagrada que emana del rostro hermoso, de la piel blanca, de los rubios cabellos peinados con clásica sencillez, o del color brillante de sus vestidos, del rojo de la Mujer y el azul de la Reina del Cielo. Subido en el murete, un pastor se acerca al Niño; un hombre del campo, vestido con burdas ropas de pobres telas y calzado con unas viejas abarcas, sucias de años y leguas. Llega con la mirada fija en el Niño y una mano en el pecho; con la otra tira por los cuernos de una cabra, llevada en ofrenda al portal. Todo él es pasión, sentimiento devoto auténtico, hondo, venal; es casi una alegoría de esa piedad pura, universal de que hablaba la mística; una catequesis gráfica, altamente ejemplar del sentir religioso que propugnan los textos de entonces: Dios es hombre y al hombre quiere, sin más exigencia que un corazón limpio y una fe incondicional, como la de aquellos pastores, que no vacilaron al adorarlo aunque lo hallaran desnudo y en una cuadra. Cerca de nosotros hay otros dos pastores, más rotos y sucios que el anterior. Uno es un muchacho entrado ha poco en la adolescencia que, sentado en el suelo, toca melancólico la flauta para el Señor; el otro es un hombre joven, de vigorosa anatomía, que arrastra en desconcertante ademán un cordero trabado. En la parte alta, se asoman a los balcones de una gloria de nubes grises, tres atípicos ángeles que más parecen salidos de la misma majada de los pastores que no de las inmateriales legiones del Empíreo; tres muchachos de la calle disfrazados con breves ropillas antiguas, gravitando caprichosos sobre el Misterio al modo que tanto gustó al Merisi³¹². Por detrás de la Santa Familia asoman curiosas las cabezas de la jumenta y el buey, ella todavía enjaezada y él con largos cuernos definiendo una doble curva. Junto a la margen opuesta, las elegantes basas de dos columnas corintias constituyen casi la única referencia ambiental, hablándonos de una periclitada gloria pagana; al fondo, apenas un retal de cielo, de un azul plano y ligeramente pardusco. Las alargadas proporciones de las cajas del retablo empujan al futuro dominico a dividir la composición en estos tres registros superpuestos, de modo que en vez de hurgar la vista en el sentido de la profundidad, todos los elementos del cuadro se ofrezcan a los ojos en un mismo plano, repleto de formas y matices de fuerte intensidad plástica, recordando de lejos la ingeniosa solución del Tintoretto para su

³¹² Quizá el ejemplo más claro sea el ángel que ofrece la palma al Santo en el *Martirio de San Mateo* de la capilla Contarelli, en *San Luigi dei Francesi* de Roma (1599), retorciéndose desnudo en su lecho de nubes; recordemos también el profundo realismo del ángel, poco menos que vulgar, de la segunda versión de *San Mateo y el ángel* (1602), pintada para el mismo sitio.

Adoración de El Escorial y remitiendo a soluciones de clara ascendencia escultórica. Las enseñanzas del Caravaggio se recogen aquí con más fuerza que en ninguna de las obras posteriores de Maino; la realidad se presenta ya sin correcciones, el pintor se recrea en el minucioso retrato de los pies empolvados de los pastores, de su piel curtida por el sol, de sus ropas, pobres y escuetas; pero esa fijación realista no le impide la sugerencia de la belleza, como vemos en la Virgen o, sobre todo, en el pastor joven del primer término, con ese desnudo admirable, fuerte, formado en las palestras del campo y tostado bajo el cielo, bebido, qué duda cabe, de odres italianos³¹³. Con realismo ajustado se pinta el corderillo, blanco, inocente, que arrastra el pastor; el delicioso perrillo que duerme en el primer término; la cesta de huevos, las calabazas, el suelo de tierra pisada... o, más atrás, las cabezas de buey y la burra; también al detalle se pintan las podridas maderas y ruinosas columnas del portal, antaño quizás objeto de paganos honores y hoy vestidas de maleza. La luz es fuerte y las sombras, muy pronunciadas, acentuando con vehemencia los volúmenes, eco del caravaggismo más puro y mejor entendido, en la vertiente clara que representaron hombres como Orazio Gentileschi, Carlo Saraceni o Cecco da Caravaggio, y que el propio maestro Merisi había ensayado en el célebre *Descanso en la huida a Egipto* de la Galleria Doria Panphili, de Roma³¹⁴. La paleta, sin dejar de ser rica, demuestra cierta tendencia a lo terroso, a las pardas armonías que parece exigir el retrato de tan pobre realidad; pero vivas notas de color, en el intenso azul del manto de la Virgen o en el blanco refulgente de los pañales, aniquilan la posible monotonía y abren las puertas a una afortunada estridencia que nos demuestra las excelentes dotes coloristas del pintor.

Volverá Maino a acercarse al tema de la *Adoración de los pastores* en el notable cuadro del Ermitage, de San Petesburgo, lleno de poesía y monumentalidad, en donde se mantiene igual tono de realismo y la misma iluminación intensa y dirigida, al tiempo que se incorporan importantes novedades compositivas e iconográficas³¹⁵. La escena

³¹³ El tipo humano de este pastor, así como su pose en escorzo y algo forzada, me han traído siempre a la mente el recuerdo del magnífico *San Sebastián* de Bartolomeo Schedoni que conserva el Museo de Capodimonte (inv. Q 374). Este cuadro se estaba pintando en 1615, cuando tuvo lugar la temprana muerte del pintor, establecido en Parma, y, por tanto, no pudo ser conocido por Maino, pero viendo ambas imágenes parece clara la existencia de un contacto entre ellas, de un modelo común, que, desde luego, no está entre los maestros parmesanos y boloñeses –Correggio, Barocci, los Carracci– que siempre se colocan como máximos referentes en el arte del excéntrico pintor italiano, profundamente sensible también al hacer caravaggiesco reinante entonces. Habrá que buscar la respuesta entre la obra de Merisi y seguramente no estará lejos de los desnudos tendidos en los planos más cercanos al espectador del *Martirio de San Mateo* de la capilla Contarelli, de tan clara ascendencia manierista, que, sin duda, Maino conocía y admiraba, o de los pobres del gran cuadro de *Las siete obras de Misericordia*, en el altar mayor del *Pio Monte della Misericordia* de Nápoles, de 1606, que tampoco sería raro que hubiese visto el de Pastrana.

³¹⁴ De hacia 1596-1597.

³¹⁵ Sabemos bastante poco acerca de esta obra. De la firma “F. IV. ° B T A” parece deducirse que es posterior a su toma de hábitos en 1613, y de su estilo, que no ha de andar muy distante de esa misma fecha. Su llegada al Museo se produjo en 1815, desde la colección Coesvelt.

tiene lugar en el interior de una construcción destartada, de caídos muros de tierra y maltrechos soportes de madera, a través de los cuales se adivina un paisaje llano cubierto por un cielo de bermejo resplandor. La cuna, un cajón de madera, está en el centro de la estancia, con el Niño desnudo tendido encima, algo más pequeño que antes y con la cabeza adornada por un tímido nimbo de gloria. La Virgen se arrodilla a los pies del lecho, vestida de azul y rojo intenso; el tipo humano se presenta muy próximo al del Prado, una joven de belleza fresca y popular, con las mejillas sonrosadas y los largos cabellos, de un hermoso rubio oscuro, cayendo por los hombros en gruesos mechones. San José está sentado delante del pesebre, con la vara echada al hombro; por algún motivo, quizá la particular devoción del comitente, Maino ha abandonado el modelo de las composiciones de San Pedro Mártir en favor del desfasado tipo anciano, bastante infrecuente ya en el arte de estos años y tan denostado desde tiempo atrás por los tratados y libros de devoción, aunque no ajeno todavía al imaginario creyente del pueblo³¹⁶. Su figura resulta bastante ingrata, con esa rizosa barba y los encrespados pelos blancos aureolando la reluciente calva; sentado de modo tan vulgar, sobre un banquillo más bien bajo, con las piernas separadas, y vestido con tan escasa nobleza, gastando una burda túnica a media pantorrilla, que deja ver calzas y alpargatas. Es muy posible que el pintor empleara para él un auténtico modelo real, pues el patrón físico no puede estar más próximo al del rey Melchor de la *Epifanía* del Prado, procedente de San Pedro Mártir. La cabecera de la cuna está protegida por el buey, muy rubio y hocicorto, pendiente del Niño con expresión casi emocionada; la mula, entretanto, se conforma con mirar desde más atrás. Volcada sobre el Niño hallamos la encantadora figura de un joven pastor que lo adora embebido, con las manos cruzadas sobre el pecho y la mirada clavada en Él, en una imagen de excepcional intensidad devota, ante la que no se queda impasible el Señor, que establece un silencioso y hondo diálogo místico. Él también mira con dulzura al muchacho y le abre amable las manitas, correspondiendo generoso a su adoración con el ofrecimiento de ese tierno abrazo que tanto tan perseguido fue por la religiosidad moderna. Muy interesante es el grupo de los restantes pastores, en especial los jóvenes del ángulo inferior derecho; a uno lo vemos durmiendo, semidesnudo, abrazado a un cordero, en una pose que repite la de uno de los sayones de la *Resurrección* de Villanueva y Geltrú³¹⁷; y al otro, también poco cubierto, entrando devoto cargado con un saco bajo el brazo y una canasta al hombro; dos figuras de viril y rozagante sensualidad y enorme fuerza plástica y expresiva. Cerca de ellas asoma, fija en nosotros, la cabeza espectral de un viejo, con claras resonancias del Greco, que quizá

Véase D. ANGULO ÍÑIGUEZ y A. E. PÉREZ SÁNCHEZ. *Historia de la pintura española* (1969), p. 311.

³¹⁶ No estará de más recordar que muchas composiciones poéticas de signo popular impresas a lo largo del siglo XVII siguen llamando "Viejo" a San José, aunque lo hagan en un sentido cariñoso y hondamente devoto. Remito a cuanto se dijo sobre la representación del Patriarca en el epígrafe correspondiente del primer apartado.

³¹⁷ La reproducen D. ANGULO ÍÑIGUEZ y A. E. PÉREZ SÁNCHEZ. *Historia de la pintura española* (1969), lám. 246.

estuviera todavía vivo cuando acomete esta obra el dominico de Pastrana³¹⁸. Los otros dos pastores, junto a la margen izquierda, son evidentes retratos de muy ajustada inmediatez. La gloria de la parte alta vuelve a recurrir al molde caravaggiesco de los pilluelos asomados a las rocosas nubes, galoneadas aquí de cabecitas angélicas. La composición se ordena ahora en profundidad, de acuerdo a un esquema más ágil y propiamente pictórico, propiciado, en buena medida, por las dimensiones casi cuadradas de la tela. Los personajes están formando un anillo que nuestra vista está obligada a traspasar para poder acercarse al Niño. Con todo, a pesar de los radicales cambios introducidos, el recuerdo del retablo de las *Cuatro Pascuas* está muy presente, incluso, como hemos visto, por medio de elementos tomados literalmente de allí. Las luces vuelven a incidir con decisión sobre las formas, definiendo escultóricos volúmenes, siempre en la línea del tenebrismo claro que caracteriza la obra del artista. La paleta es muy viva y variada, de colores fuertes y bien concertados, de aspecto limpio y brillante. El conjunto vuelve a destacar por su nítida concisión, por el aspecto terso y esmaltado de la pintura, por ese estilo tan suyo que, pasados casi cuatro siglos, nos fascina por lo fresco y directo de su discurso.

La proximidad de Madrid y, sobre todo, el establecimiento de la corte, aunque sólo fuera por un periodo de seis años escasos, harán de Valladolid un importante centro de producción artística durante todo el primer tercio del siglo XVII. El traslado de los reyes a la capital castellano-leonesa, traerá consigo, en primer lugar, la mudanza también de sus pintores, de modo que pronto encontraremos trabajando en ella a Pantoja de la Cruz, que además era natural de esta tierra, y a los dos hermanos Carducho. Asimismo hay que destacar la presencia de Juan de las Roelas, que dejó importantes obras en la ciudad antes de su definitiva transferencia a Olivares, o la del portugués Bartolomé de Cárdenas, protegido del duque de Lerma que ejecutará importantes series para los conventos dependientes de su patronato. Junto a estos artistas, cuyo paso por la urbe del Pisuegra no deja de ser accidental y que han de estudiarse en el marco de otros focos artísticos, aparece un discreto grupo de maestros que sí son naturales de Valladolid o que, al menos, dejaron allí el grueso principal de su obra, en la que no falta alguna que otra versión de la Nochebuena. Todo ello se traduce en el nacimiento de una escuela que abastecerá con creces la demanda pictórica de la comarca y se extenderá por otros importantes núcleos económicos de las inmediaciones, como eran Medina de Rioseco, Nava del Rey o Medina del Campo; una escuela discreta y poco atrevida, cuyo rumbo estético estará marcado por las fuertes influencias de Madrid y Toledo, además de por el peso de la tradición manierista local.

El más anciano de los pinceles vallisoletanos del momento es Francisco Martínez, hijo del pintor manierista Gregorio Martínez, junto al que se forma y del que siempre conservará un marcado gusto por la precisión dibujística y los colores claros.

³¹⁸ Recordemos que el Greco Murió en 1614.

Trabajó activamente como policromador de retablos e imágenes y fue un magnífico retratista, en la línea sobria y elegantísima de Pantoja, así como un buen orquestador de composiciones religiosas, concebidas siempre bajo un tul de tinte recalcitrante. Suya es la *Adoración de los pastores* que, a finales de la segunda década de la centuria se pinta para el desaparecido retablo de la iglesia de San Miguel, de Valladolid, obra que albergó además alguna de las más tempranas y meritorias tallas de Gregorio Fernández; una pintura de fuerte sujeción a los tópicos del manierismo y muy dependiente, como enseguida se verá de cierto modelo proveniente de la escultura³¹⁹. Preside la tela la figura poderosa y osada, quizá algo excesiva, de la Virgen, arrodillada frente al Niño en gesto de oración. María se nos presenta como una muchacha de concretas y agradables facciones, de cara redonda y rasgos menudos, acentuada aún más la forma de su rostro por el cabello peinado con raya en medio y recogido en la nuca. Es una Señora que resulta imponente por la valentía de su posición frontal y que seduce por el aire entre tímido y pletórico que trasciende de su semblante, por la expresión vivaz, por la cándida alegría e ilusionada complacencia que revela en la reciente maternidad divina. El Niño está tumbado frente a Ella, con los brazos extendidos, como suplicándole que lo lleve a su regazo; es muy pequeño y está del todo desnudo, casi gravitando sobre un atadizo de pañales extendido encima del pesebre. Al mirarlo parece claro que Martínez conoció las creaciones del Greco, pues sólo de ellas pudo extraer esa visión inestable y convencional, esa disposición que poco o nada nos habla del estudio del natural y que, en cambio, sigue de cerca el modelo propuesto por el cretense en obras como las *adoraciones* del Museo del Prado o la de las Carmelitas de Daimiel, hoy en colección particular bilbaína. A la derecha de María se ve a San José, de alargada proporción y modelo anciano, extendiendo reverente una mano hacia el Niño. Del otro lado, un joven pastor de breve indumentaria clásica, deja de tañer la gaita para contemplar extasiado al Señor; llama la atención de él su pose forzada y de amaneramiento extremo, en una atormentada línea *serpentinata* de estirpe romana y con una pierna apoyada en alto. Mirándolo despacio advertimos que el pintor ha recreado en él, sin más que infundirle juventud y algo de serenidad, la actitud del famoso *San Jerónimo* del retablo mayor de San Benito el Real, de Valladolid, hoy en el Museo Nacional de Escultura, tallado por Berruguete en los años de 1532; y esta apreciación nos permitirá advertir también algún aire del genial escultor, de sus profetas y ancianos apóstoles, en el personaje de San José. En primer término, dos medias figuras nos ayudan a penetrar en la historia. A un lado, vemos un mozo con ropas de la época, con sombrero de paja, camisa de lienzo remangada hasta los codos y una manta echada al hombro; enfrente, un tierno chiquillo

³¹⁹ Francisco Martínez contrata la ejecución de las pinturas del altar de San Miguel el 16 de noviembre de 1618, cuatro lienzos de muy alargada proporción e idéntica medida. Los temas que se le piden son los siguientes: la *Anunciación*, la *Adoración de los pastores*, *San Miguel en el monte Gargano* y *San Miguel dando la inspiración a un Santo Padre de la Iglesia*. A día de hoy, los cuatro lienzos se conservan en el actual templo parroquial de San Miguel. Véase E. VALDIVIESO GONZÁLEZ. *La pintura en Valladolid...*, pp. 132 y 281.

rubio, con cierto recuerdo de Roelas en las facciones, que nos mira con fijeza mientras se lleva una flauta a la boca. En la parte alta, sobre un paisaje amplio de amanecer, varios ángeles con túnicas, de clara ascendencia gótica, bajan del cielo para dar la Buena Noticia. La composición, de fortísima tensión simétrica e inconfundible tono manierista, está inspirada, sin duda, en el gran relieve de la *Adoración de los pastores* del imponente retablo de la antigua iglesia de la Compañía, de Valladolid, hoy parroquia de San Miguel, obra de Adrián Álvarez fechada en 1595; pero su tono es mucho más retardatario, en parte, por esa rara influencia del Greco que empuja al pintor, no sólo a imitar sus patrones en la representación del Niño, sino también, y ello es más importante, a desmaterializar el espacio, a forzar la perspectiva hasta hacer que el suelo se presente como una pronunciada pendiente. El natural encuentra cabida en puntos muy escasos, pero aprovechados con decisión, según vimos en el rostro de la Virgen y en los dos pastores del primer término, con sus tipos e indumentaria, por más que en su configuración apelara al recurso bajorenaciente de cortarlos por la cintura, que ya hemos usado a Pantoja y que, más adelante, descubriremos muy del agrado de Luis Tristán. El dibujo es valiente y conciso, la paleta clara e intensa y la luz dirigida y poco pendiente de las leyes naturales, ofreciendo un resultado ambiguo e inquietante, muy apegado a la tradición local y al propio tiempo, no del todo ajeno a los postulados del progreso.

Contemporáneo de Francisco Martínez, hubo de ser Tomás de Prado, cuya actividad está documentada en la ciudad del Pisuerga durante toda la primera mitad del siglo XVII. De la biografía de este maestro lo ignoramos casi todo, incluidos su origen y las fechas exactas entre las que transcurrió su biografía. Sabemos que su carrera artística arranca en Segovia, donde trabajaba al lado de Alonso de Herrera, y que no llega a Valladolid hasta 1610, dedicándose desde entonces al dorado y la policromía de retablos y esculturas, en la ciudad y los pueblos de los alrededores. Su labor en el campo de la pintura queda reducida, a la luz de lo que sabemos hoy, a cuatro lienzos de calidad mediana, dispuestos sobre uno de los conjuntos más monumentales y atractivos de su tiempo, el gran retablo de las Huelgas Reales, de Valladolid, obra magistral de Francisco de Praves y el por entonces muy joven Gregorio Fernández. Entre esas cuatro telas se cuenta una *Adoración de los pastores* que, con ser muy discreta, no está del todo falta de elementos que merezcan mencionarse, por más que la impresión primera sea la de una obra afectada por visibles incorrecciones, llevada a cabo sin interés y con demasiada prisa³²⁰. El centro geométrico de la tela está ocupado por la Virgen que,

³²⁰ En 1613, Gregorio Fernández asume la labor de escultura del retablo mayor de las Huelgas vallisoletanas, cuyas trazas y condiciones de ejecución habían sido dadas por el arquitecto Francisco de Praves.

Al año siguiente, Tomás de Prado, contrata la pintura, comprometiéndose a llevar a cabo la decoración de la carpintería, estatuas y relieves y, además, cuatro historias de pincel para las cajas de las calles laterales. Los temas impuestos para estas pinturas, alusivas a la Vida de Cristo, fueron la *Adoración de los pastores* y la *Epifanía*, en el primer cuerpo, por las calles de la

además, es la figura de mayor belleza y mejor factura. La encontramos arrodillada detrás del pesebre, con las manos juntas en oración y los ojos clavados en el Niño; su representación no brilla por el estudio del natural ni por la ajustada expresividad de los gestos, antes bien se muestra muy cribada y sujeta a torpes convenciones, pero, con todo, hermosa y delicada, de una belleza tierna y seductora, por más que muy estereotipada. Delante de Ella, el Niño descansa desnudo sobre un montón de paja cubierto de pañales; su figuración es uno de los puntos menos felices del cuadro, por la anatomía, demasiado formada y enérgica, muy pendiente de modelos renacentistas, y, sobre todo, por la cara, de rasgos y expresión adultos. En primer término, a los pies del pesebre, se arrodilla San José, joven y de delicada belleza, aunque tocado de cierta desafortunada blandura, y, frente a él un pastor de rasgos pretendidamente vulgares y ropas anacrónicas, aunque no del todo realistas, que pone junto a la cuna una cesta de huevos. Mayor acercamiento al natural se observa en otro zagal arrodillado a la espalda de éste, calvo y carirredondo, con cierta impronta retratística. Detrás del misterio principal se dispone la cuadra, un cobertizo de palos y paja, malherido por los años, apoyado en pies derechos de madera y en el fuste de una airosa columna antigua; del interior asoman mirando al pesebre las testuzas del buey y la mula. A lo lejos, se ven venir por el camino a dos jóvenes zagales, uno de ellos con un cordero a hombros, y sobre unos riscos, a otros pastores, despertados por el anuncio del ángel; más al fondo, aún se descubre un paisaje urbano, sin duda el de la ciudad de Belén, propietaria como en las fantasías del padre Nadal, de sólidas murallas, altas torres y opulentas cúpulas; y por el cielo, revolotean graciosos angelotes y cabecitas aladas. Lo más interesante del cuadro quizá sea la composición que, con ese esquema triangular, se presenta obviamente inspirada en la *Nochebuena* que Federico Zuccaro pintara para el retablo mayor de la basílica de El Escorial, con la Virgen adorante detrás del pesebre y, por delante, las figuras del Patriarca y un pastor, éste último hurgando en una cesta de huevos. A este consciente influjo se suma una estridencia cromática y una amplia manera de plegar los paños, en planos grandes y de fuerte impresión clásica, que remiten con certeza a los patrones de Peregrín Tibaldi, sobre todo a lo realizado en los frescos del claustro de San Lorenzo. Ambas líneas nos demuestran una profunda admiración por la estética del romanismo, así como un conocimiento, más o menos seguro, del arte de los pintores de Felipe II, que se recrea en el lienzo con una marcada voluntad erudita, con un snobismo casi pedantesco y deseoso de producir una obra de empeño. En la concepción del paisaje del fondo, además, es fácil sospechar el uso de estampas extranjeras, quizá nórdicas y tal vez no lejanas a las *Imágenes* del padre Nadal. No existe preocupación lumínica alguna, la luz es diurna y homogénea, emanada de un cielo diáfano y aturquesado. La factura, al contrario que la estudiada composición, se descubre rápida, seguramente apremiada por alguna eventualidad que desconocemos,

Epístola y el Evangelio, respectivamente, y, en el segundo, en el mismo orden, la *Ascensión* y la *Resurrección*.

Véase E. VALDIVIESO GONZÁLEZ. *La pintura en Valladolid...*, pp. 147-148 y 293.

pues, incluso, se detectan algunas partes sin terminar. El tono general de la obra es, en resumen, bastante arcaizante y próximo a modelos manieristas, con una pintura líquida, peinada y muy ceñida a las líneas del dibujo y un colorido brillante y estridente, de tonos intensos y claros, agrios como en los frescos escurialenses.

Pero el más conocido e importante pintor vallisoletano del siglo XVII, con anterioridad a la aparición del malogrado Mateo Cerezo, será Diego Valentín Díaz, un hombre de genio discreto, seguramente inferior al de Francisco Martínez y Bartolomé de Cárdenas, y, sin embargo, rodeado, por su cultura y buenas relaciones, pues fue amigo, entre otros, de Velázquez, Pereda, Pacheco y Antonio Rizi, de un prestigio sólido e intachable que le mantendrá en el puesto más alto de la pintura local hasta el fin de su dilatada existencia, trabajando activamente, no sólo entre las márgenes de su ciudad, sino también para Palencia, Burgos o León, e, incluso, para los territorios, más apartados, de Galicia y Asturias. Era el maestro hijo y discípulo de Pedro Díaz Minaya, pintor manierista de cierto nombre en la urbe que acaparará, tras la partida de la corte en 1606, buena parte de los encargos que fueran surgiendo. A esta formación, necesariamente retardataria, se unirán las aportaciones de la pintura italiana y flamenca, conocidas por medio de las estampas que reunió con tanta avidez, y que, en más de una ocasión, repitió sin melindres a la hora de ordenar sus composiciones. Hombre de vasta cultura y honda devoción, poseyó una de las bibliotecas más nutridas entre las de los pintores de su tiempo, una librería rica en obras de devoción, pero también acrecida de tratados de pintura, arquitectura, anatomía y otras ciencias, así como de obras literarias de las principales plumas de su tiempo, destacando las de Lope, Cervantes, Tirso, Quevedo o Ercilla. Asimismo, es el gran representante de la contrarreforma en las orillas del Pisuerga, abanderado de una piedad estrecha y mojigata que le mantendrá en continua relación con el Santo Oficio y los distintos obispos que se sucedan en la sede, circunstancias que nos lo presentan, poco menos, que como el trasunto castellano de Francisco Pacheco, hallando, incluso, su propio Montañés en la figura de Gregorio Fernández. Fue también un gran coleccionista de arte, con una galería de cerca de trescientos cuadros. Aunque se le atribuyen muchas obras, lo que hoy conocemos con seguridad de su pincel no deja de ser mediano y escaso. Su pintura, aun cuando atiende de vez en cuando a Flandes, tiene siempre como guía el arte de Italia, entendido con un eclecticismo que lo mismo mira a los boloñeses que a los napolitanos, con abierta preferencia por las obras de Ribera; un estilo que se caracteriza por una mesura que, si al principio podía ir acorde con los tiempos, acabará por mostrarse anticuada, pues nunca evolucionará el pintor, a pesar de vivir hasta 1660, hacia las propuestas del pleno barroquismo. Gusta de visiones sencillas y reposadas, de realismo edulcorado y claroscuro poco estridente; prefiere la técnica prieta y siempre demuestra un amplio dominio del dibujo, que manejó con talento e intuición, deteniéndose con regodeo en los pormenores de tejidos y joyas que, al final, acaban restando protagonismo y significación a los misterios principales. Con todo, si algo transmiten sus cuadros es piedad sincera y llana, religiosidad militante y ganosa de ser compartida, muy seductora

por su eterno toque cercano y primitivo, por la rara ingenuidad con que el maestro plasma la pureza de los modelos representados. A su ingenio, o al de algún colaborador de su entorno más inmediato, creo que se ha de atribuir un precioso lienzo, si no me equivoco inédito, existente en el Museo, de reciente apertura, del monasterio de San Joaquín y Santa Ana, de Valladolid, una obra sin claros precedentes ni consecuentes en la historia de la pintura española, original y solitaria, compuesta, a buen seguro, sobre la base de una estampa nórdica, posiblemente del siglo anterior³²¹. Bajo la maltrecha cubierta del establo, el Niño recibe la adoración de sus Padres, los animales y los pastores. Lo vemos tendido en el pesebre, desnudo, sobre un amplio pañal con flecos en los bordes; es muy pequeño y no está falto de realismo, con la cabecita vestida de pelusilla dorada y la carita redonda y tierna, con no más que un nimbo de gloria, bastante torpe y hasta algo neutro, para recordarnos su condición divina; adolece, pese todo, una imperdonable dureza en el dibujo, sin que deje de contener, como en el trazado del bracito derecho, alguna flagrante incorrección. La Virgen lo venera desde atrás de la cuna, arrodillada y con las manos juntas. El tipo coincide con los postulados habituales del artista: una muchacha de hermosura corregida y delicada, en absoluto exuberante, pero muy atractiva por su aire digno y superior a la tierra, por su belleza colmada de candor y majestad; la tez blanca y el rostro ovalado de facciones menudas se repiten en todas las Señoras de Diego Valentín, lo mismo que el rojo frío y carminoso del vestido y el azul oscuro de reflejos eléctricos de la larguísima toca. A la cabecera de la cuna se hinca de hinojos San José, de acuerdo a un patrón joven y moreno, de rosadas mejillas y pelo cortado un poco por debajo de las orejas, que también es propio del hijo de Díaz Minaya. Con una mano en el pecho y la otra insinuando ademán de sorpresa, adora tierno a su Hijo, a la materialización del milagro que el ángel le narrara en sueños, al Señor que contempla por vez primera, al mismo tiempo que los pastores, por no haber podido presenciar el secreto milagro de su llegada a la tierra. A su lado, asoman tímidas las cabezas de la mula y el buey, mirando con fijeza al que yace sobre su pienso. En los pies de la cuna, se arrodilla un viejo pastor, un anciano zagal de noble y fuerte presencia, con la poderosa cabeza mal vestida de canas y una indumentaria de corte regional, con capotín, camisa, anchos calzones y burdas alpargatas. Tiene a su lado, en el suelo, cual la corona de Melchor, un gorro en forma de barretina y, sujeto bajo el fuerte brazo, un cordero, el eterno cordero inocente. Más lejos se ve avanzar a otro grupo de zagales, dos de ellos cargando borregos; contiene la comitiva algún detalle realista de gran vigor, como el sobrero plano del más rezagado o la capucha calada del

³²¹ La singularidad compositiva de la tela, así como la escasa evolución de la pintura del artista y la escasez de obra autógrafa con datación segura, hacen muy difícil asignar una cronología, siquiera aproximada, a esta Nochebuena.

Carezco por el momento de noticia documental alguna, aunque lo más probable es que el cuadro haya pertenecido desde su ejecución a la clausura del monasterio cisterciense vallisoletano. Actualmente, se encuentra en la primera de las tres salas que el joven Museo tiene en la planta superior del edificio, adosadas al coro alto y las antiguas celdas.

Sobre este conjunto véase *El real monasterio de San Joaquín y Santa Ana...*

que le precede, pero, a la vez, se aprecia una voluntad arqueologista de apartarlos del terruño y hacerles vestir impersonales ropas de corte más clasicista. El escenario concentra lo más interesante de la composición. El portal es un desvencijado establo de madera, con la techumbre, también lignaria afectada de graves lagunas; algunos restos pétreos entre tanta decadencia, nos sugieren un pasado más boyante, pero ficticio y sin ninguna coherencia; hallamos, por ejemplo, algún pilar con sus molduras y el arranque de un arco y, con una inverosimilitud, superior incluso a la de Zurbarán, como pronto veremos, un robusto pedestal de mármol con su resto de fuste romano encima. Otros tejados igualmente frágiles asoman por detrás y más lejos, tras un tramo de gastadas peñas, una aldehuela bucólica en medio de la cual duermen al raso unos pastores, a la sazón sobresaltados por el anuncio que un esbelto ángel les hace desde el cielo. El invierno, cantado por Lope y los místicos, así como por tantos textos populares del momento, como ya expuse, se sugiere aquí con una evidencia brutal, pero, a la vez, lírica y amable. Una manta de blanca nieve cubre con pulcra homogeneidad las cubiertas de las casas y las escarpadas montañas de fondo; los árboles están desnudos y el cielo, con alguna claridad dorada en torno al celestial mensajero, presenta una frialdad que amenaza con enviar otra nevada. Es curioso que el frío, apoyado por todas las fuentes literarias, haya tenido en la práctica una representación plástica tan escasa, pues tan sólo habremos de ver en todo nuestro barroco un puñado de obras que lo describan con esta evidencia, y a lo largo de nuestro recorrido, tan sólo ésta y otra del madrileño José Antolínez. La composición, a base de figuras pequeñas y con un desarrollo tan amplio de lo paisajístico, no está, obviamente, en la línea de las preferencias de nuestro primer barroco, dado a la monumentalidad y a los ambientes más sobrios; la concepción de las arquitecturas y del entorno rural tiene que hallar su razón, pues, en modelos extranjeros anteriores, en la órbita, sin duda de los grabados de Durero, al que remite la forzada perspectiva de las edificaciones y la amplitud en profundidad del fondo. Pero no se ha de deber a una sola estampa la responsabilidad de la escena; al tiempo que son incontestables estos influjos, ha sabido el pintor mirar a otros puntos, entre ellos a la realidad misma, para dar su perfecta terminación a la imagen; el esquema del misterio principal remite, como en el cuadro de las Huelgas Reales, al paradigma impuesto por Federico Zuccaro en el retablo de El Escorial y, lo mismo en la concepción de los pastores que en elementos como árboles, desnudos álamos de los que pueblan los llanos de la comarca, hasta tierras de Medina y Carrión, se descubre un cierto interés por el análisis y la imitación del natural. El dibujo es firme y conciso y la paleta brillante y clara, con algún que otro tono de intensidad manierista, en el palio amarillo de San José, en la túnica carminosa de la Virgen o en el maravilloso azul de dominante verdosa que llena el cielo. La profusión de los detalles, repartidos con generosidad por el espacioso y llamativo escenario, dispersa la atención y hace volar la vista por los planos más alejados del pesebre, pero, aún así, un rocío de candor baña toda la obra haciendo que no disminuya la intensidad de su sentimiento, de su piedad silenciosa y plena, de su creencia firme y amada; es como un villancico, como

una tonadilla popular atestada de requiebros y chascarrillos, pero no por eso menos profunda en la intensidad de su mensaje, en el ardor de su fondo devoto.

Mucho más importante fue durante estos comienzos naturalistas de la pintura española la escuela toledana, cuyo genio más esclarecido, el Greco, se mantendrá activo hasta mediada la segunda década del siglo, agudizando, cada vez más, los rasgos diferenciales de su idealismo inmaterial. Mal había de entrar la renovación con la ayuda de sus pinceles, tan poco ligados a lo terreno. Ese mérito le cabe a pintores de talento más llano, poco brillantes pero bien conscientes de las exigencias estéticas y doctrinales que se hacían al arte contemporáneo. A hombres como Hernando de Ávila, Luis de Velasco, Blas de Prado o Luis de Carvajal, atentos a la experiencia escorialense y sensibles a la nueva seducción de lo real, se debe la superación del manierismo intelectualista del cretense y el establecimiento de las líneas maestras de la nueva escuela barroca, resumida en los nombres de Cotán, Tristán y Orrente. Pero aquel dorado ensueño artístico, arrancado con tan buen tino, fue flor de vida breve: a Cotán le pudo la vocación y desde 1603 lo encontramos fuera de la ciudad imperial, encerrado en los claustros de la cartuja de Granada; a Tristán le falló la naturaleza, apagándose su vida, todavía joven, en 1624. Orrente, por su parte, poco apegado a una tierra que no era la suya, vivirá yendo y viniendo de Murcia a Toledo, para asentarse definitivamente en Valencia hacia 1637. Con ellos se fue lo mejor de la escuela, condenada a depender de la Corte en materia de arte desde fechas muy tempranas; pero antes de agotar su caudal creativo, la ciudad del Tajo acertó a granar frutos que se cuentan entre los más sazonados de la pintura del barroco español, y no son de los menos sabrosos los que ahora nos van a ocupar.

El más anciano de los tres maestros en que nos vamos a detener es fray Juan Sánchez Cotán, un pintor de temprana visión naturalista que, cuando estaba en el punto álgido de su carrera, tuvo el coraje de abandonarlo todo para tomar el hábito de San Bruno. Era el artista natural de Orgaz y había recibido su formación en Toledo, al lado de Blas de Prado, especializándose pronto en la ejecución de bodegones que no tardarán en extender su fama por toda La Mancha. En 1603, tras hacer testamento y dejar arreglados sus asuntos económicos, con la elaboración de un inventario que ha sido impagable para la investigación, abandona la ciudad imperial y se traslada a Granada, ingresando, al año siguiente, como hermano lego en su cartuja. Y allí pasará el resto de su vida, salvo breves estancias en el Paular y Alcázar de San Juan, dejando en aquellas casas lo mejor que diera su arte. Fray Sánchez Cotán es uno de los más grandes autores de naturalezas muertas del arte español, con creaciones de extremo realismo en las que vibra inquietante una pasión extraña, una sobriedad absoluta bañada de un sutil impulso divino, en los que quizá se adivina ya el hondo ascetismo de su vocación cartujana. Como pintor religioso, su genio resulta más mediano, pero dimana siempre de sus cuadros una cándida espiritualidad que todo lo aviva y hace inolvidable. A pesar de todas sus limitaciones técnicas, que fueron muchas, y de la actitud medrosa con que, al

margen de los bodegones, se enfrenta a la modernidad, sus obras destacan por la gracia natural con que ordena las composiciones y la serena monumentalidad de todos los personajes. Fue pintor de atinado dibujo, quizá algo blando en ocasiones, y magnífica destreza en el manejo de los pinceles, con paletas brillantes y jugosas, de colorido claro e intenso, pero sin abiertas referencias a lo manierista. Le preocupan los efectos lumínicos y más de una vez demuestra estar preparado para imitarlos, aunque prefiere abordar visiones de luz diurna. La realidad, por último, es otro de sus motores, la conoce y la ama, pero la inercia de los tiempos aún le obliga a no plasmarla más que tamizada por un cedazo de belleza y dulzura que, lejos de mostrarse recalitrante, convierte a sus pinturas en algunas de las más bellas y personales creaciones de esta generación. Ese estilo es el lógico fruto de una personalidad que, a decir de las fuentes, era la de un santo, la de un hombre que fue modelo de piedad, mansedumbre y oración en una época que tanto admiró estos valores³²². Conservamos de su mano una deliciosa *Adoración de los pastores* pintada sobre tabla, de dimensiones no más que medianas. Un cuadro que, como casi todo lo suyo, rebosa dulzura, piedad honda y callada, cual una oración recogida, íntima y espontánea, alzada al cielo sin abrir la boca, desde lo más profundo del corazón³²³. En un pesebre de piedra, con un haz de pajas por muelle jergón y unos pobres pañales por sábanas finas, yace diminuto el Niño Jesús; con un desnudo alargado y magro, blanco y algo duro, que se presenta ante nosotros lleno de reminiscencias flamencas, más pendiente del paradigma de Memling y los demás Primitivos, seguido en España por numerosos maestros castellanos, que de la rolliza opulencia de los *Bimbos* italianos que terminó por imponer el renacimiento. Acaba la Madre de apartar de su cuerpo las mantillas que lo cubrían y Él encoge los bracitos, sobresaltado y aterido de frío, desnudo en noche tan fiera. A la vista de su aspaviento, la jumenta se dirige hacia la cuna, pronta a ofrecer la manta de su aliento, mientras el

³²² “Hay tradición, que cuando Vicencio Carducho fué a verle, el Prior quiso probar la gran habilidad e inteligencia de este insigne pintor; y no conociendo él a Fray Juan Cottán, juntó el Prior a todos los religiosos legos, y le dijo: *Entre estos religiosos está el pintor, que vuesamerced viene a ver: ¿cuál de ellos le parece que es?* Suspendiose Vicencio; y atendiendo a las pinturas de Fray Juan, a los rostros de todos, dijo: *Este* (señalando a Fray Juan) *es el pintor: que se tuvo por gran observación del ingenio de aquel artífice.*”

A. PALOMINO. *El Parnaso...*, p. 141.

³²³ Este cuadro, perteneciente a la colección Adanero, de Madrid, fue dado a conocer en 1947 por el profesor Diego Angulo, que lo creyó obra de los comienzos toledanos de Sánchez Cotán. Más adelante, don Emilio OROZCO lo identificó con la *Adoración* existente en el desmembrado retablo de la sala capitular de la cartuja de Granada, en el que formaría pareja con una *Epifanía*, ambas en el banco. Para esta tesis, tomaba como fundamento dos testimonios: de un lado, la descripción aportada por Antonio Palomino (*El Parnaso...*, p. 139), que conoció de sobra dicho retablo, pues trabajó largo tiempo en la Cartuja, y señala que las pinturas del banco estaban hechas sobre tabla; y, por otro, las noticias del conde de Maule, que contempló la obra durante su viaje a Granada, a principios del siglo XIX, y, además, llegó a percatarse y dar cuenta de las singularidades estilísticas que desconcertaron a Angulo.

Véase D. ANGULO IÑIGUEZ. “Obras juveniles...”; E. OROZCO DÍAZ. “El pintor cartujo...”; *Las Vírgenes...*, p. 34; “Algunos cuadros...”, p. 112.

buey, invertidos otra vez los papeles tradicionales, se queda quieto en el contiguo establo. La Virgen es una figura de muy tierna nobleza, arrodillada cabe el pesebre alzando los pañales, ofreciendo el Niño a la adoración de sus primeros seguidores; una mujer alta y de belleza discreta, vestida con modestia y limpio recato. San José, que se acerca devoto a su Hijo, postrándose cerca del lecho, es un hombre joven y fuerte, de hermosa y elegante presencia, cubierto con un amplio manto ocre, de suaves y redondeados pliegues, bajo el que se adivina el sayo corto, de tenue tono violáceo, y las botas, sobre calzas oscuras. A su espalda llegan los pastores, dos recios mocetones del campo, vestidos con gabanes de capilla, y provistos de zurrones y calabazas; dos pastorcicos manchegos recreados por el pintor sobre el recuerdo de los que tantas veces viera en su terruño de Orgaz. Dos hombres que llegan curiosos, pero, de antemano, creyentes, juntando sin tardar las manos para adorar al Rey desnudo que quiso tenerlos por primera corte. En el suelo queda el borrego trabado, lejos del pesebre y aparte del resto de los personajes, anunciando las pinturas que de él solo hará pronto Zurbarán; dejado allí, en el suelo, el borrego parece aún más cándido y frágil, más indefenso y abandonado, avivando en el ánimo del espectador el recuerdo sombrío de los sufrimientos de la Pasión, de la inocencia inmolada del Salvador. Al fondo, el portón abierto del refugio, nos pone delante de un ancho paisaje nevado, un valle cercado de montañas blancas, erizado de árboles desnudos, en el que unos pobres pastores adormilados, velando de noche el sueño de sus rebaños, ven abrirse el cielo y bajar de él, empujado por una cascada de resplandores, al ángel que les anuncia la venida del Señor. La composición es de una inteligencia absoluta, encerrando con fortuna ese grupo de figuras, dignas y monumentales, en las angostas márgenes de tan ingratas medidas; nunca fue Cotán mal artífice en este arte de disponer las masas sobre el lienzo, ofreciendo siempre resultados claros, legibles de un vistazo, con personajes de grave empaque y, al mismo tiempo, cercana amabilidad. La realidad, aunque edulcorada, es el referente principal de la obra, que se deleita en el estudio de las cosas más sencillas: del modesto atuendo de los pastores, de la ingenua nobleza de las bestias, de la blanda lana de las ovejas... todo se ve con corrección, con ajustado análisis del natural y, al mismo tiempo, con un sabroso deje de candor popular, invariable eterna de las obras de fray Juan, que hace que todavía nos resultan tan cercanas, tan vívidas, tan adorables. En el protagonismo concedido a la escena del fondo hay un consciente deseo de simultanear acontecimientos, un anuncio de las audacias que luego se introducirán en las historias de los mártires cartujanos de Inglaterra, pintadas para el monasterio granadino; un recurso que ilustra acerca de su natural voluntad narrativa, heredada quizá del arte de siglos anteriores. Se ha advertido un eco de los Bassano en el gran tamaño del pañal que levanta la Virgen³²⁴, pero junto a esa influencia veneciana, o por encima de ella, creo importante valorar la más cercana del Greco, que también gustó de tal derroche de

³²⁴ D. ANGULO ÍÑIGUEZ, "Obras juveniles...", p. 147; D. ANGULO ÍÑIGUEZ y A. E. PÉREZ SÁNCHEZ. *Historia de la pintura española* (1972), p. 68.

género para cubrir el pesebre y más de una vez lo puso en manos de la Virgen; prueba de ello nos dan obras tan famosas como el *Nacimiento* del Hospital de la Caridad de Illescas³²⁵ o la *Adoración de los pastores* del retablo del colegio de doña María de Aragón³²⁶ y su compañera de la Galleria Corsini, de Roma³²⁷, o incluso cuadros bastante anteriores, como aquella *Adoración* del políptico de la Galería Estense de Módena³²⁸. El claroscuro es fuerte, pero gradual, distando mucho de ser tenebrista, y la paleta suave y variada, al servicio de una técnica al mismo tiempo peinada y blanda, de efecto aterciopelado y sinuoso.

Bien pagado hubo de sentirse el santo fray Juan de esta hermosa pintura, pues algunos años después la repitió a gran tamaño y con proporciones algo menos severas, en la *Adoración de los pastores* del Museo de Bellas Artes de Granada, obra notable, aunque de factura más reseca y no tan finas calidades³²⁹. Los perfiles son ahora más duros y el plegado se torna demasiado menudo y anguloso, casi cortante; las figuras de los pastores no se presentan con la misma inmediatez y la campiña del fondo resulta bastante estrecha y convencional. También son más duras las luces, como se aprecia, sobre todo, en ese mismo paisaje nocturno, cuyo cielo rompe con excesiva brusquedad la aparición del ángel. No hay novedades iconográficas de interés con respecto al caso anterior, salvo quizás la estrecha fajilla que aparece rodeando el vientre del Niño, detalle de enorme fuerza realista, muy en la línea narrativa de Cotán. De cualquier forma, en una y otra imagen, quizá sin proponérselo, el lego nos da ejemplo de una fe humilde y discreta, de una piedad sincera y callada, que sabe encontrar a Dios también entre los gestos y objetos más sencillos de este mundo. Todo lo que hay en ambos cuadros está tomado de la realidad y, al mismo tiempo, todo parece tocado por una especie de dignidad suprema, divina, por ese aire imponente de las cosas sagradas. Ante los ojos tenemos una sencilla catequesis, un alto misterio expuesto con ciencia llana, que nos acerca a Dios al tiempo que nos habla de su infinita grandeza, con una audacia y una

³²⁵ De 1603-1605. Estuvo en la exposición *El Greco de Toledo* (catálogo n. 42; excelente reproducción en p. 108). Enriqueta HARRIS la estudió junto al resto de las pinturas realizadas para el Hospital de la Caridad de Illescas, proponiendo una reconstrucción del supuesto programa decorativo de la capilla mayor, ideado por El Greco.

Véase E. HARRIS. "A Decorative Scheme by El Greco". *The Burlington Magazine*, 1938 (72), p. 154.

³²⁶ 1596-1600. Actualmente en Bucarest, en el Museo Nacional de Rumanía. Está reproducida en el catálogo de la exposición *El Greco de Toledo*, p. 158.

³²⁷ La reproduce SÁNCHEZ CANTÓN en *Los grandes temas...*, lám. 71.

³²⁸ Obra de juventud. Reproducida en *ibidem*, lám. 70.

³²⁹ Sin duda, este cuadro perteneció a la cartuja de Granada. Orozco piensa que pudo ser pintado entre 1611 y 1612, a la vuelta de fray Juan al monasterio granadino después de su estancia en el Paular. Con la desamortización, la pintura pasó al Museo de Granada, en donde don Manuel Gómez-Moreno González, en su *catálogo* inédito de los fondos, da cuenta de ella como obra del estilo de Raxis. La atribución a Cotán se debe al mismo Orozco, que la propone ya en la *Breve guía provisional del nuevo Museo*, editada con motivo de su inauguración en 1958.

Véase E. OROZCO, *El pintor fray...* (cat. n. 41); "Algunos cuadros...", pp. 111-116.

inmediatez que no habían de ser extrañas a estas tierras de Toledo desde los tiempos inquietos en que predicó la Santa Juana.

Realismo más áspero nos ofrecerán, años después, los pinceles de Luis Tristán, el discípulo desaprovechado del Greco, en el que hemos de reconocer a uno de los maestros más excelentes de nuestro barroco primero y, tanto por el *Nacimiento*³³⁰ ya visto, como por las *adoraciones* y *epifanías* que pronto se verán, a uno de los mejores intérpretes del ciclo de Navidad que haya brindado la historia de la pintura española. Con su dibujo recio y viril, su devoción a los modelos que ofrece la naturaleza, su paleta sobria y los lejanos recuerdos del excéntrico maestro cretense, el pintor toledano acertó a configurar un estilo propio e inconfundible que da de pleno en los ideales del arte de entonces, unas veces por sus detalles de cercana y amable realidad y otras por su aire patético. De una manera u otra, siempre hay en él un impulso irracional, una llamarada de pasión que enciende las composiciones y las hace calar, como afiladísimos dardos, en la memoria del espectador. En Tristán, el realismo se ofrece con un barniz místico que no está en Maino ni en Caravaggio y que se presentaba con un aire más reposado en Cotán; una expresión que quizá sea un eco de los altos vuelos de la sensibilidad de su maestro, que desmaterializaba las realidades para convertirlas en sentimientos; un ademán robado de aquel superlativo genio venal que tanto sedujo a la crítica, empujándola a tomar por mediano el arte de cuantos le sucedieron en la escuela, incluido, y de qué manera, el del propio Luis Tristán. En 1615 contratará éste la pintura del retablo mayor de Yepes, soberbia máquina de adusto clasicismo, construida sobre las trazas de Juan Bautista Monegro, que había de contarse, de no haber mudado la Guerra sus destinos, en el grupo de las más imponentes creaciones del joven barroco español. De antiguo se considera este conjunto el más maduro y vigoroso de la producción de Tristán, sobre todo por esa *Adoración de los pastores* que sola bastara para introducirlo con puesto de honor en la historia del arte universal; lo mejor de todo el ciclo y quizá la obra maestra del pintor, por su ajustado realismo y feliz tensión expresiva³³¹. El centro del lienzo se reserva al Niño, acostado en una pobre cunilla de

³³⁰ El del convento de San Pascual, de Madrid.

³³¹ El magnífico retablo de la iglesia parroquial de San Benito abad, de Yepes, es una de las obras más ricas y representativas del arte español de comienzos del siglo XVII.

Su arquitectura, según noticias de Jorge Manuel Theotocopuli, se debe a las trazas de Juan Bautista Monegro y, al igual que la escultura, debía estar ya hecha en 1615, cuando Tristán –el 5 de mayo– contrata los cuadros. Es una enorme máquina de tres cuerpos y ático, dividida en tres anchas calles, que albergan los cuadros de Tristán, con historias de la Vida de Cristo, salvo la central, que es de escultura, y cuatro entrecalles más estrechas con esculturas de los Apóstoles.

Las pinturas siguen una secuencia cronológica ordenada de abajo a arriba y de la calle del Evangelio hacia la de la Epístola. Los temas representados son: *la Adoración de los pastores*, *la Epifanía*, *la Flagelación*, *la Calle de la Amargura*, *la Resurrección* y *la Ascensión*. Además, sobre las hornacinas de los dos primeros cuerpos, aparecen otros cuadritos (0,42 x 0,40 m) con bustos de Santos: en el primer cuerpo, *San Roque*, *San Bartolomé*, *San Sebastián* –hoy desaparecido– y *San Agustín* y, en el segundo, *Santa Mónica*, una *Mártir* no identificada, *Santa Águeda* y *la Magdalena* –junto con la *Santa Mónica*, hoy en el Prado.

rústicos palos, hermoso y rosado, con la cabecita tocada de brillantes rizos de oro; su cuerpecito desnudo es el más rollizo e italiano de los vistos hasta ahora, luciendo, de un modo casi caligráfico, cada uno de los hoyuelos y pliegues de su blanda anatomía. Alegre patalea y extiende a su Madre los bracitos, como ansioso de volver a su regazo donde, a buen seguro, tuvo un lecho más cálido y mullido. La Virgen lo adora volcada sobre el pesebre, protegiéndolo con una mano y llevándose al pecho la otra; es una muchacha enjuta y morena, más digna que hermosa, con el moño recogido en una redecilla y el rostro cubierto por ese sutil velo de melancolía que siempre acompaña a las Vírgenes de Tristán, como si adivinaran lo efímero de aquella felicidad, la prontitud con que se extinguiría esa primera gloria infantil de su Hijo, dentro de poco perseguido, luego olvidado y más tarde condenado a una muerte infame. San José, como Ella, es un joven lugareño, con la piel bronceada por los afeites del aire y el sol y las manos surcadas de venas y demás vestigios del esfuerzo diario; apoyado en su eterna vara, se deja llevar por la emoción profunda del misterio, por la contemplación del Todopoderoso, nacido hombre allí, en la miseria de una cuadra, y puesto en lo futuro a merced suya. Cerca de María, el buey y la jumenta pugnan por abrirse un hueco y acercar los hocicos al pesebre. Los pastores acuden en número nada usual. Por detrás de la Sagrada Familia, un barbudo con gorra de piel, carga en los hombros un cordero; enfrente vienen otros dos, uno de ellos con capote y gaita, que deja de tañer para llamar la atención de su compañero sobre el rompimiento de gloria que se abre encima de sus cabezas; un detalle que ya utilizó Lanchares y antes el propio Greco, y del que nos quedan numerosos ejemplos de escultura, aludiendo al momento poco anterior del Anuncio a los pastores. Por delante del pesebre se acercan otros tres rústicos. Uno de ellos, viejo y desgredado, viste con poca gracia ropas antiguas; los otros dos ofrecen un par de estudios de realismo de los mejores que se puedan contemplar por entonces en España, con las caras mal rasuradas y el pelo cortado a navaja, gastando ropas que no pueden ser de mayor verdad; destaca en especial el joven que brinda un borreguillo, con sus alpargatas y polainas en torpe y sucio atadizo, el gabán de burda lana parda, con capilla y mangas perdidas, y la calabaza sujeta al ceñidor. Cuántos zagales de esta guisa apacentarían a diario su grey a la vista del pintor, por los dorados alrededores de Toledo o de Yepes, ofreciéndole modelo exacto para la plasmación de esta realidad, tan amable y lugareña. El otro zagal, más anciano y pobre, lleva un corpiño rosado sobre el jubón, y las plantas desnudas y llenas de polvo, aunque no en la medida que acostumbraba el Caravaggio. Trae con él la cesta de huevos, la otra gran ofrenda simbólica. En medio de

En 1936 los lienzos fueron arrancados y desgarrados y destruidas la carpintería y escultura del retablo. En lamentables condiciones, las telas fueron llevadas al Museo del Prado, donde, por fortuna, se pudieron restaurar, exponiéndose algunas de ellas ya en 1939. Actualmente, reconstruido el retablo sobre fotografías del original, los cuadros de Tristán vuelven a presidir la capilla mayor de la iglesia de Yepes.

D. ANGULO ÍÑIGUEZ y A. E. PÉREZ SÁNCHEZ. *Historia de la pintura española* (1972), pp. 144-145; las últimas revisiones en A. E. PÉREZ SÁNCHEZ y B. NAVARRETE PRIETO, *Luis Tristán...*, pp. 74-88 y 201-205.

ambos dormita un perro que se cuenta entre los mejores de nuestra pintura, custodiando con flema el lecho del Señor. La ronda angélica del tercio alto es de una gracia encantadora, con los alegres chiquillos revoloteando en el acaramelado cielo, disputándose la serpentina vitela en que está escrito el Anuncio; en ellos se ha detectado el uso de un grabado de Guido Reni, sobre dibujo de Luca Cambiaso³³². La composición es de una habilidad y destreza notabilísimas; el pintor ha sido capaz de reunir en la tela ese importante grupo de personajes, de tan valiente dinamismo, sin dejar de ofrecer una imagen clara y en absoluto amontonada; la influencia de Maino, que más de una vez se ha señalado para referirse a la *Epifanía*, es aún más evidente aquí. Tristán retoma el esquema en tres niveles superpuestos ofrecido por el dominico en el retablo de las *Cuatro Pascuas*; observamos el mismo recurso de montar el pesebre en un murete, a ambos lados del cual llegan los personajes, quedando reservada la parte superior al rompimiento de gloria. Está claro que tal esquema ordenador lo tomó del pintor de Pastrana, pero que supo añadirle la complejidad y el vigor propios de un barroco más maduro y agitado. También se nota la huella del Greco en esa cualidad inestable del suelo, que llega a parecer una acusada pendiente a lo largo de la cual se escalonan los personajes, un recurso que el cretense prodigó en sus *adoraciones*, como bien se ve en las conservadas en la colección Botín, de Santander, y en la del Museo del Prado³³³. La realidad se representa sin los filtros de amable populismo empleados por Cotán o por Lanchares; parece que Tristán había viajado a Italia en compañía de Rivera, y que de allí trajo ese gusto por la representación cruda e inmediata de lo real, usando cuando fuera menester de modelos vulgares y desaseados, expresando la verdad en un idioma que, si no llegó a aprender del mismo Caravaggio, sí recibió de la interminable pléyade de sus seguidores y que luego, de vuelta a Toledo, siguió refrescando con el estudio de los cuadros de Maino³³⁴. De esa manera de afrontar el acercamiento al natural procede la frescura con que se enseñan las plantas del pastor arrodillado y el remiendo de sus calzones; también el tratamiento de las telas, de un naturalismo prieto que traduce con fidelidad todas las calidades, desde la fina gasa de la toca de la Virgen a las toscas estameñas pastoriles; a partir de una observación detenida se pintan los tiernos corderillos que le llevan al Niño, las cabezas del buey y la mula y, sobre todo, el magnífico perro del primer término, pariente cercano de aquel otro más pequeño que dormía en el mismo sitio en la *Nochebuena* de San Pedro Mártir. Las luces se aplican según las normas de un tenebrismo más bien claro, pero de neta estirpe caravaggista; se adopta también el modelo de fondo negro, abstracto, propio del maestro italiano. El colorido tiende a las armonías ocrizas con más decisión que en el de Pastrana,

³³² J. MILICIA. "Observatorio de ángeles", p. 1.

³³³ Las dos proceden del monasterio toledano de Santo Domingo el Antiguo; la primera se pintó para uno de los retablos laterales, por los años de 1577-1579; la otra, mucho más tardía, fue pintada hacia 1612-1614, para adornar el altar de la capilla sepulcral del artista, y fue tasada por Tristán, a petición. de Jorge Manuel Theotocopuli en 1618.

³³⁴ La noticia de ese viaje, totalmente verosímil, la da Jusepe Martínez.

aparcando, aunque sólo en parte, el magisterio de la fría paleta del maestro cretense y emparentando con lo valenciano, quizá por la influencia que en Toledo introdujera Orrente; pero el recuerdo de los Bassano y los manieristas de El Escorial, del Greco y de fray Maino, así como la cercanía del colorido veneciano de Carducho y el grupo madrileño, visibles en algún azul y en los intensos verdes, le impedirán llegar a los extremos levantinos, introduciendo sabias notas de colores contrastados, vivos, intensos que ayudan a clarificar la composición, a delimitar los distintos volúmenes. La expresión, por último, deja ver una religiosidad honda y sentida; rostros y gestos traslucen un misticismo casi empírico, por su hondura y sinceridad, un sentimiento recogido y popular, dado a la comprensión de todos, como el mismo Niño Jesús, brindado a los más pobres en el día de su nacimiento.

Cuatro años después, vuelve Tristán a enfrentarse al tema en el retablo mayor del convento de las Jerónimas de la Reina, de Toledo, dedicado, como el de los dominicos de San Pedro Mártir, a las llamadas *Cuatro Pascuas*³³⁵. El cuadro de la *Adoración de los pastores*, que hoy está en Cambridge, sin alcanzar la altura del anterior, se cuenta entre lo más afortunado del artista, que adopta en esta ocasión un tono más íntimo y menos solemne y recupera en la paleta más de una nota del que fuera su maestro³³⁶. Jesús vuelve a ocupar el centro del lienzo, tendido desnudo sobre la misma cuna de palos. Otra vez destaca por su realismo, aún más intenso, sobre todo en el rostro, con esa naricilla chata y los ojitos hinchados, pero el nervio con que pataleaba en Yepes se torna ahora plácido sueño. Duerme el Niño sobre unos blancos pañales, descansa tranquilo, al margen de la adoración de que es objeto, engañando con el sueño el frío de la noche y la miseria del sitio. Su Madre se arrodilla junto a Él, repitiendo la postura del cuadro anterior, pero no el tipo, que ahora sí podemos llamar bello y que, tal vez, contenga un ápice de idealización. Una moza de amables facciones, enmarcadas por un pelo castaño que se recoge con cierta tensión clásica. Muy joven y apuesto aparece el Patriarca, más rubio y menos membrudo. De gran interés es su actitud, su impulso

³³⁵ De la iconografía nos informa Palomino:

“... como también las cuatro pinturas de las Cuatro Pascuas, que están en el altar mayor del Convento de Religiosas Jerónimas, que llaman de la Reina, que son cosa superior.”

A. PALOMINO. *El Parnaso...*, p. 170.

³³⁶ De este conjunto conservamos la *Adoración* y la *Epifanía*, ambas firmadas y fechadas en 1620.

Las pinturas permanecieron en el retablo hasta 1836, en que las monjas piden autorización al arzobispado para venderlas y resolver así su “indigencia”. Poco después, el pintor Juan Gálvez, encargado del inventario de los bienes de los conventos toledanos tras la desamortización, informa que los cuadros fueron vendidos por las monjas antes de solicitar el permiso. El comprador fue el barón Taylor, comisionado de Luis Felipe, así que las pinturas pasan a la Galería Española del Louvre, que abandonan en 1848, con la caída del rey. En 1853 fueron vendidas en subasta en Londres. Actualmente, la *Adoración* se conserva en el Museo Fitzwillian, de Cambridge, a donde llega en 1912, y la *Epifanía* en el Museo de Budapest.

Véase D. ANGULO ÍÑIGUEZ y A. E. PÉREZ SÁNCHEZ. *Historia de la pintura española* (1972), pp. 145 y 151; A. E. PÉREZ SÁNCHEZ y B. NAVARRETE PRIETO. *Luis Tristán...*, pp. 95-97 y 198-201.

activo en el seno de la historia: procurando no turbar la contemplación de su Esposa, él mismo aparta los pañales del cuerpo del Niño y lo ofrece a la reverente mirada de los pastores; con los que, además, se vuelve a hablar, contestando quizá a sus lógicas preguntas. Los adoradores se postran en silencio, para no despertar al Señor. Un hombre calvo, descalzo y con las piernas desnudas, se echa de hinojos delante del pesebre, usando como reclinatorio una piedra, junto a la que yace mirándonos el corderillo trabado; también lo acompaña un perro, que aún más fijamente nos mira abriendo por segunda vez la composición. Detrás se inclina un chiquillo que al pecho se lleva la mano, emocionado, lleno de alegre congoja por verse ante Dios, al que piensa regalar una pareja de palomas; su indumentaria nos lleva otra vez, con absoluto valor documental, a los tiempos del pintor, pero ahora refleja usos de gente más acomodada, como revelan la camisa de cuello almidonado y la capa echada sobre un solo hombro. Un rústico, con gabán de capilla, se acerca a San José descubriéndose la cabeza; otro hombrón entra al fondo cargando un borrego y, como él, un muchacho por el primer término. El buey y la mula se ven bajo la pajiza cubierta del portal, mirándose cariñosos, como compartiendo la alegría de tan extraño caso. Arriba, se abre el cielo para dejar pasar divinas luces que alumbran al Nacido, mientras un puñado de angelotes, más blandos y frescos que los del retablo anterior, se pelea juguetón por bajar la filacteria. La composición mantiene recuerdos clarísimos del cuadro de 1616, pero se presenta muy simplificada, reduciendo el número de los personajes y constriñéndolo a un marco más alargado. Los animales nos ofrecen una magistral lección de realismo, en la detenida factura del pelaje de los borregos o en la mirada vivaz del perro, fija en el espectador; y lo mismo en las palomas o en las dos bestias apócrifas, se observa esa complacencia zoológica que impusieron los Bassano. El caravaggismo se emplea aquí con más reservas, no son tan fuertes ni dirigidas las luces y el fondo está perfectamente definido; por otra parte, se recuperan elementos de tradición manierista, como es la media figura del pastor que nos introduce en el cuadro; del mismo modo, el tratamiento de las telas y los colores usados en ellas, remiten a los modos del Greco, bien se ve en el paño brillante, de plegado menudo y anguloso que encontramos en la túnica de la Virgen o la simplificación con que se trabaja el gabán del pastor arrodillado, de análogo corte al del zagal del retablo de Yepes, pero interpretado de un modo tan diverso; tampoco se aprecia ya la tendencia terrosa en la paleta, recurriéndose a colores brillantes y un tanto ácidos, de clara raíz bajo-renacentista y muy cercanos a las preferencias del cretense.

En 1623, apenas un año antes de morir, se embarca Tristán en la última gran empresa de su carrera, las pinturas del gran retablo de Santa Clara de Toledo, para el que lleva a cabo otra *Adoración de los pastores* que nada debe ya a la genial creación de Yepes³³⁷. La historia transcurre ahora en un marco de extraordinario interés, en el

³³⁷ El 12 de febrero de 1622 se firma el contrato para la realización del retablo mayor del convento de Santa Clara de Toledo, cuyos trabajos correrán a cargo de Jorge Manuel

interior de una rara basílica, con pétreos arcos de herradura truncados por zapatas que sostienen vigas de madera; una arquitectura imaginada bajo la sugestión de las formas mudéjares que a diario le ponían delante tantas iglesias toledanas, aderezada, además, con algo de inevitables restos clásicos. Un fondo lúgubre, inquietante, de ruinas frías y oscuras, de desnuda sillería inventada, totalmente solitario en nuestra pintura barroca. En medio de esa rara estancia se sitúa el pesebre. Rodeado por sus Padres y los pastores, otra vez encontramos dormido a Jesús, echado en esa cuna mísera tan del gusto del artista, sobre un pañal de considerable amplitud, roto en mil pliegues de aguda cresta. El Niño es lo más feliz del cuadro, con la carita apretada por el sueño profundo, enmarcada por finos cabellos de un rubio rojizo; su cuerpecito desnudo, el más fuerte y crecido de los vistos, se exhibe con una complacencia desusada en el pintor, que nunca tuvo afición a mostrar con tanto desenfado los genitales del Chiquillo. En la Virgen se repite ese gesto, activo y contemplativo a la vez, que veíamos en Yepes y Cambridge, con una mano en la cuna y otra en el corazón, pero se interpreta con mayor ímpetu; el rostro destaca por su realismo, por la verdad de la nariz larga y los ojos cargados, por la simpatía de la boca que no reprime una emocionante sonrisa. San José medita silencioso a la cabecera del Rapaz, envuelto en un enorme palio ocre y apoyado en un bastón. Cerca del Niño se echa de hinojos un pastor, vestido con un pardo capotín de capucha; más próximo a nosotros, un anciano adora en pie, sin atreverse a llegar a la cuna; por detrás, todavía se ven las figuras de otros dos muchachos, demasiado secas y convencionales. Es una obra en verdad desconcertante, repleta de alardes correspondientes con el genio del pintor y, al mismo tiempo, ultrajada por inexplicables torpezas de dibujo y composición. Como en todo el conjunto del altar, se detecta una fuerte influencia del Greco que, extrañamente no se ha visto en obras más tempranas y que aparece ahora, al final de la vida del artista, como un despertar a deshora de las enseñanzas extraídas de aquel taller toledano, aletargadas por algún motivo en su imaginación. Los colores no son los de la paleta de Dominico más que en algunos puntos muy localizados, pero por doquier aparecen esquemas compositivos tomados de su hacer, visibles de forma muy especial en la *Anunciación* y el *Bautismo de Cristo*³³⁸;

Theotocopuli, que daría las trazas, y, junto a él, el ensamblador Gaspar de Mañas, el escultor Juan Fernández y los pintores Diego de Aguilar, que asume el dorado y la policromía, y Luis Tristán, encargado de las historias, por las que se le pagarían 300 ducados. El retablo es una airosa máquina de corte clasicista, de tres cuerpos y ático, repartidos en tres calles más otras dos extremas, algo más estrechas que, como la central, son de escultura, destinándose los lienzos a las dos intermedias. Las historias representadas, de abajo a arriba y del Evangelio a la Epístola son: *la Anunciación, la Visitación, la Adoración de los pastores, la Epifanía, el bautismo de Cristo y la venida del Espíritu Santo* —estas dos rematadas en medio punto—. Sobre las hornacinas de los dos cuerpos inferiores aparecen además pinturas de busto de San Jerónimo, San Buenaventura, San Luis de Tolosa y San Bernardino de Siena. Véase B. MARTÍNEZ CAVIRÓ. *Conventos...*, pp. 186 y 199-200; A. E. PÉREZ SÁNCHEZ y B. NAVARRETE PRIETO. *Luis Tristán...*, pp. 195-199 y documento n. 38.

³³⁸ Es fácil percatarse de cuánto debe este cuadro al *Bautismo* del Museo del Prado o al del Hospital Tavera de Toledo.

en todos los lienzos, además, las figuras se alargan y deforman según los prototipos del maestro; bien se ve aquí, en el pastor viejo puesto en pie, en el otro arrodillado o en la propia Virgen, de tan desmesuradas proporciones; pero la manera de pintar sus anatomías, sus miembros secos, fibrosos, duros, tan apartados de aquellos cuerpos inmatereales, casi fosforescentes, que pintó el maestro griego, nos dice claro que seguimos ante Tristán, ante un hombre de su tiempo, apegado al realismo que pedía el siglo y fiel a su reformada religiosidad y nuevos medios de expresión. Los dos pastores del fondo, con su absurda frontalidad, y sus poses, tan semejantes entre sí, parecen más propios de un relieve; el situado más arriba, abrazado a la columna, es una figura presente siempre en las *epifanías* del pintor, que se retoma aquí con bastante desacierto y sequedad. La luz recuerda algo de los recursos empleados en Yepes, pero no es posible ya hablar de caravaggismo, y menos a la vista de ese raro fondo de arquitectura. La expresión no llega a transmitir la dulzura ni la serena devoción de los ejemplos anteriores; hay algo que desasosiega, un no sé qué de inmaterial, de espectral; un extraño efecto que quizá venga dado por la incidencia dramática de las luces sobre los volúmenes o por la espiritual deformación de los personajes; en definitiva, por esa imprevista rehabilitación de los modelos del Greco, que no deja de ser un maridaje forzado, tal vez por orden de los comitentes, entre la poesía mágica del cretense y la sensibilidad mucho más humana y terrenal, materialista y popular del maestro Luis Tristán.

Frente a la dulzura de Cotán y el ímpetu de Luis de Escamilla, como en ocasiones se hacía llamar el discípulo del Greco³³⁹, la pintura de Pedro Orrente nos ofrece una visión nueva de los temas navideños. El suyo es un arte de bizarro apego a la naturaleza y segura vocación animalista y pastoril, un arte que revive la experiencia bassanesca, tan cara a la sensibilidad española, y la vuelve a ofrecer, remozada y fresca, a un público que con añoranza la recordaba. Salido del retardatario y pobre ambiente murciano de entonces, Orrente, es un alma inquieta que busca abrir nuevos horizontes a su pintura. Joven marcha a Italia, a Venecia, y allí define su estilo, bajo la influencia de Leandro Bassano, con quien el hacer familiar seguirá proyectándose en toda Europa hasta 1622³⁴⁰. Orrente sacó de aquella *bottega* el gusto y la maestría para la representación de *cabañas*, que con razón le han hecho merecer el apelativo del “Bassano español”. Con su magisterio encauzó el propio ánimo creativo, concibiendo escenas grandes, repletas de personajes y animales, en medio de paisajes anchos bañados de suave luz crepuscular, donde el tema religioso, cuando lo hay, parece no más que el pretexto necesario para desatar tan viva evocación campesina. Pero la deuda

³³⁹ “Escamilla” es el apellido materno de Luis Tristán; el de su padre, “Rodríguez”, que sepamos, no lo uso nunca. Del “Tristán” desconocemos la procedencia, pero es de notar que también fue empleado por una de sus hermanas.

³⁴⁰ El viaje de Orrente a Italia y sus contactos con Leandro Bassano fueron apuntados ya por Jusepe Martínez; recientemente se ha podido documentar a partir de 1602. Véase M. FALOMIR. *Los Bassano...*, p. 40.

no es completa. No retomó el murciano el estilo de sus maestros en lo que toca a las formas. De la célebre familia veneciana, lo principal que Orrente sacó en claro es la manera de concebir las historias sagradas como temas del todo mundanos; también tomó el modo de iluminar los cuadros, con mortecina claridad de tarde, y algunos de los gestos que adoptan sus personajes; pero no hará suya la inmaterialidad estilística que caracteriza a los maestros, sus pinceladas sueltas y llenas de vida; él prefiere un realismo prieto, de presencia corpórea y táctil, con figuras más grandes y concretas, un estilo en el que no deja de haber ecos del bronco naturalismo de Ribalta y los valencianos ni del caravaggismo, que bien representado estaba en Toledo y que también pudo haber aprendido en la misma Roma³⁴¹. Si procede de los Bassano la orientación comercial de su producción pictórica, que determina la creación de un tipo de cuadro apaisado en el que lo anecdótico y aldeano encuentra dilatado campo de acción, satisfaciendo el gusto de un público coleccionista que entonces empezaba a reclamar objetos de temática burguesa y cotidiana³⁴²; un tipo de pintura que, cuando cuenta historias divinas, lo hace rayando las limes de lo profano, buscando, antes que la religiosa emoción, el deleite de la vida rústica y sencilla, el lirismo popular de una imaginada felicidad labriega, de un universo campesino conocido, cercano y palpable, pero tamizado por un cedazo de alegría, de paz y de abundancia. No son estos ensueños bucólicos menos galantes que los de la centuria siguiente, ocurre tan sólo que se ven bajo el prisma de una sensibilidad distinta, menos refinada, pero más humana y sentida, y mucho más abocada a la contemplación y el goce de lo real. Y en ello, qué duda cabe, se adivina un seguro rastro de la religiosidad de entonces, de la catequesis ignaciana apoyada en lo humano y familiar, en lo que es conocido y amado, como medio, el más propio y eficaz, de alzarse hasta Dios.

Ejemplo bellísimo de esta suerte de pintura es la *Adoración de los pastores* del Museo del Prado, la mejor que saliera de sus pinceles y una de las más hermosas y representativas del momento pictórico, brillante por su carácter tangible e inmediato; una obra de inteligente composición y entonada paleta, de vivo realismo y amable

³⁴¹ No escaparon estas diferencias a la agudeza de Jusepe Martínez, que escribirá acerca del pintor murciano: "... estuvo en Italia mucho tiempo, doctrinose lo más con Leandro Basán, donde con sumo estudio cogió su manera, aunque el Basán se ejercitó más en hacer figuras medianas, nuestro Orrente tomó la manera mayor, en que dio a conocer su grande espíritu".

J. MARTÍNEZ. *Discursos...*, p. 237.

³⁴² "Uno de los hechos más significativos del cambio de sensibilidad que experimenta la sociedad española, lo advertimos a comienzos del siglo XVII, cuando entran en el arte, caudalosamente, los motivos profanos sustituyendo a los religiosos. Quizá nunca haya habido en nuestro arte una tal apetencia de asuntos burgueses y domésticos como en esta época. Se crea ahora el bodegón español... y se instaura el cuadro de costumbres con la introducción de tipos populares... No hay, es cierto, temas mitológicos, ni apenas paisajes en este principio del siglo XVII. Pero esta predilección por los cuadros de asunto civil va acompañada de una exigencia de realismo que transforma el concepto pictórico de la época trentina, con su platonización y rítmico tratamiento de las formas".

J. CAMÓN. *La pintura española...*, p. 161.

cercanía³⁴³. Apartada del centro, muy desplazada a la derecha, vemos la cuna, que no es más que una esportilla de mimbre llena de paja y vestida de pañales; está dejando un amplio espacio libre para que se postren los pastores, o lo que es igual, para el pintor dé rienda suelta a su pasión aldeana. Sobre ese humilde lecho, Jesús reposa desnudo, tumbado en un ligero escorzo que nos impide ver del todo su carita, pataleando alegre a la vista de los zagales; es una figura encantadora, blanca y regordeta, con la cabecita engalanada por una incipiente cabellera dorada. La Madre está retirando de su cuerpo un enorme pañal que, de seguro, hubiera enervado a Pacheco tanto o más que el de Roelas en la casa profesa de Sevilla, que pronto podremos disfrutar; un pañal de filiación bassanesca, inspirado en los cuadros de igual tema que hoy guarda el Museo del Prado o de tantos más, como el de la iglesia de San Giorgio Maggiore, de Venecia. En la Virgen hay una entrañable majeza popular, una fresca gracia aldeana que nos cautiva desde el rostro claro y equilibrado, desde los cabellos recogidos con tan discreta modestia o desde las ropas sencillas, pero limpias y abotonadas con todo decoro. A su lado se mantiene firme el buey, acercando al Niño el hocico para envolverlo con su aliento, en tanto se deja acariciar por la amable mano de San José. El Carpintero está postrado frente a la cuna, mirando atento a su Hijo, llevando entre las manos la vara y el sombrero que usara durante la agotadora jornada de viaje, hasta encontrar meta en aquel destartado establo. Es un hombre maduro y fuerte, de rasgos populares y recortada barba, sencillo y vigoroso. A su lado se arrodilla una pastora, con un protagonismo inusitado. El realismo de Orrente acercó al pesebre las figuras femeninas, vistas antes no más que en contadas ocasiones. Tiene la moza una mano apoyada en su cesta de ofrendas y con la otra se vuelve a llamar a los zagales que con un manchado podenco entran por detrás, invitándolos a doblar la rodilla ante la cuna del Señor. Son éstos dos mozos traídos de la campiña castellana, vestidos a la usanza de entonces; en uno destaca el paño atado a la cabeza, de blancura mainesca; el otro, tocado con un singular gorro cónico de piel rojiza, de ascendencia quizá extremeña, atrapa por el detalle verista de las mangas perdidas del gabán, anudadas a la espalda para que no estorben sus quehaceres. En la diestra le vemos portar la cesta de huevos. Por el lado opuesto, junto a la Virgen, entra curioso un mozo moreno y aguerrido, descalzo de pie y pierna, con el cordero trabado en los hombros. Detrás queda el establo, el pobre refugio de la Sagrada Familia, con el enlucido de los muros desprendido, dejando desnudos los viejos ladrillos. Del interior asoma la mula y, a su lado un muchacho, apoyado con natural desenvoltura en el durmiente de la cubierta, que no aparta los ojos del Niño; un joven vestido con una

³⁴³ Esta *Adoración*, n. 1.015 del Museo del Prado, es de datación imprecisa. Basándose en el parecido de la Virgen con una de las mujeres pintadas en el cuadro del *Milagro de Santa Leocadia*, de la catedral de Toledo, de 1617, Angulo y Pérez Sánchez estimaron que quizá no esté muy apartada de él en el tiempo.

El lienzo procede de la colección real; en 1772 estaba en el "paso de tribuna y trascuartos" del Palacio de Oriente, donde lo vieron años después Ponz y Ceán.

Véase D. ANGULO ÍÑIGUEZ y A. E. PÉREZ SÁNCHEZ. *Historia de la pintura española* (1972), p. 243; *Museo del Prado. Catálogo...*, p. 264.

jaqueta roja, de mangas desmontables y pestañas en las hombreras, a la usanza castellana del momento. Un paisaje de ocaso se abre al fondo; doradas luces encienden el curvo horizonte y permiten adivinar, bajo el cielo encapotado, un valle de verde pasto. La historia se ha depurado de aderezos sobrenaturales para mostrarse con la llaneza de una escena de género, de un cuadro de costumbres. No hay nimbos ni rompimiento de gloria, no despide luz el Niño ni surcan el Cielo los ángeles. Hay tan sólo recia verdad campesina, pueblerina nobleza de gentes que trabajan y creen en paz, sin ambición ni urbanas corrupciones. Lo religioso no se traduce en vaporosas ínfulas barrocas de dorados resplandores, antes bien se condensa en la fe callada de cada uno de los personajes, en la amorosa confianza y el hondo respeto que trasciende su homenaje humilde y sincero. El artista ha seleccionado los motivos del mundo que le rodea y los ha pasado al lienzo con toda verdad, pero sustituyendo su posible realidad dramática por una pátina de bucólico lirismo, de alegre pastoral literaria. La estética de los Bassano está muy presente, incluso por la recuperación de pormenores concretos; ya hemos hablado del pañal de la Virgen; también viene de los maestros la muchacha arrodillada, que ya apareció en cuadros como la bulliciosa *Expulsión de los mercaderes*, del Museo del Prado, o la *Primavera* del Kunsthistorisches Museum, de Viena³⁴⁴. De igual manera es bassanesco el concepto de tenebrismo empleado, que poco tiene que ver con el del Merisi, así como la atinada factura de los animales y enseres; pero al mismo tiempo, se aprecia un concepto pictórico mucho más moderno, más apretado y pendiente de las calidades, capaz de imprimir una superior dignidad a las figuras y de ahorrar muchos detalles, para organizar la composición por medio de grandes masas de color cálido y denso. Todos estos rasgos son ya totalmente propios del arte de Orrente, son las armas de que se vale para ofrecer esa visión actualizada, barroca en plenitud, del amado género de las cabañas, que tan larga fortuna hizo en nuestros solares, primero con los venecianos y, luego, con el pintor de Murcia y sus muchos seguidores.

En colección particular madrileña se conserva otra magnífica tela de la *Adoración de los pastores*, de muy finas calidades pictóricas, con figuras más grandes y fuertemente individualizadas. Un cuadro más crudo y menos poético que el anterior, pero del mismo modo traspasado por un sentimiento religioso profundo y elemental, capaz de traducir los correosos latines del clero a la lengua llana de cada día y, así, pintar los más altos misterios con la frescura de una escena de costumbres³⁴⁵. Vuelve el pintor a desplazar a un lado la cuna, pero no la priva por ello de su condición natural de núcleo expresivo de la historia, arremolinando en torno al resto de los personajes. Es un pesebre de mampostería, mal protegido por una caseta de podridos maderos; en él descansa el Niño, ahora inquieto porque su Madre hace ademán de tomarlo en brazos y

³⁴⁴ La primera es obra de Francesco Bassano, fechable hacia 1585; en la Galería Nacional de Londres existe un ejemplar de composición muy semejante, obra de Jacopo. La segunda obra aludida pertenece a Jacopo y Francesco Bassano. Están reproducidas en M. FALOMIR. *Los Bassano...*, pp. 83 y 117, respectivamente.

³⁴⁵ D. ANGULO y A. E. PÉREZ SÁNCHEZ. *Historia de la pintura española* (1972), p. 303.

descubrir sus tiernos miembros a la mirada de los pastores, despegando de su piel los blancos pañales que, por instinto, Él agarra, como temeroso de enfriarse al no contar con su humilde protección y quedar sin más abrigo que la respiración del buey. La Virgen brilla por su concreto realismo, por su cara blanca de rasgos grandes y afilados. San José, por su parte, es un hombre curtido, ya maduro, que se inclina curioso sobre la cuna, mirando al Niño sin soltar el asnilla que trae amarrada a una cuerda; quizá le sorprendió el parto en la aldea, buscando comadres que lo asistieran, o tal vez quitando los arreos a las bestias en otro sitio del portal; el caso es que, como en tantos textos y villancicos de la época, parece claro que no ha asistido a hecho tan maravilloso y que por primera vez se acerca ahora al Rapaz. Muy hermosa es la figura del pastor arrodillado que, menos medroso que la mayoría, no duda en tomar entre sus manos el pie del Niño y llevárselo con cariño a los labios. Con agudo pincel, el maestro de las cabañas se complace en mostrarnos sus ropas, viejas y cerriles, los sucios pies descalzos, protegidos apenas por unas polainas, el rostro enjuto, surcado de pliegues, tostado día tras día al aire y al sol. Carga a la espalda una talega y en la cintura un machete, nuevos detalles de un verismo documental que bien traducen la sensibilidad de Orrente y del público que recibía satisfecho sus creaciones. También se postra junto al Niño una mocita regordeta, ofreciéndole una canastilla de pañales. Por detrás, con un pasamontañas bien calado, llega un zagal con un borrego en los hombros. El tercio de lienzo restante es una licencia campesina que se toma el autor, deteniéndose a pintar, para solaz de su clientela, un conejo, un simpático perrillo y la paciente borrica del Patriarca; y tras ellos, un paisaje de árboles y prados, fundido con un cielo de dorada nubosidad vespertina. Otra vez evita lo sobrenatural para expresar la religiosidad con los elementos que ofrece la tierra, con hombres y mujeres familiares, sufridos y honestos, duchos en esfuerzos y apuros, que en el Señor huelgan y se consuelan. La composición, con todos los personajes concentrados y un amplio espacio destinado al paisaje y la anécdota zoológica anticipa soluciones posteriores de la escuela madrileña, de Montero de Rojas o, incluso, de los pintores de series de formato reducido que abundarán en el pleno barroco, con Francisco Antolínez como mejor exponente. La paleta es más parda y monótona, de una calidez más tostada, y la luz más real, menos preocupada por el efectismo bassanesco perseguido en la tela del Prado. El estilo se ofrece aún más prieto y veraz, más pendiente de los detalles y apegado con más fuerza a la realidad, a este mundo en el que los místicos enseñaban que también era posible hallar a Dios.

En la misma línea estética se presenta la *Adoración de los pastores* del Museo Mandet de Riom, excelente ejercicio de composición y observación del natural, con un efecto final más equilibrado y convincente que el de este último ejemplo³⁴⁶. De nuevo

³⁴⁶ Este cuadro fue adquirido por la sociedad del Museo F. Mandet en 1891. Angulo y Pérez Sánchez, aún señalando su elevada calidad la consideran obra de taller. Véase D. ANGULO. *Pintura española del siglo XVII*, p. 67; D. ANGULO y A. E. PÉREZ SÁNCHEZ. *Historia de la pintura española* (1972), p. 304.

nos encontramos a la Sagrada Familia desplazada a un lado, despejando el lienzo para la entrada de los pastores que, con su ánimo rústico, adornan dos tercios del espacio, ofreciendo una hermosa galería de tipos aldeanos y muy felices estudios de animales. A la entrada de una abandonada cuadra, con las paredes, como decía Santa Teresa, “harto caídas”, vemos al Niño, pequeño y encantador, bregando en su improvisada cuna de campaña, sobre un generoso pañal que, con ser tan amplio, no sirve para cubrir su desnudez, que, otra vez queda sin más cobertor que el aliento templado del buey. Es uno de los rapaces más lindos de Orrente, una buena representación realista, aunque no sea exactamente la un recién nacido. La Virgen, de rodillas, está arreglando las sabanillas del lecho y quizá se disponga, tras dejar que los pastores disfruten del pequeño Rey, a envolverlo en los pañales y mantillas que en un cesto tiene a su vera. La muchacha es ahora más joven y menos matronil que en las versiones anteriores, con una expresión todavía asombrada, aún aturrida por los prodigios que se acaban de obrar en Ella. San José, apontocado en un poyete, observa grave a su Hijo, guardando en su alma cada una de las maravillas que contempla; es un hombre joven y robusto, de aspecto popular y ropas campesinas, pero de porte grave y monumental, con el adusto semblante traspasado de nobles sentimientos, de infinita dulzura y larga comprensión de los planes salvadores para los que él aceptó servir. Silencioso, conmovido, un viejo pastor, que mucho debe al no tan anciano del cuadro anterior, se postra ante la cuna descubriéndose la plateada cabeza; seguramente es mucha su pobreza, vistas sus ropas viejas y los pies descalzos, pero ello no le impide llevar al portal una pécora de las mejores de su grey que, trabada en el suelo, vuelve a ser metáfora de la pureza del Niño, un día inmolada sin culpa. Detrás del anciano, no tarda en seducir al espectador un chiquillo que fuerza a andar una cabra; una encantadora figura de la más neta estirpe de Basán. Otro pastor, de traza bastante vulgar, se acerca con la cayada al hombro y la gorra en la mano, que la mula olisquea curiosa, en un nuevo detalle de realismo descriptivo y sugerente. Se vuelve el pastor sonriendo cómplice a una muchacha, vestida y peinada según la usanza popular del tiempo, como confirmando que al fin hallaron lo que buscaban. Al fondo, se abre un paisaje de los más amplios y esmerados que tengamos ocasión que ver; un valle fértil de pastos verdes y árboles frondosos; con humildes cabañas alzadas en sus moderadas pendientes y nutridos rebaños de algodonosas ovejas paciendo tranquilos delante de ellas; y a lo lejos, sobre el cielo de plumizo azul, suaves montañas recortan sus siluetas, cual tapias protectoras de la arcadia bucólica de este huerto cerrado. La composición se extiende con un marcado carácter de friso, con una clara voluntad de llenar toda la superficie del lienzo; las figuras son muy grandes y se presentan muy en primer término, envolviendo al espectador y haciéndolo partícipe del momento. Otra vez se depura lo divino para ofrecer un predominio absoluto de lo humano, una realidad amable y cercana que ante todos se muestre conocida y deleitosa, anecdótica y tierna; todos los elementos se pintan con igual minuciosidad y cariño y si la cuna y los Esposos son las partes que más destacan es por que las restantes las potencian, pero no por el uso de recursos poéticos que no puedan hallarse en la sola naturaleza. La ambientación se

hace a partir de una mañana más avanzada que en los casos anteriores y con una luz más blanca, por lo que la paleta resulta también más fría y limpia, aunque exista igual preferencia por los matices rojizos y pardos. El tono de la composición, por fin, se ofrece menos solemne y recogido que otras veces, compensando el artista la intensidad que roba a esos sentimientos con una mayor carga de alegría y vivacidad, de dicha creyente y amable seguridad en la proximidad del Altísimo.

Nunca dejó Orrente de obedecer los dictados de esta especial voluntad creativa, de ese genio que le empujaba a interpretar la Historia Sagrada bajo una óptica costumbrista, rayana a veces en lo profano³⁴⁷. Pero no pudo de continuo dejarlo volar, con frecuencia hubo de ponerle límites y adaptarse a modelos más tradicionales, pues no siempre permitían los encargos las mismas licencias y lo que con regalo se contemplaba en el salón de un palacio o la clausura de un convento, podía no parecer tan adecuado para una capilla mayor. Nos encontramos por ello con un importante grupo de *adoraciones* en el que el autor deja a un lado su vocación por las cabañas y se ciñe a normas y formatos de corte más oficial, revelando, también en esta vertiente, una personalidad artística fuerte y ansiosa de innovar, capaz de expresar la solemnidad requerida sin llegar a abandonar los elementos esenciales de su personal lenguaje plástico. Uno de los ejemplos más tempranos y afortunados de este proceder lo tuvimos en el retablo mayor de Villarejo de Salvanés, en cuya *Adoración de los pastores* se nos brindó un nuevo alarde de realismo, atemperado por el decoro que exigía el lugar de destino previsto³⁴⁸. No podemos contemplar hoy ya pieza tan notable más que a través de antiguas y deficientes fotografías, pero, por fortuna, ha llegado hasta nosotros un magnífico cuadro, quizás una copia de taller, de composición análoga y proporciones algo menos ingratas, no tan alargadas, seguramente porque no fue pintado para un retablo; un hermoso lienzo que se conserva en el Museo de Santa Cruz, de Toledo,

³⁴⁷ En el caso de las *adoraciones de pastores y reyes*, la excepcional singularidad de los hechos y lo muy grabados que se presentan en las conciencias occidentales desde hace tantos siglos motivan que siempre podamos hacer una identificación rápida del tema y una lectura atinada de los contenidos. Pero no siempre ocurre así con las escenas tomadas del Viejo Testamento, bastante más desconocidas y propensas a ser confundidas con meros cuadros de costumbres al modo de los Bassano. No tenemos más que pensar en lienzos como el *Abraham e Isaac camino del sacrificio*, del Museo de Arte Antigua de Lisboa, que se detiene incluso en presentar en primer plano un perro defecando, o el *Jacob poniendo las varas a las ovejas de Labán*, del North Carolina Museum of Art, que Juan Antonio Gaya Nuño, en su famoso libro *Pintura española fuera de España* (1958), consideró, sin más, “un pastor con su rebaño” (p. 260).

³⁴⁸ El retablo mayor de la iglesia parroquial de Villarejo de Salvanés fue un importante conjunto atribuido a Orrente desde los tiempos de Ceán y Ponz.

Parece obra de madurez del artista, datable, según don Enrique Lafuente, por los años de 1616-1617 o poco después. Estuvo compuesto por cuatro lienzos grandes, en las cajas principales, cuyos temas eran la *Adoración de los Pastores* y la *Imposición de la casulla a San Ildefonso*, en el primer cuerpo, más la *Venida del Espíritu Santo* y la *Asunción*, en el segundo; seguramente hubo también otras cuatro telas de formato reducido, sobre los nichos de los santos, cuya temática no está del todo clara. El conjunto se perdió en 1936.

Véase E. LAFUENTE FERRARI. “Pedro Orrente...”.

permitiéndonos el estudio, ya que no de las calidades del original, al menos, sí de su iconografía³⁴⁹. Vemos que la cuna, sobre un estrado, se ha vuelto a plantar en el eje de la composición, de manera que el Niño asume otra vez su papel estético y expresivo de hito que une y diferencia a un tiempo los dos equipos de personajes, como conjunción copulativa entre los Esposos y el grupo de los adoradores. Los dos animales velan a su cabecera. Según su costumbre, no se priva el murciano de derrochar género en los pañales, pero ahora no toma la Virgen sus esquinas para destapar al Rapaz, sino que postrada junto a Él, se deja llevar por el sentir profundo de tantas maravillas, que, con las manos apretadas al pecho parece estar guardando, como dijera el Evangelista, en su corazón³⁵⁰. También volvemos a toparnos con el detalle de la canastilla de paños que aparecía en los ejemplos anteriores, preparada por la amante Madre para cubrir la desnudez del Niño, que todavía Orrente nos deja contemplar con evidente goce. Los modelos de uno y otro son los habituales del artista; el Niño, algo duro y quizá más crecido, con una fajilla umbilical, abre hacia nosotros la composición mirándonos con fijeza; en la Virgen llama la atención la transformación operada en sus colores habituales, tornándose pardusco palorrosa el rojo de la túnica y casi negro el azul cielo del manto, todo dentro de ese impulso realista de raíz levantina que antepone la veracidad al simbolismo. En San José vemos repetido el modelo del Museo de Riom, aunque ahora más pendiente del pesebre; y lo mismo en el anciano pastor que llega despojándose de la caperuza, en el que reconocemos la actitud y vestimenta del viejo arrodillado en aquella tela. Más atrás llega la acostumbrada mocita, con su indumentaria popular manchega, ahora menos escotada por la acción de una pañoleta; viene cuchicheando con otro zagal, de recuerdo tristanesco en sus afilados rasgos, cubierto con la habitual gorra roja de bayeta. Del Cielo baja revoltosa una entrañable patrulla de angelotes, algo menos pródiga en el cuadro de Santa Cruz que en el de Villarejo, montada sobre un nubarrón oscuro que despide tenues haces de luz. El establo, que se advierte apenas, mantiene el tipo común del murciano, lo mismo que el paisaje, por el que empieza a clarear roja la aurora. La composición abandona su discursivo planteamiento en anchura para adaptarse a las exigencias del formato vertical, más ingrato y apartado de los gustos del pintor, pero exigido de continuo por la arquitectura de los retablos; es por esto que se desplaza el pesebre al centro y se recurre a una ordenación de cierta tensión simétrica, con elementos que, como la gloria, la crezcan por la parte alta y den vida y sentido a esos cornijales. No cabe duda de que en esa configuración jugó un papel importante la *Nochebuena* del retablo mayor de la basílica de El Escorial, obra de Peregrín Tibaldi, en donde el Niño aparece visto en escorzo en el

³⁴⁹ Este precioso cuadro, de calidad muy elevada, entró a formar parte de las colecciones del Museo toledano de Santa Cruz en la Navidad de 1962, por donación de Mrs. A. H. Headows. Véase M. REVUELTA. *Museo...*, núm. 771.

³⁵⁰ “Y todos los que los oyeron se admiraron de lo que les decían los pastores. María, por su parte, guardaba con cuidado todas estas cosas, meditándolas en su corazón”. Lucas 10, 18-19.

eje de la tela, tumbado inquieto en el suelo, y la Virgen, San José y los pastores se disponen en bandos simétricos a derecha e izquierda, presentándose, incluso, muy semejantes las actitudes de todos. Ello es bien ilustrativo del papel que los pintores de Felipe II ejercieron sobre la primera hornada barroca española, de cómo fueron tenidos por un modelo a seguir aun cuando sus parámetros estéticos distaran tanto como en este caso de los del receptor de su influencia. Lo que vemos, al fin, es la poética pastoril de Orrente constreñida a las márgenes estrechas y el formato vertical propios de la pintura de altar, cediendo a la entrada de elementos sobrenaturales, que no por discretos son menos extraños a la tierra, y pendiente de la enseñanza de quienes, en ese arte de las telas retableras, podían alardear de mayor autoridad. Con todo, su inconfundible sello amable y cabañil marca la composición y abre las compuertas, en la medida que puede, al caudal de rústicos motivos que es sinónimo de su nombre. Pinta los mismos personajes con la misma aldeana lozanía y los animales, el buey, la jumenta y el cordero, son otra vez depósitos de vida directamente tomada del natural. También se repite el paisaje, divisado a través de un caché más angosto, pero bañado por la misma luz roja de la tarde. Sin embargo, no estamos ya ante casi una escena de género, lo que ahora se nos da es una consciente lección del catecismo, un misterio narrado en lengua vulgar, pero donde sólo cabe lo justo y se piensa con detenimiento la carga doctrinal de cada elemento.

Bellísima es la *Adoración de los pastores* de la sacristía de la catedral de Toledo, una de las mejores que nos dejó el artista y, desde luego, la de iconografía más singular³⁵¹. Vemos en ella a la Sagrada Familia sobre una plataforma elevada del suelo, tal como ya la encontramos en el retablo de Villarejo, pero aquí aparece más acentuado el carácter simbólico de la grada, dotada, incluso, de cierta cualidad abstracta: un podio desnudo, un estrado regio sin mármoles ni tapices, acorde con la pobreza de aquellos monarcas y del palacio que les dio el Cielo. No interesa al pintor pararse a reflejar la realidad material de dicho estilóbato, hablarnos de la naturaleza y textura de aquello que, por inercia, suponemos piedras; más bien parece que se pintara un escenario pensado y hecho a propósito para la representación de un misterio, o mejor, una gran peana, tersa y limpia, que sirviera de sostén a un grupo escultórico; en fin, un simbólico escalón que delata el elevado rango de la Sagrada Familia, alzándola del suelo que hollan animales y pastores. El Niño yace directamente sobre esa superficie, sin cuna, sin pesebre, sin nada, echado apenas encima de un puñado raquíptico de paja y un pañal; allí se tumba indefenso, desnudo, helado, sin más protección que la buena intención del buey, que a él arrima la noblota cabeza para cubrirlo, siquiera con su aliento. No es una iconografía nueva, pero ya hacía tiempo que no era seguida y, de hecho, apenas si le encontraremos par en todo el barroco español, salvando alguna excepción tardía o extranjera, caso, verbigracia, de la *Adoración de los pastores* que, de Pieter Van Lint, se

³⁵¹ Esta pintura forma pareja con una *Epifanía* también del arte de Orrente. Cuelgan del testero principal de la sacristía de la catedral primada, a ambos lados del retablo que contiene *El Expolio* del Greco, ésta a la derecha y aquella a la izquierda.

conserva en la iglesia de San Ignacio, de Morón de la Frontera³⁵². Durante la edad media, dado el afán por describir el desamparo de los Esposos y la indefensión del Niño, así como el carácter sobrenatural y casi imprevisto del parto, se había convertido en recurso de uso frecuente la representación de Jesús recién nacido en el suelo, mal protegido por unos pañales o por los pliegues del manto de la Virgen y, otras veces, sin más lecho que las frías losas. Los ejemplos que se podrían aducir son interminables, y no hace falta salir de nuestras fronteras para citar casos a mansalva, casi todos realizados en fecha avanzada y teniendo muy presente la enseñanza visionaria de Santa Brígida. Vénganos a la mente, por ejemplo, el recuerdo de la *Adoración de los ángeles* de Memling, del Museo del Prado, con el Niño reposando en las caídas del manto de la Virgen, o la de Dieric Bouts, en el mismo sitio, que nos muestra a Jesús desnudo en el suelo; entre las pintadas en España recordemos la bellísima tabla del *Nacimiento* de Pedro Romana, de la iglesia de San Bartolomé, de Espejo³⁵³; la de fray Bartolomé Castro, del Museo Lázaro³⁵⁴, o aquella otra del Ayuntamiento de Castellón, dicha del estilo de Rodrigo de Osona³⁵⁵; hermoso ejemplo es la *Adoración de los pastores* de Fernando Yáñez, pintada en 1506 para el fundido retablo de plata de la catedral de Valencia. En fechas más recientes nos topamos con casos como el de la *Adoración* de Pedro Campaña de la iglesia de Santa Ana de Sevilla³⁵⁶ o la de Peregrín Tibaldi del retablo mayor de El Escorial³⁵⁷ y su versión, ya analizada, de Pantoja de la Cruz, en San José, de Ávila. Tampoco fue ajena a esta iconografía la escultura y, de hecho, pasado el ecuador del siglo XV, la vemos, sin salirnos de España, en la preciosa *Natividad* del retablo de la catedral de Toledo, tallado por Copín de Holanda y Sebastián de Almonacid, o en el tímpano de la puerta *del Nacimiento* de la catedral de Sevilla, obra de Lorenzo Mercadante y Pedro Millán³⁵⁸. Aunque, según hemos podido comprobar, entre las composiciones más tardías no escasean las *adoraciones de los pastores*, es importante tener en cuenta que esta iconografía nace para relatar momentos anteriores a su llegada al portal, es decir, para referirse al Nacimiento y la inmediata Adoración de los ángeles. Ello se debe a que dejando al Niño en el suelo se pretendía informar de lo reciente de su llegada, recordar a los fieles las lecciones acerca de su orto milagroso; Jesús acaba de aflorar milagrosamente del vientre de la Madre y Ella, que no sale de su asombro viendo nacido a su Hijo, limpio de los habituales residuos³⁵⁹, y a sí misma indemne, sin fatiga ni dolor alguno, no acierta de inmediato a reaccionar y tomarlo entre

³⁵² Perteneciente a una serie de 12 grandes cuadros sobre la Vida de la Virgen.

Véase E. VALDIVIESO GONZÁLEZ. "Nuevas obras...".

³⁵³ En la provincia de Córdoba. Reproducida en L. QUESADA. *La Navidad...*, p. 89.

³⁵⁴ En J. CAMÓN. *Pintura española del siglo XVI*, p. 203.

³⁵⁵ Véase SÁNCHEZ CANTÓN. *Nacimiento...*, lám. 52.

³⁵⁶ De 1557, puede verse en J. CAMÓN. *Pintura española del siglo XVI*, p. 398.

³⁵⁷ Pintada ya en 1592. F. J. SÁNCHEZ CANTÓN. *Nacimiento...*, lám. 68.

³⁵⁸ *Ibidem*, lám. 47.

³⁵⁹ Aquellas secundinas de que nos hablaba el padre Suárez.

sus brazos³⁶⁰. Jesús está en el suelo porque María, sorprendida y extasiada, no se ha atrevido aún a llevarlo a su regazo, pero poco después, para cuando los pastores entren en la espelunca, la amante Madre ya habrá procurado cubrir la desnudez del Infante y acomodarlo, lo mejor que pueda, en el pesebre. Orrente, en este cuadro, vuelve la vista a esa histórica tradición, ya casi abandonada por los artistas, y la aplica al momento del homenaje pastoril. No le faltaban precedentes entre los viejos pintores del Levante, cuyos cuadros, sin duda, conocía; he mencionado ya la hermosa tabla de Yáñez para la catedral valenciana; también podemos recordar la rafaelesca *Adoración* de Vicente Masip, del retablo de la catedral de Segorbe³⁶¹, ambas obras accesibles y no lejanas para un alma tan inquieta como la suya. Aquí retoma e interpreta el tema con el lenguaje propio de sus pinceles, con su realismo habitual, cercano, con esa personal sensibilidad que le permite brindarnos un Niño tan tierno, con la cabecita apenas nimbada y el desnudo mórbido y frágil, encogiendo las piernecitas, temeroso del frío pavimento, sin apartar de su Madre la mirada. Ella le devuelve el gesto llena de emoción, con las manos cruzadas sobre el seno izquierdo, sobre el corazón, atravesado de gozos y turbaciones, elevado ahora por la visión divina. Una joven rústica y de ingenio sencillo, envuelta en gruesos paños de un pardo rojizo, hermosa y monumental, más por las cualidades que emanan de su genio que por la obediencia a artificiales cánones de belleza. San José, el más joven y gallardo de los de Orrente, de acuerdo a un modelo delicado y magro, mira al Niño abriendo las manos con asombro, advirtiendo materializada la profecía mientras él se ocupaba de otros menesteres. Es importante señalar que se conocen varias copias de esta pintura y que es muy posible que alguna de ellas anduviera por tierras de Murcia y fuera conocida de Salzillo, pues notabilísimo es el parecido de este gentil Patriarca con el del *Nacimiento* del Belén Riquelme, que de igual manera se terció el manto sobre el torso y con idéntico ademán exterioriza su sorpresa, sí bien aquí, por las especiales características del arte de Orrente y del siglo, con menos afectación y más fuerza viril. Los pastores ofrecen un vivísimo muestrario de tipos populares. De notable fuerza expresiva es la figura de la muchacha que se acerca al Niño echada en el suelo, con su ceñido corpiño y la pañoleta sobre los hombros, llevándole la consabida cestica de pañales; una mocita toledana de generosa bizarría lugareña. Magnífico es el hombrón andrajoso que sube al podio con un borrego a cuestas y de no menos virtud, el que con sombrero de ala ancha viene acompañado por un perro. Sobre sus cabezas se abre tímido el cielo para dejar que un gracioso grupo de angelotes baje con la vitela del anuncio. Y a lo lejos, divisado a través de los podridos maderos del portal, un paisaje de grandes árboles que recorta su silueta en el celaje rojizo, cielo de día avanzado pero todavía luminoso. Es un cuadro de sabia composición y muy ajustada factura, de entonada paleta ocriza, de raigambre valenciana, avivada por encendidos golpes de bermellón, que con habilidad matiza el velo dorado de la luz. No

³⁶⁰ La idea que tan amplia y tiernamente expuso La Santa Juana.

³⁶¹ F. J. SÁNCHEZ CANTÓN. *Nacimiento...*, lám. 62.

sabemos con exactitud cuando pintó el murciano obra de tanto mérito; Lafuente lo creyó anterior al retablo de Villarejo³⁶², opinión que suscribe Mayer al considerarlo poco mayor que la *Santa Leocadia* de la catedral de Toledo³⁶³; no soy yo observador tan sutil como ellos para las cuestiones de estilo, pero quiero dar cuenta de lo singular que se me hace, dentro de la obra de Orrente, el modo en que aquí se pliegan los paños, en especial en el manto de la Virgen, con esos quiebros anchos y profundos, de tanta fuerza plástica, que parecen hablar de una inspiración escultórica no lejana de los modelos de Fernández y la escuela castellana; la propia manera de recogerse la Virgen el manto bajo el brazo, formando grandes pliegues, es la que vemos en las dolorosas de los calvarios de tantos retablos fernandezcos, desde el temprano de Villaverde de Medina al de la catedral de Plasencia, pasando por las Descalzas y Huelgas Reales de Valladolid y San Miguel de Vitoria, y la misma que ofrece Orrente en la *Inmaculada* de los franciscanos de Yeste, de 1629³⁶⁴. Quizá conviniera estudiar con más detenimiento estos parentescos, en busca de nueva luz sobre una de las mejores piezas del inventario de Orrente, destacada tanto por sus calidades y acertada factura, como por su rareza iconográfica.

Mencionaré en último lugar la *Adoración* pintada por Orrente para el retablo de la Epifanía de la iglesia parroquial de Yeste, un cuadro que interesa comentar más desde el punto de vista de la composición y la iconografía, que por la calidad de su pintura, algo plana, reseca y un tanto fría³⁶⁵. Lo más llamativo es que la Virgen aparece sentada junto al pesebre, de frente al espectador. Esta actitud es bastante extraña en la pintura española, y más aún en el siglo XVII. Los ejemplos que poseemos desde la Edad Media son contadísimos y, casi siempre proceden de Italia o se encuentran bajo fuerte sugestión del arte de este país. Es el caso de la hermosa tabla de la colección Muntadas, de Barcelona, pintada por algún anónimo maestro catalán de principios del siglo XV, en la cual la Virgen sostiene al Niño en el regazo, sin duda por contaminación iconográfica de la visión tradicional de la Epifanía³⁶⁶. Mucho más tardía es la *Adoración* del extremeño Pedro Rubiales, de corte ya manierista, conservada en colección particular

³⁶² También lo consideró de inferior calidad. E. LAFUENTE. "Pedro Orrente...", p. 505.

³⁶³ A. L. MAYER. *Historia...*, p. 306. Antes había afirmado, de este mismo cuadro y la *Epifanía* que lo acompaña, la evidencia de una fuerte influencia veronesiana. Véase: *La pintura...*, p. 138.

³⁶⁴ Conservada en la iglesia parroquial de la villa albaceteña, junto a un San José procedente del mismo lugar.

³⁶⁵ Se compone el retablo de cuatro pinturas: la *Adoración de los pastores*, en el ático; la *Epifanía*, en el cuerpo principal, y los *Santos Pedro y Santiago*, en el banco. Es posible que se pintaran por los años de 1629, en que Orrente trabajaba para los franciscanos de la misma localidad, realizando el retablo mayor y los dos colaterales, de lo que sólo se conservan hoy dos lienzos en la iglesia parroquial (ver nota anterior). Sobre este conjunto: J. C. LÓPEZ JIMÉNEZ. "Dos lienzos...".

³⁶⁶ La reproduce F. J. SÁNCHEZ CANTÓN en *Nacimiento...*, lám. 43.

italiana, en la que vemos a la Virgen sentada en el suelo, orando junto a la cuna³⁶⁷. A lo largo del seiscientos aparece, de vez cuando, algún que otro ejemplo, casi siempre llegado de los Países Bajos, cuya pintura resultaba tan accesible gracias a los grabados; no tenemos más que pensar en la *Adoración* del tríptico de Malinas, de Rubens, famosa ya entonces en toda Europa gracias a la estampa de Luc Vosterman. Volviendo al cuadro de Yeste, creo que se halla en estrecha relación con la tabla del holandés Joachin Witewael del Museo del Prado, de 1625, que presenta a María sentada de igual manera, y en la que se pueden rastrear semejanzas de composición en el grupo de los pastores³⁶⁸. Este parentesco se hace doblemente interesante si pensamos que Witewael representa en Holanda, con un estilo y unas formas bien diferenciadas, la misma corriente cabañista y bassanesca que Orrente lideraba en España, inundando sus cuadros con una abundancia de pastores, animales y presentes en la que se mezclan con feliz maestría el anecdótico populismo veneciano con la glotona exuberancia de las cocinas y banquetes del manierismo nórdico. Además de esta inusual postura de la Virgen, hay aquí otros elementos atípicos en el arte de Orrente; así, resulta chocante la aparición de una media figura de espaldas en el primer término, un recurso trasnochado que revela cierto contagio del hacer de Tristán, del que también puede derivarse el modo de repartir los personajes en torno a la cuna, con cierta tensión circular, de algún modo impuesta por las propias medidas del lienzo, casi cuadrado, que se avienen mal a la tendencia habitual del murciano a crear un gran plano principal en el que se dan cita los elementos esenciales de la historia. Por lo demás, vemos a Orrente apegado a sus motivos tradicionales: al enorme pañal de corte bassanesco, a la pastora con la cesta de ropillas, o a los zagales vestidos con verismo documental, elementos que, a la vista está, no faltan en ninguna de las muchas *adoraciones* que de su mano se conservan³⁶⁹.

Nos sirve Orrente de nexo para introducirnos en la gran escuela valenciana de las primeras décadas del siglo XVII, donde quizá se hallen los esfuerzos más decididos para conducir la pintura española por las nuevas sendas del naturalismo. Con solidez reinaba en aquellos solares el delicado romanismo de los Juanes, aquella pintura de vivo colorido y netos perfiles, de tersas superficies y suaves formas de escaso volumen, moduladas con armonía por una luz difusa, clara y fría, que a todos los rincones llegaba por igual, y que en la actitud de los personajes hallaba su correlato expresivo, por medio

³⁶⁷ J. CAMÓN. *Pintura española del siglo XVI*, p. 83. Fue pintada por Rubiales durante su larga estancia en Nápoles, al servicio del virrey don Pedro de Toledo.

³⁶⁸ Esta tabla llegó a las colecciones reales españolas a fines del siglo XVIII, de la mano de Carlos IV, que siempre se demostró tan sensible para los temas navideños. Su ingreso en el Museo del Prado, desde el palacio de Aranjuez, tiene lugar en 1827. Museo del Prado, *Catálogo* (1996), p. 451.

³⁶⁹ La existencia de varias copias americanas de este cuadro ha hecho pensar en la posibilidad de una versión del autor enviada a aquellas tierras o de un grabado que fuera la fuente de inspiración tanto de una como de otras. D. ANGULO ÍÑIGUEZ y A. E. PÉREZ SÁNCHEZ. *Historia de la pintura española* (1972), pp. 259-260.

de una serenidad monumental, de un apasionamiento reposado que convierte en airosa danza los ademanes más terribles. De gran predicamento gozaba ese estilo gentil que la crítica ha denostado tanto después, pero, desde fechas tempranas, hubo hombres que supieron advertir la necesidad de superarlo, de abandonar aquellas finas maneras y abrazar otras que fueran capaces de poner más cerca del pueblo el espíritu severo de la Contrarreforma. Nadie lo vio con más claridad que el santo patriarca Juan de Ribera, el llamado *Borromeo español*, que, lo mismo que al milanés, tuvo luego la Iglesia a bien subir a los altares³⁷⁰. San Juan llega a Valencia poco después de cerrarse las sesiones del Concilio, embebido de un espíritu militante de cruzada que toma cuerpo en la fundación del colegio del Corpus Christi, seminario de rigor tridentino adscrito al *Estudi General* y casa de sacerdotes de vida monástica. Fue el colegio semillero de la nueva fe y de la nueva cultura estética; entre sus claustros, el arte valenciano se reforma en dirección naturalista bajo la inteligente vigilancia del arzobispo, que puso a su servicio hombres como los arquitectos Antón y Guillén del Rey³⁷¹ o los pintores, de memoria hoy bastante difusa, Vicente y Gaspar Requena, Luis Mata, Vicente Mestre o, el más notable, Juan de Zariñena. Pero a todos había de eclipsar Francisco Ribalta cuando, en 1598, se viene de Madrid a Valencia e impone en la ciudad del Turia un estilo personal en que se encontraba fundido lo mejor del arte de los italianos de El Escorial, junto a una natural vocación por la verdad y la grandeza, expresada con una paleta parda y una técnica violenta y golpeada, pronta a señalar arrugas y asperezas, que nada tiene que ver con la nativa tendencia al heroseo, con el manido refinamiento valenciano de los Juanes al que todavía se apegaba Zariñena. A los pocos años de llegar a la ciudad, en 1603, se enfrasca el pintor en una de las empresas más ambiciosas de su carrera, la pintura del retablo mayor y los colaterales de la iglesia de Santiago, de Algemesí, testimonio completísimo y altamente representativo del estilo del maestro y su círculo más inmediato, con un total de 53 cuadros de los que sólo conservamos 29, supervivientes a los desgraciados sucesos de 1936, que con tanta crudeza conocieron las iglesias y conventos del Levante. Destaca entre esos lienzos, eclipsados por el poderoso *Martirio de Santiago* del altar mayor, una *Adoración de los pastores* procedente de uno de los retablos laterales. Una obra mal valorada, que se sitúa entre las más poéticas visiones del tema pintadas por estos años en España³⁷². Casi a ras de suelo se ve el

³⁷⁰ San Juan de Ribera, obispo de Badajoz, accede a la Mitra valenciana en 1569, manteniéndola durante más de cuarenta años, hasta su muerte en 1611, ostentando con ella el título de Patriarca de Alejandría y, durante algún tiempo, virrey de Valencia. Figura de capital importancia histórica, tanto por su importante papel religioso como por su notable influencia política, fue además un activo protector de las artes y gran mecenas de muy fina sensibilidad.

³⁷¹ Arquitectos de la iglesia y patio del colegio, respectivamente, por los años de 1586.

³⁷² Contratados en 1603, estos cuadros todavía se estaban pintando en 1610. La *Adoración* se encontraba en un retablo dedicado a San Vicente Ferrer, que presidía la capilla del santo, una de las del lado del Evangelio de la enorme iglesia parroquial de Algemesí. El retablo se componía de banco y dos cuerpos, con dos calles de pintura cada uno. Abajo se veían dos escenas de la vida del Santo, perdidas en 1936. En el cuerpo principal se encontraban la Predicación de San Vicente y su Curación milagrosa en Aviñón y, en el segundo, la Adoración

pesebre, con el Niño desnudo sobre él, tendido mirando a su Madre. De su blando cuerpecito emana un resplandor solar, una claridad que se derrama en haces por las pajas de la cuna, sin que podamos discernir dónde acaba el heno y dónde empieza la luz; la terrenal ordinariedad del uno y la inmaterialidad seráfica de la otra se funden en un solo todo de fuerza excepcional. Ya no son un montón de pienso y un destello de luz divina, ahora, juntos, forman una imponente aureola de gloria para el rey de los Cielos, una deslumbrante mandorla celestial y terrena, divina y humana, sobre la que Jesús es el astro que hiere las tinieblas de la noche: noche de la tierra, noche del alma, noche de los tiempos que, por fin, ve vulnerada su espesura, que, por fin se agrieta al irrumpir esa estrella, esa tierna Criatura que, como una mística luciérnaga en una madrugada de primavera, atrae hacia sí a los suyos para brindarles un mensaje de esperanza y vida nueva. Pero no todo es apoteosis triunfal; la virtud mancilla el esplendor de la gloria, nos recuerda la humildad y la sumisión cuando parecía que todo había de quedar en clamores de victoria: duerme un borreguillo a la vera del pesebre, mientras peinan su pelaje suave las luces que despide el Señor; en él se simbolizan tantas espinas que quedaban por soportar con resignación en el camino de la gesta redentora. Pero no llega este recuerdo ejemplarizante a nublar acontecimiento de tanta alegría. Con una sonrisa extasiada se arrodilla la Virgen en oración, una fresca mocita aldeana vestida a la usanza de entonces; qué hermosa es su cara de mejillas sonrosadas y qué humano el pecho turgente, el seno de mujer y de madre, que se adivina al final del escote. Junto a Ella está postrado San José, apoyado en su vara; también él es joven y lozano y en su rostro se dibuja el mismo semblante de devota complacencia. Los pastores se acercan alegres a la cuna, iniciando reverencias y oraciones, con las caras encendidas por el placer inmenso de sentirse al fin amparados. En primer término destaca un mozo con un sayo corto de capucha y calzones por encima de la rodilla, listados en la parte baja, al modo de los tejidos típicos del Levante; de familiar realismo son también el machete y las viejas sandalias de esparto, igualmente propias de los rústicos de la Huerta. Hay en la composición de esta figura cierta torpe dureza que se ha puesto en relación con el arte

de los pastores y la Epifanía. La escasa conexión iconográfica entre los dos grupos de pinturas, uno de historias hagiográficas y el otro evangélicas, y la diferencia de dimensiones, especialmente de anchura, entre los cuadros del primer y segundo cuerpo, ha llevado a suponer que se tratara de un retablo compuesto con materiales de diversa procedencia. Perdida la ensambladura durante la Guerra, los cuatro lienzos principales se exponen hoy en la antesacristía del templo.

Véase D. M. KOWAL. *Ribalta ...*, p. 307.

La autoría de Ribalta sobre esta obra ha sido un punto de larga discusión y continuo desacuerdo para la crítica. El cuadro fue atribuido a Ribalta por C. G. ESPRESATI. *Ribalta...*, pp. 58 y 102; también lo aceptan como del maestro B. ARTOLA. *Los Ribalta...*, p. 38 y A. E. PÉREZ SÁNCHEZ. *De pintura...*, p. 37. No comparte esta opinión B. F. DARVI, que concede el retablo a Gregorio Bausá (*Francisco Ribalta...*, pp. 209-214). Lo mantiene como anónimo ribaltesco D. M. KOWAL. *Ribalta...*, p. 308. Para J. CAMÓN habría intervenido aquí un pintor no lejano del estilo de Maino (*La pintura...* (1977), p. 85). F. BENITO DOMÉNECH no llega a decantarse de un lado ni de otro, afirmando que es una obra clara del entorno del pintor (*Ribalta*, p. 85).

de Gregorio Bausá, pero que tampoco es extraña en obras dichas con certeza del maestro, caso del San Onofre de Algemesi³⁷³. A su lado, enamora la sonrisa de otro mozo, con el pecho cruzado por el asa del zurrón, en la que no se ha olvidado el maestro de pintar la hebilla. Por el otro lado llega un muchacho con un braserillo en las manos, soplando sobre los tizones para avivar su fuego; una figura de corte manierista, tan frecuente en las fábulas del Greco, que aporta aquí un detalle de anecdótico y encantador verismo. En la penumbra se atisba otra cara que mira con sorpresa al cielo, hacia esa ronda de angelotes que revolotea disputándose la cartela del *gloria*. Trasciende del cuadro un sentimiento íntimo y llano, una alegría interior y exterior, un gozo supremo y una fe vibrante que se dibujan certeros en todas las caras y gestos; una intensidad expresiva de lirismo inolvidable. El tratamiento efectista de las luces, al servicio de esa poesía, es en verdad magistral. Todas parten del Niño, única fuente de resplandores que inciden sobre los rostros de los demás personajes, destacando sus perfiles sobre la espesa sombra que baña el lienzo, con un proceder tenebrista de estirpe escurialense, pero más duro e intenso de lo que allí se usaba. Se aprecian notables influencias de Luca Cambiaso, en especial de la hermosa *Adoración* de la capilla Lercaro, de la catedral de Génova³⁷⁴, obra de composición más amplia y poblada y claroscuro más suave, aspectos que supera Ribalta con el intenso realismo de los rostros y atuendos de los personajes y la incidencia casi cortante de las luces. Se ve también, aunque no con la seguridad de otras creaciones, la habitual paleta parda del artista, manchada apenas de ocre, rojos y tierras, para la que no existe el azul ni tiene en el verde un amigo frecuente, como no sea para entonar sutilmente los marrones. Una economía cromática que mucho había de colear después en la escuela valenciana; una extraña armonía nueva, barroca, de impresión cálida, sucia a veces, que parece creada para la expresión más plena y hasta brutal de la naturaleza.

El genio de Francisco halló compañero, que, por desgracia, no continuador, en la manera de su hijo Juan, pintor y poeta, hombre de extraordinarias dotes llamado, por su edad, a ser uno de los grandes maestros de la generación siguiente. Bien se adivina viendo lo que pudiera pintar antes de 1628, cuando se lo llevó la muerte, tras haberle permitido sobrevivir, siquiera en unos meses, a la de su padre. Las obras que de él conocemos nos lo ofrecen como un maestro en todo fiel al arte del Ribalta viejo, aunque algo más libre y nervioso en la técnica³⁷⁵ y, según vaya pasando el tiempo, cada vez más aficionado a los modelos de Orrente y los Bassano, demostrando un cierto amable populismo, un gusto por las figuras pequeñas y los aspectos anecdóticos de la composición, que nunca estuvieron presentes en la obra de su padre. Buen ejemplo de

³⁷³ Reproducido en D. M. KOWAL, lám. 11.

³⁷⁴ A. E. PÉREZ SÁNCHEZ. *De pintura ...*, p. 37.

³⁷⁵ A decir de Palomino "Francisco Ribalta, y su hijo Juan, fueron con tal igualdad excelentes que las obras que dejaron los dos en aquel reino de Valencia, no se distinguen cuáles sean del padre, o cuáles del hijo; y sólo hay alguna mediana diferencia, en que la manera del padre fue más definida; y la del hijo algo más suelta y golpeada" (A. PALOMINO. *El Parnaso ...*, p. 142).

su hacer son las pinturas del retablo de la iglesia arciprestal de Torrente, documentadas en 1617, entre las que destaca un precioso lienzo de la *Adoración de los pastores* que se cuenta entre lo más personal de su estilo³⁷⁶. Centra la composición el pesebre, cubierto de limpias sabanillas sobre las que se tiende desnudo el Niño, blanco y resplandeciente. Queda a la cabecera su Madre, con un manto en azul muy oscuro, casi negro, que aparta de cuerpecito del Infante una mantilla anaranjada, asiéndola por ambas puntas, al modo de los Bassano. Junto a Ella, San José, bastante maduro, pero todavía apuesto, guía con la mano la adoración de los zagales, señalando dónde está la prenda que venían buscando. Un muchacho se sienta en el suelo para ver de cerca al Niño, a su lado, otro se acerca asiendo un cordero por las patas delanteras; al otro lado de la cuna, un viejo de rodillas hurga en un saco y dos fuertes hombretones caminan devotos hacia el pesebre. Quedan en segundo plano los santos animales y, arriba, los graciosos angelotes revoloteando con la cartela del gloria, enmarcados por las viejas molduras de la fábrica antigua del portal. Hacía un año que Orrente había pasado por Valencia y su lenguaje había dejado una honda huella en la sensibilidad del joven Ribalta, que en el formato apaisado de estos lienzos encontró una magnífica oportunidad para poner en práctica las enseñanzas del murciano. Retoma Juan la tendencia a extender los motivos en un gran primer plano, como en un friso, y todo lo inunda con un aire de campechano populismo, de amable descripción de detalles y gestos cotidianos, de tipos y objetos familiares a todos. Mejor que en ninguna parte se aprecia esta voluntad en el grupo de los pastores, con aguerridas anatomías, vecinas de las del pastor barbudo de la *Nochebuena* del Prado³⁷⁷, así como unos semblantes vulgares y una indumentaria realmente inspirada en la de los zagales que guardaran su grey a la vista del pintor. Fantásticos son los detalles de naturaleza muerta repartidos por la tela, así como, los simpáticos animales, pintados con toda precisión. Los colores, aún cuando tienden a la ribaltesca armonía ocriza, se liberan un tanto de esa dictadura rompiendo la monotonía con extensas manchas blancas, en el Niño y los pañales, u oscuras, en el fondo y las ropas de los pastores; de igual manera, las sombras se aclaran en la línea del medio claroscuro de Orrente, de raíz caravaggiesca pero nunca del todo tenebroso, creando un velo de penumbra menos tupido que el de Ribalta padre, pero todavía intenso y decidido.

Los mismos postulados estéticos, llevados bastante más lejos y con mejor arte, se encuentran en la extraordinaria *Adoración de los pastores* del Museo de Bilbao, lo más bello que produjeron sus pinceles y una de las piezas más excelentes de la pintura barroca española, recortadísima en sus dimensiones pero no por ello de más estrecho

³⁷⁶ Para el banco de este retablo de la iglesia de Torrente, que se hacía en 1616, situado en una capilla de la nave del evangelio, se obliga Juan Ribalta a pintar tres lienzos apaisados que, por fortuna conservamos en buen estado, representando la *Crucifixión*, la *Santa Cena* y la *Adoración de los pastores*.

³⁷⁷ Ver pp.

mérito artístico³⁷⁸. En medio de un accidentado paisaje, cerrado por escarpadas montañas, surcado de tortuosos caminitos bordeados de rocas y matorral, se alza, no lejos de otras destaraladas casicas, un amplio cobertizo de madera cubierto de paja, abierto a los cuatro vientos, a cuyo escaso abrigo se nos ofrece el misterio. Está la Virgen postrada cabe el pesebre, arreglando las ropillas sobre las que descansa el Niño, ya envuelto en apretadas fajas. Lo contempla devoto un gallardo pastor, descalzo de pie y pierna, en el que destacan detalles como la calabaza prendida del ceñidor o la amplia gorra en la cabeza. Junto a él está la jumenta, todavía con los arreos y la alabarda puestos. Dos muchachos adoran de hinojos al Niño y le ofrecen un cordero trabado, al tiempo que discuten entre sí sobre tan grandes maravillas. Junto al buey está San José, ya anciano, señalando el pesebre a dos pastores de intensísimo realismo, vestidos con polainas, capotes de burda lana y sombreros de ala ancha; por el otro lado llegan un aguerrido varón con un borrego en los hombros y una mujer embozada, precedidos por un gracioso chiquillo y un magnífico lebrél. Busca ahora el autor una composición mucho más amplia y pictórica que la del cuadro de Torrente, concediendo gran importancia a los elementos espaciales y de paisaje y haciendo más pequeñas las figuras, en perfecta conexión con el hacer de los Bassano y las más amplias composiciones bíblicas de Orrente³⁷⁹. La huella del murciano se descubre también en la palpante realidad del escenario y los personajes, en la sensibilidad para la representación de los animales y en la aterciopelada atmósfera crepuscular que extiende sobre todo el cuadro su luminosidad bronceada. La técnica, sin embargo, no es la de Orrente, se renuncia a la prieta concisión del murciano a favor de una virtuosa soltura, fresca y golpeada, de pinceladas cortas y muy empastadas que, en determinados momentos, se aproxima mucho al hacer de los Bassano, de donde procede igualmente la actitud de ciertos personajes, como el muchacho arrodillado de espaldas, con la cara vuelta atrás, igual que la muchacha que veíamos antes en los cuadros de Orrente³⁸⁰. Es una obra llena de vida, llena de amable y cercana realidad y de una extraordinaria altura técnica, pintada con una paleta rica y jugosa que templó el calor de las terrizas armonías de Francisco. Por otra parte, bien es cierto que el gusto por el paisaje y la humanización radical de la historia, convertida en una auténtica escena de costumbres, en una

³⁷⁸ Esta obra de cronología imprecisa, seguramente no muy distante de la del retablo de Torrente, de 1617, está pintada en el reverso de una plancha de cobre grabada con una *Predicación de San Luis Beltrán* firmada por el autor. Las medidas de la plancha son de 15 x 30 cm. Delphine FITZ DARVI la consideró "la más cautivadora de las obras de Ribalta, pero la atribuyó a Francisco, no a Juan (*Ribalta ...*, p. 78); Augusto MAYER la atribuye directamente a Orrente, ensalzando asimismo sus excepcionales cualidades (*Historia ...*, p. 306). Para don José CAMÓN, haciendo justicia a enorme valía, es "una de las obras más fuertes y claras de nuestra pintura" (*La pintura ...* (1977), p. 99).

³⁷⁹ Pensemos en cuadros como el célebre *Labán da alcance a Jacob*, del Museo del Prado, o el *Sacrificio de Noé* del palacio episcopal de Orihuela. Reproducidos en Museo del Prado. *Catálogo* (1996), p. 265 y D. ANGULO y A. E. PÉREZ SÁNCHEZ. *Historia de la pintura española* (1972), lám. 210.

³⁸⁰ Ver pp.

ensoñación bucólica de muy lírica belleza, termina por enfriar un tanto el resultado desde el punto de vista expresivo, no alcanzando esta obra la evidente intensidad devota que suele acompañar al tema y que siempre, hasta ahora, hemos podido contemplar en todas las obras estudiadas.

En el mismo Museo se conserva otro apreciable lienzo de la *Adoración de los pastores*, muy emparentado con éste que acabamos de estudiar³⁸¹. Su autoría ha sido bastante discutida, pudiéndose encontrar en la bibliografía más acreditada atribuido a Orrente³⁸² o, incluso, a Tristán, con quien tan poco tiene que ver³⁸³. La opinión más acertada parece ser la que encaja esta obra en la órbita de los Ribalta³⁸⁴, y más que en el catálogo de Francisco o de Juan, la sitúa entre lo pintado por alguno de sus más allegados seguidores, casi con toda probabilidad, por Vicente Castelló, yerno y procurador del padre y albacea del testamento del hijo³⁸⁵. El cuadro se presenta en muy estrecha relación con el anterior cobre de Juan Ribalta, repitiendo en lo esencial el escenario y muchas de las actitudes de los personajes, pero sin llegar a alcanzar el virtuosismo de su técnica, casi miniaturística, ni la extraordinaria poesía de su atmósfera rústica. Encontramos a la Virgen junto al alto pesebre, cubierto de enormes sábanas de grueso lino que caen hasta el suelo en crujientes cascadas de pliegues, ya ensayadas, aunque con menos liberalidad, en la *Adoración* de la iglesia de Torrente; sobre ellas descansa el Niño, ahora nuevamente desnudo, descubierto por su Madre para regocijo de los pastores. San José se sienta junto a ellos, mirando a la cuna; es una figura de muy grande nobleza, alta y hermosa sin caer en estereotipos. Acercan al Niño los hocicos el

³⁸¹ El cuadro, de importantes dimensiones ingresó en el Museo de Bellas Artes de Bilbao en 1927, procedente de la colección de D. L. de Jadó. SÁNCHEZ CANTÓN informa de que el cuadro participó en la exposición londinense de 1920-21, en cuyo catálogo (*Exhibition of Spanish Painting. Royal Academy*, n. 47), él mismo la atribuyó a Francisco Ribalta.

³⁸² A. MAYER. *La pintura ...*, p. 138; *Historia ...* (1947), p. 306.

³⁸³ S. SORIA MARTÍN. "Velázquez ...", p. 459.

³⁸⁴ D. FITZ DARVI. *Ribalta ...*, p. 40; F. J. SÁNCHEZ CANTÓN. *Nacimiento ...*, pp. 63-64. Ambos lo creen obra de Francisco Ribalta.

³⁸⁵ Ésta parece ser la opción más coherente. D. ANGULO y A. E. PÉREZ SÁNCHEZ afirmaron que se trataba de la obra de un "pintor valenciano muy próximo a Ribalta e influido por Orrente" (*Historia de la pintura española* (1972), p. 301). Más adelante, el mismo PÉREZ SÁNCHEZ la dará al catálogo de Castelló. Véase su libro *Pintura barroca ...*, p. 154.

Vicente Castelló era hijo Salvador Castelló, pintor aragonés establecido en Valencia hacia 1585 que trabajó largo tiempo a las órdenes del patriarca Ribera. En fecha que desconocemos se casó con una hija de Francisco Ribalta, en cuyo taller debió de entrar a trabajar muy pronto; en 1616 se adhiere al Colegio de Pintores de Valencia, lo cual indica que era ya pintor formado e independiente. Su nombre figura en los documentos de las puertas del retablo de Andilla y no parece difícil discernir su estilo a partir de los retablos de las agustinas de Segorbe, destacando el magnífico lienzo del *Descenso al Limbo*, o de ciertos cuadros de la cartuja de Portacoeli, de Valencia, entre ellos el de la *Virgen de Portacoeli*, que presidía el desmantelado retablo; también pudiera ser suya la *Santa Cena* del retablo de Torrente (ver nota +). Al morir los Ribaltas en 1628 debió de quedar él al frente al taller. Su estilo está en la línea de ellos, pero se distingue por su mayor tendencia a los colores fríos y la técnica más fluida, así como por el gusto por las figuras alargadas de rasgos menudos y muy afilados.

buey y la jumenta, acompañados de un buen número de pastores que hasta allí llegan con sus ofrendas, sin que falte un borrego sobre los hombros de uno de ellos. En la parte alta, el cielo se rasga en dorado rompimiento de gloria poblado de ángeles mancebos. Es una obra muy valiosa. El espíritu de Orrente, asimilado con audacia y notable destreza, se ve en el amplio número de los pastores y en el detalle de los presentes, así como en el deleite con que se pintan los animales; también procede del murciano el desplazamiento a un lado de la Sagrada Familia, con el fin de aprovechar el resto del lienzo para un extenso e ininterrumpido discurso aldeano, para un buen retal de pintura de cabañas pleno de influjos bassanescos. La pintura, sin embargo, supera en buena medida los modos del de Murcia, haciéndose más líquida y fresca, más nerviosa y fluida, del mismo modo que la composición, que más que a un modelo concreto de Pedro remite, como advertía al principio, al primoroso cuadro de Juan, del que están tomadas las líneas ordenadoras esenciales y otros elementos más concretos, como el perro, que adquiere tanto protagonismo. Junto a ello pueden advertirse otros contactos de no menor interés y hasta ahora no estudiados, visibles en fragmentos tan curiosos como el pastor sentado en el suelo en primer término, que nos lleva directamente al Caravaggio o, cuando menos, a fray Maino, con quien podría estar relacionada la intensidad de los blancos o la humanidad de los ángeles. En todo lo demás se aprecia una orientación a lo tenebroso y un realismo, por momentos agrio, de neta filiación valenciana y ribaltesca, que supone un nuevo paso adelante, en dirección barroca, para el estilo de las cabañas, en el que poco queda aquí de la técnica de Venecia, reduciéndose la presencia de Basán a lo estrictamente conceptual. Y ello porque no en vano su poética campesina fue aprendida por Castelló de fuentes de tercera mano y, de nuevo, él mismo la interpreta con una sensibilidad autóctona, menos amable y más propensa al realismo.

Y llegamos por fin al gran foco andaluz, definido por la riqueza de la escuela sevillana, en la que empezaban a despuntar notables maestros de fuerte vocación realista, y la provinciana medianía de Granada y Córdoba que, a duras penas se liberaban del trasnochado manierismo anterior, privadas de fuertes personalidades capaces de conducir las por las nuevas veredas del arte barroco.

A principios del siglo XVII, Sevilla es la puerta de América, una gran urbe, culta y populosa, en donde la actividad artística, por la magnitud de la demanda, alcanza una dimensión casi industrial. Las instituciones religiosas de la ciudad, con el arzobispado a la cabeza, gozan de extraordinario protagonismo en la vida de entonces y, apoyadas en su notable poderío económico, no cesan en el empeño de engalanar sus templos, capillas, conventos, colegios y hospitales con retablos, santos y pinturas de las mejores manos. Pero además, por su calidad de puente a las Indias, Sevilla es el gran obrador del arte que se exporta al Nuevo Mundo, de los incontables cuadros y esculturas que por millares se embarcaban hacia las iglesias de América y sobre los cuales se hacía más necesaria la estricta vigilancia de la Inquisición, el control que asegurara la corrección y el decoro de los catecismos visuales en que se habían de formar los indios, los

verdaderos neófitos de la iglesia postconciliar. Bien ilustran esta necesidad los afanes de Pacheco. Tal efervescencia del mercado de arte se traduce en el nacimiento de una nutridísima escuela en la que no faltan los artistas de primera fila, un centro prolífico, de maneras cosmopolitas, que arriba al naturalismo por intuición propia, empujado por el agotamiento del caudal manierista, haciendo caso intermitente y parcial a las novedades del Caravaggio o a los logros que se imponían en la Corte.

A pesar del prestigio del Pacheco y de su aparente autoridad en las cuestiones estéticas del momento, no sería su talento, más correcto que hábil, el que hubiera de abrir la puerta al realismo en la escuela sevillana. El adalid de la modernidad fue otro, el licenciado Juan de las Roelas, un clérigo aficionado al siglo que, habiendo trabajado primero en Valladolid, vino a la Sevilla natal a vivir la segunda mitad de su vida, dejando en ella lo mejor de su arte, inundado por la savia nueva de la verdad barroca que tantos artistas habían de beber después de la experiencia de sus pinceles³⁸⁶. De 1604 datan sus primeros esfuerzos en la ciudad de la Giralda, las pinturas del retablo de la casa profesa de los jesuitas, para el que pinta una magnífica *Adoración de los pastores* que, junto al célebre lienzo de la *Circuncisión* que preside el retablo, hubo de causar, por su fresco abrazo de las maneras naturales, un fuerte revuelo estético en la ciudad, anclada en el atolladero del manido arte de Pacheco³⁸⁷. Toda la atención la atrapa el Niño, tendido en un pesebre de madera cubierto de paños blancos: metros y metros de

³⁸⁶ Juan de las Roelas nació en Sevilla, según los testimonios de Palomino y Ceán, por los años de 1558-60, los mismos de Pacheco y Cotán. En los últimos años del siglo XVI lo encontramos trabajando en Valladolid, al servicio de la Universidad, para el túmulo erigido en las exequias de Felipe II, y luego bajo las órdenes del duque de Lerma, junto a Bartolomeo Carducho, lo cual lo demuestra conocedor de la experiencia escorialense. En 1603 accede a una canonjía en Olivares, Sevilla, y desde entonces no abandona el sur más que de forma esporádica, destacando su viaje a Madrid en 1616, durante el cual alcanza una plaza de capellán real y concursa, aunque sin éxito, a la de pintor de cámara. Murió en Olivares en 1625. Aunque conocedor de las maneras cortesanas y del arte de Merisi, Roelas apuesta por un estilo personal de jugo veneciano en la paleta y luz ambiental, no recurriendo a lo tenebroso sino en muy contadas ocasiones y cuando así sea, sin interpretarlo al modo caravaggiesco, dejándose influir en mayor medida por la pintura del Corregio. La influencia principal en su arte la de Venecia, con claras referencias a Tiziano y Basán y ciertos aires de Tintoretto y Veronés, lo que ha hecho pensar de antiguo en un viaje a Italia, quizá entre 1585 y 1595.

³⁸⁷ En 1604 se inician las obras del gran retablo de la casa profesa de Sevilla, con trazas del jesuita Alonso Matías y pinturas, en principio, del italiano Girolamo Lucente de Correggio, que residía en Sevilla. El contrato establecía el cese del pintor en el momento que su obra no fuera del agrado de don Juan de la Sal, obispo de Bona, que costeaba el retablo, pagándosele solamente por lo hecho hasta entonces. El descontento llegó con el primer cuadro y el encargo se traspasa a otro artista, quizás Antonio Mohedano, al que se suele atribuir, basándose en el testimonio contemporáneo de Pacheco, la *Anunciación* del ático. Interviene a continuación Juan de las Roelas, a cuyo estilo corresponde el resto de las pinturas del conjunto. El retablo, de líneas muy sobrias, consta de un gran cuerpo único presidido por el monumental cuadro de la *Circuncisión*, de más de cinco metros de alto por más de tres de ancho; flanqueado por la *Epifanía*, que debe ser el cuadro del italiano, en la calle del Evangelio, y la *Adoración de los pastores*. En el ático aparecen los Santos Juanes, de Roelas, a ambos lados de la *Encarnación* de Mohedano.

tela para dar alguna comodidad a la improvisada cuna. Destaca Jesús por el realismo con que se pinta su cuerpecito desnudo y, sobre todo, por la encantadora verdad de la cara, ancha y rolliza, iluminada por esa inolvidable sonrisa sin dientes. Junto a Él está postrada su Madre que, hermosa y henchida de gozo, levanta de sobre su cuerpo aquella “sábana, no pequeña” que tanto molestara al suegro de Velázquez, que no acertaba a concebir cómo, entre tanto derroche de género, no había encontrado el pintor siquiera un pañuelo con que cubrir la desnudez del Chiquillo. Más apartado lo adora San José, ya viejo, sosteniendo entre las manos, unidas en oración, un pardo sombrero de fieltro y el inevitable báculo, una horquilla de almendro al modo de las que, todavía hoy, se ven sin dificultad en tantos pueblos de Andalucía³⁸⁸. Flanqueando la cuna se reparten los adoradores, a la izquierda los pastores y a la derecha los ángeles. Simultánea el licenciado las dos adoraciones lo mismo que luego hará Montañés en Santiponce, retomando una iconografía bastante rancia que poca fortuna haría en el barroco, más dado a limitar la presencia angélica a los flotantes balcones de gloria que rematan las composiciones. Están los ángeles de hinojos, muchachos andróginos de rizadas guedejas de oro, vestidos con breves ropillas de finas telas y altos borceguíes, según la moda de una falsa antigüedad romana, generosamente guarnecida de joyas y pedrería. Sostiene uno de ellos una partitura en sus manos, a la que miran los tres para hallar concierto en su cántico de celestiales sonos. Enfrente, tres pastorcicos arden en piadosa alegría; primero un chiquillo, con las manos juntas orando y la mirada fija en el pesebre; se sienta en el suelo en silencio, sosteniendo en el regazo un tambor con el cuero roto, que a buen seguro estaría tocando de no temer enturbiar el villancico de los ángeles. Con deleite lo escucha también un perrillo jadeante y, tras él, otro hombre, que se arrodilla apoyado en su vara. Un tercer muchacho entra con un cordero en los hombros, llamando la atención en él ese rostro tan de verdad, con expresión entre alegre e idiótica. Por los vencidos muros terrizos trepan otros pilluelos, anticipándose a los que pintó Nardi en su *Nochebuena* de las Bernardas de Alcalá de Henares³⁸⁹. Sigue ahora un ancho tramo de arquitecturas y paisaje, una naturalista visión de la cabañuela, desorden de tapias caídas y leños podres, que se recorta en el cielo de la madrugada y sobre cuya miseria se alza, surcando los aires, revoloteando traviesa entre nubes y resplandores, una graciosa gloria de angelotes que baja trayendo el fuego de una estrella, la luz divina de aquella noche que se volvió día. Es un cuadro de importantes dimensiones y muy compleja composición, resuelta con gran maestría por el canónigo de Olivares. Las alargadas dimensiones, impuestas por el culto manierismo tardío de Matías, son afrontadas por el autor con una inteligencia absoluta, con una fidelidad a su vocación realista que siempre me recuerda a la gracia con que Siloé volvió romanas las trazas góticas de la catedral granadina. Roelas no distorsiona la verdad ni inventa soluciones teatrales o imposibles,

³⁸⁸ Hace siglos que este tipo de vara, casi siempre de almendro, con un pequeño apéndice en la parte alta, se vienen usando para colgar y descolgar cada día las cortinas que se protegen del fuerte sol meridional las puertas de las casas andaluzas.

³⁸⁹ Ver pp.

opta por establecer una división en tres registros perfectamente casados, como se ya había ensayado en algún relieve del bajo renacimiento sevillano, caso del de Juan de Oviedo para la iglesia de Cazalla³⁹⁰, pero demarcándolos con más coherencia y naturalismo. El misterio queda abajo, en la zona más accesible al espectador, como mandan los tiempos, y, arriba, tras un trecho de paisaje, el Cielo, el atisbo del esplendor divino que, con mayor modestia disfrutaba también la tierra. La observación del natural determina el aspecto de cada palmo del lienzo, brillando las espontáneas expresiones de los personajes, en especial de los pastores, depósitos de la fe más sincera, la que cree sin necesidad de entrar en honduras. Hay en todo ello una fuerte impronta bassanesca, pero superada con mucho en dirección barroca, con una técnica bien definida y una enorme hondura sentimental. El color ha sido mojado en paletas venecianas, sin dudas del Tiziano, cuyas atmósferas, de suave luz dorada, están perfectamente recreadas aquí, en este trozo de realidad castiza divinizado por la temporal presencia humana de Dios.

Quince años después, estando en la Corte al servicio de la capilla real, acepta el licenciado Roelas la oferta del duque de Medina Sidonia para ejecutar las pinturas del gran retablo de la Merced de Sanlúcar, hoy ocultas y en mal estado en el palacio ducal de la localidad gaditana³⁹¹. Un notable conjunto de nueve cuadros, continuado, años más tarde, con la ejecución de otros lienzos, para los altares colaterales y los muros del presbiterio³⁹². un amplio museo del artista en el que descuellan con protagonismo absoluto las visiones de la *Adoración de los pastores* y la *Epifanía*, que ocuparon en su día el cuerpo principal del retablo mayor y que, precisamente por eso, son las dos obras de mayor categoría artística y factura más apurada, relajándose un tanto los pinceles del canónigo a medida que los cuadros se destinan a mayor altura³⁹³. Destaca en la

³⁹⁰ Ver pp.

³⁹¹ En 1619, Juan de las Roelas contrata con el octavo duque de Medina Sidonia, don Manuel Alonso, la pintura del monumental retablo del exconvento de la Merced, de Sanlúcar de Barrameda, del que éste era patrono. Se trata de una grandiosa máquina de tres cuerpos y ático, con rica carpintería de corte romanista, preparada para acoger nueve grandes lienzos. En el cuerpo bajo, a los lados del Sagrario, por las calles del Evangelio y la Epístola respectivamente, aparecían las dos *Adoraciones*, de pastores y magos; sobre ellas la *Predicación de San Juan Bautista*, la *Virgen de la Merced ofreciendo el hábito al duque de Medina Sidonia* y *San Antonio abad en el desierto*; en el tercer cuerpo se dispusieron los *martirios* de los Santos Lorenzo, Ramón Nonato y Catalina de Alejandría, reservándose el ático a la *Trinidad*. El conjunto permaneció más o menos intacto hasta entrado el siglo XX –Augusto Mayer todavía pudo ver *in situ* el retablo con las pinturas de Roelas en 1911–; actualmente, los cuadros, desmontados del retablo, se conservan, en precario estado, en el palacio que la duquesa de Medina Sidonia tiene en Sanlúcar; la carpintería preside hoy la iglesia de la cartuja de Jerez de la Frontera.

³⁹² Esta segunda parte del encargo se lleva a cabo en 1624, constituyendo la última producción conocida del artista. Se trata de un conjunto amplio y muy desigual. Véase el artículo de E. VALDIVIESO. “Pinturas de Juan de Roelas ...”, que incluye aceptables fotografías y abundante documentación; también E. VALDIVIESO y J. M. SERRERA. *Historia de la pintura española* (1985), pp. 128-129.

³⁹³ Ya lo hizo notar el profesor Valdivieso, que habla de una ejecución “más simple y abocetada” para los cuadros más altos. Véase E. VALDIVIESO “Pinturas de Juan de Roelas ...”, p. 294.

Adoración de los pastores el realismo con que se concibe y pinta el pesebre, sin duda el que mayor protagonismo alcanza en todo el barroco español. Un gran cajón de viejos tablones de madera, mal unidos por gruesos clavos y toscos travesaños, sobre el que se han extendido unos paños blancos, bastante amplios, aunque no con la liberalidad que veíamos en Sevilla. En esa cuna está tumbado el Niño, con una talega por almohada, sin más ropilla que unos pañales, a modo de paño de pureza. Sonríe el Infante mirando al espectador, abriendo Él mismo la composición, consciente de que sus ojos habían de calar mejor en el alma devota que los de cualquiera de sus pastores. La Virgen está de rodillas, echada sobre la cuna, retirando del tierno cuerpecito, a la manera de los Bassano, los pañales que lo cubrían. A su vera, San José es un hombre joven y fuerte, de sureña apostura morena que adora sobrecogido al Niño, apretando sobre su pecho el sombrero que acaba de quitarse. Junto a él asoma, demasiado mezquina, la cabeza de la jumenta, ansiosa de allegarse a la cuna. El grupo de los pastores es de una incomparable gracia cortijera. Cabe María se arrodilla un chiquillo que alegre adora con las manitas juntas, acompañado por su perro que, devoto también, jadea sentado sin dejar de mirar a la cuna. Tras ellos hay una vieja, con muchas arrugas y pocos dientes, envuelta en tocas de guisa morisca. Destaca a continuación un hombre joven de rostro grande y chato, arrugado por una sonrisa imposible de reprimir, a través de la cual se ve una dentadura también maltratada; lleva en la mano una sencilla flauta de siete agujeros y un tambor ya maltrecho, instrumentos del folclore de la baja Andalucía que todavía hoy se escuchan con deleite en tantas romerías³⁹⁴. Lo acompaña un viejo, que a él se agarra emocionado, y todavía asoman por detrás, al menos, otros tantos zagales de jubilosa expresión en sus rústicos semblantes. Sobre sus cabezas se abre el cielo en ruidoso rompimiento de gloria, para dar paso a la inusual presencia de Dios Padre, que anciano y majestuoso, montado en su trono de ángeles y nubes, desciende complacido, con los brazos abiertos, a solemnizar con su presencia misterio tan fabuloso. Las dimensiones del lienzo siguen siendo bastante alargadas, pero no llegan a exigir un ingenio tan audaz como las del retablo de los jesuitas sevillanos. La composición se limita aquí a dos registros, de forma que se suprimen las referencias de fondo arquitectónico o paisaje. El realismo se torna aún más intenso, extremándose en el apretado grupo de los pastores, cuyas ropas y expresiones están estudiadas al milímetro y traspasadas al lienzo con una extraordinaria agudeza y precisión, ofreciendo una galería de tipos vulgares, pero no por ello menos nobles de espíritu, de las más hermosas que hayan embestido pinceles españoles. Hay en esa actitud, como en la licencia de pintar un gato al pie de la cuna, un evidente poso bassanesco, pero elevado a una altísima potencia de raíz barroca, a un sentido de lo real que, sin dejar de ser populista, alegre y hasta galante, supera todos los filtros de aquel arte y ofrece una realidad sin trabas, áspera y no siempre bella, pero sin la sordidez de los valencianos o del propio Caravaggio, una realidad amable porque amable es el espíritu que late en ella, pero que conoce sus miserias y las sobrelleva tan

³⁹⁴ Por poner un ejemplo de todos conocido, remito a la de la Virgen del Rocío, de Huelva.

bien como sabe, seguramente con un poco más de alegría después de una noche tan llena de esperanza³⁹⁵.

Algo más joven que Roelas, aunque todavía dentro de la misma generación, debía de ser Juan de Úceda, discreto pintor sevillano de abundante producción y cierto renombre en el ambiente local del momento, que pasó su vida debatiéndose entre los aires del bajo renacimiento en que se había formado y las nuevas direcciones que abría el naturalismo; un hombre que continuamente vemos colaborando, junto a Pacheco y Martínez Montañés en las grandes empresas artísticas de su tiempo. Nacería en Sevilla por los años de 1570, siendo hermano de Juan Bautista de Úceda, también pintor, el padre de la desdichada Magdalena de Úceda que casó con Alonso Cano y fue asesinada en Madrid. Se desconoce con quien hiciera su formación, descartándose hace tiempo la opinión de Ceán Bermúdez de que fuera junto a Roelas, en tanto que son casi coetáneos y que de su estilo, aunque haya algo del canónigo, no se puede deducir en absoluto que fuera su discípulo. Juan de Úceda Castroverde es una figura mediana y que ya en su época gozó de un prestigio no más que templado. Su arte oscila entre el manierismo sevillano de su formación y las inquietudes naturalistas del barroco, con clara progresión a éste último, descubriéndose en su obra, junto al influjo de Pedro Campaña o el más cercano de Alonso Vázquez, así como a ciertas notas de Pacheco, un temprano interés por la verdad y la soltura del arte del capellán de Olivares. A él se debe un curioso lienzo que representa la *Adoración de los pastores con San Bruno*, obra de singular iconografía conservada en colección privada de Carmona, que parece fechable por los años de 1625³⁹⁶. Ha de servirnos este cuadro para valorar la importancia de las devociones particulares de los comitentes que, de antiguo, obligaban a los artistas a cometer incongruencias tales; en este caso, además, interesa destacar la actualidad del encargo, la boga de aquella devoción en tales momentos, pues, de ser correcta la cronología establecida, apenas haría dos años que había sido canonizado el fundador de la Cartuja³⁹⁷. Centra la composición el niño Jesús, acostado en un pesebre con patas, desnudo sobre un amplio paño blanco; recuerda mucho al Niño de la *Adoración* de Roelas en la Merced de Sanlúcar, y como él, abre la composición clavando la mirada en el espectador. A los pies de la cuna reposa un cordero trabado, figura de la mansedumbre del Señor, trasunto navideño del cráneo de Adán que se pone al pie de la cruz, en recuerdo de la redención del hombre y del triunfo sobre la muerte. Una alusión

³⁹⁵ En 1997 fue publicada, incomprensiblemente, como obra de Roelas una *Adoración de los pastores* existente en la Casa Cuna de Sevilla. El cuadro, como no se tarda en advertir, en realidad no es más que una bajísima copia del inolvidable lienzo de Murillo en el Museo de Bellas Artes de Sevilla. Es una obra de enorme mediocridad, seguramente reciente, que nada tiene que ver con el arte del canónigo de Olivares. Véase L. QUESADA. *La Navidad ...*, p. 109, fig. 76.

³⁹⁶ E. VALDIVIESO y J. M. SERRERA. *Historia de la pintura española* (1985), p. 194.

³⁹⁷ San Bruno no fue canonizado hasta 1623, durante el pontificado de Gregorio XV; su beatificación también se había hecho esperar, no produciéndose hasta 1514, si bien los cartujos tuvieron permiso para venerarlo como santo desde los tiempos de León X.

a los sufrimientos de la Pasión que aclara el porqué de la venida del Señor. Flanquean la cuna sus Padres, interpretados con una proporción estirada y una idealizada corrección de corte todavía manierista; a la izquierda, la Virgen, apartando la sabanilla para mostrar al Niño y, enfrente, San José, joven y hermoso, al modo que recomendaba Pacheco, orando ensimismado con las manos juntas y los ojos bajos. En medio, detrás de la cuna, está San Bruno, demasiado blando y poco pendiente del natural, adorando extasiado la celestial beldad puesta ante sus ojos. Los pastores llegan por detrás, formando un interesante conjunto en el que se mezclan muy dispares influencias. Destaca, tras la Virgen, un muchacho con varias perdices colgando a la espalda y una cesta en la cabeza, figura de muy fuerte impronta manierista que trae a la mente los tipos fibrosos y apasionados del lejano arte de Esturmio; como contrapartida, interesa advertir el profundo naturalismo de la pastora del margen frontero, que avanza con una cesta de pichones, vestida con auténtica verdad documental y tocada con un sombrero que nos la delata extraída de una composición anterior, de una *Adoración de los pastores* debida al manierista polaco Bartholomeus Spranger, pintor de Rodolfo II, que fue difundida por un grabado de Jan Muller. Corona el cuadro una ronda de ángeles entre los hay tanto rollizos chiquillos al gusto del momento, como desconcertantes figurillas, ya más crecidas, que llegan a recordar modelos bajomedievales, caso de la que blande la cartela en el ángulo izquierdo. La técnica es de una apreciable soltura, revelando los avances que con el tiempo fue haciendo el maestro y ofreciendo magníficos retales de hondo realismo y muy buenos trozos de naturaleza muerta y representación animalística. Paralelamente, quedan abundantes residuos manieristas de escasa fortuna, como son el alargamiento de las figuras de la Virgen y San José o la excesiva menudencia de los rasgos faciales masculinos, en especial de San José y San Bruno, sometidos a una idealización torpe que los priva de toda fuerza y carácter. Se ha señalado la influencia de Rubens y el posible uso de un incierto grabado suyo como punto de partida para la composición³⁹⁸. Efectivamente, se pueden descubrir recuerdos de su arte en detalles muy concretos, como el pesebre con patas, ajeno a nuestra tradición campera y, en cambio, presente casi siempre en las *adoraciones* del flamenco, si bien es cierto que Úceda también pudo tomarlo del más cercano ejemplo de Roelas. Creo que para la ordenación general del cuadro el autor ha recurrido más bien a modelos sevillanos anteriores, pudiéndose detectar un seguro conocimiento de los relieves de la *Adoración* de Juan de Oviedo, tanto el que fue de la iglesia parroquial de Cazalla, hoy en el Museo Marés, como el del antiguo retablo del Salvador, de Sevilla³⁹⁹. En esas obras se resuelve de igual manera que aquí la ordenación del primer término, con dos robustos personajes arrodillados a los flancos del pesebre y un tercero, en este caso San Bruno, orando detrás; aparecen además, tanto en Oviedo como en Úceda, varios ángeles mezclados con los pastores, recurso que también había usado Roelas,

³⁹⁸ *Ibidem*, p. 194.

³⁹⁹ Ver pp.

aunque de un modo diverso y mucho más original, en la iglesia sevillana de la Compañía y, poco después, Montañés en San Isidoro del Campo. Por el orden general de la composición podríamos ver también recuerdos de esquemas de Montañés y López Bueno que, a su vez, tendrían su origen en modelos castellanos de Berruguete, Nicolás de Vergara, Bautista Vázquez y Esteban Jordán⁴⁰⁰. Nos topáramos así con un interesante ejemplo de traspaso iconográfico de la escultura a la pintura, demostrativo de que no siempre había de ocurrir al revés. Asimismo, podría haber ciertos recuerdos de la *Adoración* de Spranger que sirvió de base para la pastora. Hay que aludir también a la introducción de luces dirigidas, autoras de potentes sombras de indudable efecto plástico, anunciadoras de una tendencia tenebrista que había de hacer larga fortuna en la escuela de Sevilla.

No hace mucho que se vienen dando a Juan de Úceda las pinturas de la iglesia de Gandul, cortijada sevillana de las inmediaciones de Alcalá de Guadaíra, para la que el artista habría trabajado en 1627, pintando el retablo y otros dos cuadros, uno de ellos de la *Adoración de los pastores*. Es una pintura digna y de buena composición, por desgracia muy rehecha, basada, y en este caso sí es evidente, en modelos de Rubens⁴⁰¹. Aparece el pesebre desplazado hacia la margen izquierda, con el Niño durmiendo encima, mal envuelto en unos pañales; están a su lado San José, que saluda oferente a los pastores, y los dos animales. La Virgen, mientras aparta las mantillas del cuerpo de Jesús, vuelve el rostro hacia los adoradores que, con dinamismo procesional, acuden en buen número a saludar al Señor, destacando en primer término una mujer arrodillada que brinda un huevo al Niño. Sobre la cuna se abre en el cielo un modesto rompimiento de nerviosos angelotes. No cabe duda de la ascendencia flamenca de la composición, habiéndose señalado el uso de dos grabados, una *Adoración* de Luc Vosterman y una *Visitación* de Bolswert, para su composición⁴⁰², unificación que juzgo innecesaria al darme cuenta de que el cuadro de Úceda repite con toda fidelidad el esquema ordenador de la *Adoración de los pastores* del Museo de Ruan, de Rubens, vertida al cobre por Luc Vosterman y de la que se conservan numerosas versiones en España, algunas de importadas de los Países Bajos. Tal es el caso de la Nochebuena del Museo Nacional de Escultura, un primoroso cuadrado, sin duda del taller de Rubens, de formato

⁴⁰⁰ Recuérdese lo dicho al hablar de una composición semejante en Vicencio Carducho y véase lo referente a Esteban Jordán, en el apartado que sigue.

⁴⁰¹ En 1627, don Lucas de Jáuregui, señor de la villa de Gandul, reedifica la pequeña capilla de la localidad y costea la ejecución del retablo, cuyas pinturas, más otras dos repartidas por la iglesia, parecen de la mano de Úceda.

El templo será sucesivamente reformado en 1796 y en 1804, año en que los cuadros sufrieron un desgraciado repinte, que nos los ofrece hoy bastante desvirtuados. Actualmente, la iglesia sigue perteneciendo a los descendientes de Jáuregui, estando las pinturas en manos privadas. Véase E. VALDIVIESO y J. M. SERRERA. *Historia de la pintura española* (1985), pp. 194, 204-205 y 219.

⁴⁰² *Ibidem*, p. 219.

más apaisado y mayor amplitud escénica⁴⁰³, o el cobre de las Carmelitas descalzas de Peñaranda de Bracamonte⁴⁰⁴. No cabe duda de que esta visión, hubo de circular por largo y que debió de resultar bastante agradable al público español y andaluz de entonces, pues de nuevo la encontramos copiada en un cuadro de formato vertical, anónimo y de cronología imprecisa, aunque a todas luces tardío, que pertenece al monasterio de Santa Paula, de Sevilla, y, mucho después, ya en el siglo XIX volveremos a verlo, también en formato vertical, copiado por la gaditana Victoria Martín Barrié, en el agradable lienzo del Museo de Cádiz⁴⁰⁵.

Otro personaje notable de esta primera escuela naturalista sevillana es el pintor Juan del Castillo, hombre de prolíficos pinceles y buena reputación en su día que ha llegado hasta nosotros bastante desdibujado, siendo recordado por la Historia del Arte, más que por las buenas cualidades de su ingenio, que las tuvo y no fueron pocas, por la estrecha amistad que mantuvo con Alonso Cano y el magisterio que ejerció sobre el joven Murillo. Juan del Castillo pertenece ya una generación siguiente a la de Pacheco y Roelas, seguramente es de la edad de Ribera y poco más joven que Zurbarán, pero su estilo no va por delante del de los viejos maestros hispalenses. Formado en la tradición del bajo renacimiento local, Castillo se deja llevar por un prurito de corrección que desembocará en el amaneramiento, con fórmulas que a veces se aproximan a las del eclecticismo boloñés⁴⁰⁶ y un marcado gusto por los colores claros e intensos, a menudo en agrias armonías, consustanciales del manierismo; lo suyo adolece hasta el final de cierta dureza y sequedad pero, con el tiempo, sabrá abrirse a una técnica más suelta y de paleta más cálida, fruto de la influencia de Roelas y los Bassano, de los que tantas obras había en Sevilla, tomando también de ellos un progresivo gusto por lo anecdótico y popular que, tamizado por su fina sensibilidad, supo aceptar Murillo⁴⁰⁷. A su producción primera, allá por 1610-15, corresponde un gracioso lienzo de la *Adoración de los Pastores* conservado en la parroquia de San Juan, de La Palma del Condado, obra de cierta calidad, no falta de repintes, en la que, a pesar de todo, se aprecia bien definido el estilo del maestro. La historia transcurre en un modesto interior, con un amplio portalón

⁴⁰³ El cuadro mide 0,66 x 0,92 m. Es un cobre flamenco de muy buena factura, difícil de datar; forma pareja con una *Adoración de los reyes*, también copia de Rubens.

⁴⁰⁴ Está situada en el banco del retablo colateral del lado de la Epístola de la capilla del convento.

⁴⁰⁵ Victoria Martín Barrié del Campo, natural de Cádiz, vivió entre 1784 y 1869. Formada en la Escuela de Bellas Artes de su ciudad, es una figura de interés en el panorama pictórico andaluz del siglo XIX, autora de numerosos retratos y cuadros religiosos en los que confluyen una tradición barroca, mantenida a deshora y ya con pulidas formas neoclásicas, y una cierta carga de incipiente romanticismo.

⁴⁰⁶ Según lo advierte don Enrique LAFUENTE. *Breve historia ...*, p. 234.

⁴⁰⁷ Juan del Castillo hubo de nacer en Sevilla por los años de 1590; estaba vivo todavía en 1650, cuando lo vemos apadrinando a una nieta de Murillo. La documentación referida a su obra es bastante escasa y tardía, siendo el rastreo de lo anterior y el establecimiento de un catálogo y unas etapas en su evolución artística tarea reciente acometida por los profesores E. VALDIVIESO y J. M. SERRERA. Véase *Historia de la pintura española* (1985), pp. 303 y ss.

abierto a un paisaje. En medio está el pesebre, cubierto con un generoso paño blanco, guarnecido de encaje en los bordes, sobre el cual yace desnudo el Niño. A la cabecera está de rodillas la Virgen, sosteniendo la tela por dos puntas, al modo de los Bassano, y, tras ella San José, erguido, apoyado en la vara, mirando al Rapaz con la cara llena de paternal satisfacción. Los pastores se sitúan en la otra mitad del lienzo, rodeando la cuna. En primer término un hombretón calvo y barbudo se echa de hinojos junto a un cordero trabado, que acaricia mientras mira ensimismado al Niño. Le viene a la zaga un muchacho, con la vara en la mano y el sombrero calado todavía. Otro hombre reza con las manos juntas, postrado, y tras él, otro de dulcísima expresión saluda descubriéndose la cabeza; junto a éste se asoma el buey, bien plantado aunque algo mezquino. Arriba, luce una gloria de ángeles. La composición está tomada de los Bassano, mostrándose bastante cerca de la *Nochebuena* del Museo del Prado, obra de Jacopo, de la que Pacheco había podido contemplar una copia en El Escorial y de la que, seguramente, no faltaban versiones ni estampas en la misma Sevilla. También procede de allí el claroscuro, bien definido y estudiado, con el Niño como único foco luminoso, y quizás también el populismo de los zagales, donde ya se barruntan unas maneras naturales breves, pero bien entendidas. La técnica, sin embargo, es la del artista, prieta y concisa, dura por momentos, sin los esfumados venecianos del original ni atisbos de los de Roelas. No es, desde luego, una obra excepcional, pero sí debe servirnos para valorar la importancia de la enseñanza de Juan sobre el temperamento genial de Murillo, que en la Adoración de los pastores del Museo de Sevilla, de 1668, retoma la composición y atmósfera expresiva de este cuadro, repitiendo el marco y las actitudes de los personajes, pero sin copiarlo, insuflando en cada palmo de la tela su peculiar soplo de vida.

Podría datar de hacia 1630 otra *Adoración de los pastores* conservada en el convento de Santa Inés, de Sevilla, obra muy retocada en la que es posible advertir, sin embargo, el estilo de Juan del Castillo, a quien no hace mucho que ha sido atribuida⁴⁰⁸. En la cabecera del pesebre, de rodillas, la Virgen aparece ofreciendo el Niño a los pastores, un Niño que, para que no pudiera decir Pacheco que “nadie es profeta en su tierra”, se representa envuelto en unas fajas y mantillas que tan sólo la cabecita dejan escapar a sus presiones. Se interesa el autor en reproducir dos calidades distintas en los paños que lían a Jesús; observamos que, en contacto directo con su piel, se han puesto blancas telas de lino, mientras que otras más parduscas, de lana, le sirven de faldón y mantilla. Es éste un detalle realista muy sugestivo, pues si pocas veces hemos de ver vestido al Niño, muchas menos llegaremos a detectar semejante celo en la figuración de las ropillas, pudiéndose pensar que la intención que mueve al autor a detenerse en tal sutileza no es meramente descriptiva, sino también doctrinal, esto es: el pintor no sólo nos muestra un Niño fajado según los usos de su tiempo, también está haciendo un

⁴⁰⁸ *Ibidem*, pp. 308 y 345. L. QUESADA, en 1997 la sigue recogiendo como obra anónima (*La Navidad ...*, p. 107).

alarde de ortodoxia, primero hacia el texto canónico de San Lucas, que decía que la Virgen “lo envolvió en pañales y lo reclinó en un pesebre”⁴⁰⁹, y luego a los atractivos relatos, de Santa Brígida o, en España, de Lope de Vega, que precisaban más acerca de estos pañales de lino y toquillas de lana⁴¹⁰. Queda detrás San José, alto y grave, erguido apoyado en la vara, envuelto en un amplio manto rojizo. Ante el Niño se hincan de hinojos tres pastores, vestidos al modo de los tiempos del pintor; es muy hermosa la manera en que la vieja aldeana acaricia la cabeza y abraza el talle del joven arrodillado, exteriorizando así la enorme alegría que inunda su pecho. Junto a ellos, un cordero con las patas atadas reposa a los pies de la cuna. Por detrás llegan otros zagales, señalando al Niño con vivaracha alegría. En primer término llama la atención un chiquillo con un par de pichones, que se dirige sonriente hacia nosotros haciéndonos cómplices de la dicha que siente. Por lo que toca a la composición, es necesario resaltar la enorme semejanza de este cuadro con la admirable *Adoración* existente en la Galería Nacional, de Londres, obra de notabilísima calidad que, según parece, estaba en Sevilla desde fines del primer cuarto de siglo. Sucesivamente ha sido atribuida a Velázquez, a Pablo Legote, a Antonio del Castillo y a Zurbarán⁴¹¹, pero ninguno de esos nombres ha dado una solución satisfactoria al problema de su autoría, debiendo considerarse más bien como un lienzo anónimo de escuela napolitana. La relación entre esta tela y la del convento de Santa Inés es evidente; Castillo repite, con visible fidelidad, trozos completos de aquel cuadro, aunque sin dejar de añadir bastante de su cosecha, por ejemplo, al cambiar el formato, que convierte en apaisado o introducir el detalle del chico de las palomas, que volverá a aparecer en el retablo del convento de Monte Sión. El Niño Jesús vestido sigue el modelo del lienzo de Londres, pero eso en nada cambia lo dicho acerca de la iconografía, pues si en Sevilla predicaba Pacheco, por Nápoles lo hacía Paleotti, cuyas ideas eran las mismas. Es de hacer notar también que, al igual que en el caso anterior, no parece que esta obra del maestro fuera desconocida ni desdeñada por el discípulo Murillo, que parece hallar en ella el claro punto de partida para su *Adoración* del Museo del Prado⁴¹², de 1650-1655, por más que su genio y aptitudes la convirtieran luego en otra cosa, tan bella, tan sublime, como la disfrutamos hoy. Impera, por fin, en el lienzo un colorido cálido, de tendencia ocriza, que junto al intenso claroscuro, nos habla de la apertura del autor al naturalismo moderno, dejando de lado sus habituales armonías y correcciones para recrear un universo pleno de auténtico vigor paisano, donde los residuos del manierismo no son más que eso, ligeros posos, inevitables después de tantos años, que aquí se podrían reducir a la media figura del niño de los palomos.

⁴⁰⁹ Lucas 2, 7.

⁴¹⁰ meter los ejemplos

⁴¹¹ Considerándola obra española el profesor SÁNCHEZ CANTÓN la estudió en 1948 como cercana al estilo de Zurbarán, aunque sin dejar de exponer importantes reservas sobre la técnica y la manera de concebir el claroscuro en esta pieza, más débil la una y más decidida la otra de lo que aparecen en los cuadros del pintor extremeño. Véase *Nacimiento ...*, pp. 65-66, lám. 85.

⁴¹² Ver pp.

Pero, de entre lo pintado por Juan del Castillo, nada conocemos con tanta seguridad ni alcanza tanta valía como los cuadros del desamortizado convento dominico de Monte Sión, de Sevilla, reunidos actualmente, salvo cuatro dolorosas pérdidas, en el Museo de la ciudad. Una gran empresa que remata lo que conocemos de su carrera, una obra que aglutina los logros alcanzados a lo largo de tantos años de trabajo⁴¹³. En los lienzos de aquel monumental retablo, hoy desmontado, que en su momento merecieron que Palomino los tomara por obra de Cano⁴¹⁴, es donde mejor se ven el estilo y los afanes del artista, su debate entre modernidad y tradición, entre corrección y realismo que, al final, se dirime con un extraño casamiento, pues se acepta la verdad, incluso con cierto tono popular, pero se plasma con dureza academicista, con una dibujística frialdad al margen de la exigencia de los tiempos, con unas maneras que Roelas había gravemente herido y que pocos coletazos darán después, una vez que deje de trabajar Juan del Castillo. El de la *Adoración de los pastores* es uno de los elementos más notables del conjunto. Sobre un alto pesebre de tablones, colmado de paja dorada, Jesús yace corito, encima de una respetable sábana blanca que su Madre retira para mostrarlo a los pastores, así, tan humano, tan desnudo como quiso nacer en la Tierra. Rosado y encantador, pone Él sus ojos en los que catamos el cuadro desde fuera, con una sonrisa de bondad que conmueve tanto o más que los moratones de la Pasión, una mirada de amor, una llamada a compartir la alegría de sus pastores y a seguirlo luego, para toda la vida. Tendido en aquel lienzo immaculado, de fría blancura grisácea, Jesús es un albo chispazo en el centro de la composición, un destello que sobresale de la oscuridad de los demás colores, atrayendo hacia sí todas las miradas y todas las emociones. Sonríe también la Virgen, en pie tras la cuna, y se conmueve San José, puesta la mano en el

⁴¹³ Juan del Castillo contrata la policromía del retablo del colegio de Santa María de Monte Sión, de Sevilla, el 25 de enero de 1636, con Alonso Cano como fiador. La cuenta por la carpintería, obra de Domingo González, había sido liquidada con éste en julio de 1634, lo que lleva a situar los cuadros entre esas dos fechas. Se trataba de un gran retablo con banco, dos cuerpos y ático, para el que se pintaron, en total, 11 lienzos. Los temas eran los siguientes, de abajo a arriba y del Evangelio a la Epístola: en el banco, dos lienzos de Santos, a un lado, Ambrosio, Jerónimo y Buenaventura y, enfrente, Gregorio, Agustín y Tomás, quedando en las entrecalles el *Taller de Nazaret* y la *Muerte de San José*; en el primer cuerpo estaban la *Adoración de los pastores*, la *Asunción* y la *Epifanía*; sobre ellos la *Anunciación*, la *Coronación de la Virgen* y la *Visitación*. Había una tabla del Niño Jesús sobre la puerta del Sagrario y un Calvario de escultura en el ático. El retablo se mantiene en buen estado hasta 1810 en que los franceses llevaron los cuadros al Alcázar; devueltos al colegio, permanecerán en su lugar hasta la desamortización, en que pasarán definitivamente al Museo. La *Coronación* del segundo cuerpo, así como los santos del banco, nunca llegaron a volver después de 1810, pasando a la Galería Española de Luis Felipe y siendo vendidos, como el resto de las obras que la integraban en la gran subasta de 1853, en Londres. Actualmente se desconoce su paradero. Los documentos conocidos sobre el retablo fueron publicados por Celestino LÓPEZ MARTÍNEZ en 1928, en sus libros *Arquitectos, escultores y pintores vecinos de Sevilla* (pp. 31 y 53) y *Retablos y esculturas de traza sevillana* (p. 144). Útiles observaciones y abundante bibliografía en E. VALDIVIESO y J. M. SERRERA. *Historia de la pintura española* (1985), pp. 308 y 336-341.

⁴¹⁴ A. PALOMINO. *El Parnaso ...*, p. 344.

pecho, ante dicha tan profunda. Seis pastores adoran al Chiquillo, todos de hinojos salvo uno, que acaba de entrar con un cordero en los hombros. Frente a la corregida belleza de los Esposos, los aldeanos nos ofrecen un verdadero fragmento de realidad popular, con sus semblantes vulgares, encendidos por la emoción de los ojos y la brillante sonrisa, y sus vestidos, limpios y nuevos, sí, pero de baja estofa y corte labriego. Hay entre ellos un pilluelo con una cesta de palomas, que nos mira e invita a compartir su alegría; una figura que recupera y mejora la ya ensayada en la *Nochebuena* de Santa Inés; cerca de él, adora un zagal con una manta echada al hombro, la misma que gastaron hasta no hace mucho los rústicos y bandidos de nuestras sierras; bajo ella, colgando del cinturón, se ve un tonelillo, quizás de licor, ayuda indispensable en noches tan fieras, pasadas a la luna de Valencia velando el descanso de la grey. Queda atrás el establo, del que asoman los animales, una caseta oscura y vieja, recortada en un cielo de grises nubarrones. La ordenación de la obra, con simétrica disposición de los grupos alrededor del pesebre, está claramente inspirada en el cuadro de Roelas para la iglesia de los jesuitas, pero con una concepción más arcaica, como más derramada, que acentúa el efecto de tensión circular de los personajes en torno a la cuna. Se copian también ademanes concretos, como la manera de asir la Virgen el paño o las dimensiones de la propia sábana, y lo mismo ocurre con diversos gestos de los pastores y con la manera de resolver el fondo. Pero si la deuda salta a la vista en la composición, ni de lejos se distingue en la factura, tersa y perfilada, fría y hasta dura. Asimismo, los colores, aún cuando se quieren aproximar a las gamas tostadas del primer naturalismo, siguen cerca de las agrias armonías del bajo renacimiento; los tonos fríos brillan en toda su limpia intensidad, sin verse matizados por doradas veladuras que apaguen su insolencia y los rojos, amarillos y blancos, se destacan con una saturación que impide la armonía; incluso en el calabaza del niño que nos mira risueño o el malva del pastor que carga el cordero, se ven claras pervivencias de las paletas del manierismo. Pero sobre todo ese lastre, palpita una emoción profunda que nos ofrece a los personajes vivos y dotados de un corazón sencillo, de una fe sólida que, viendo a esos pastores, tan humanos, tan reconocibles, tan de la calle, no se nos antoja patrimonio de pocos, antes bien, parece pronta a anidar en nosotros apenas le abramos las puertas.

Durante estas primeras décadas del siglo XVII, no nos brinda la escuela granadina más adoraciones dignas de mencionarse que las dos valiosas composiciones que fray Sánchez Cotán dejó entre el sopor de los muros de la cartuja. Dos obras que, como el resto de las que pintó para el monasterio, hubieran supuesto un empuje decisivo en el devenir artístico de la ciudad de haber tenido mayor proyección fuera de aquellos claustros. Entretanto, hasta la llegada de Cano, la pintura en Granada quedaba bajo la influencia de Pedro de Raxis, que ya vimos al estudiar su *Nacimiento* de Albolote y volveremos a topar en el capítulo de la Epifanía, un hombre correcto y solvente, pero de lenguaje provinciano y trasnochado. Junto a él suenan los nombres de otras personalidades que reclaman desde hace tiempo la atención de la crítica, hombres como

Juan Leandro de la Fuente y Blas de Ledesma, pero de ninguno de ellos habremos de ocuparnos ahora.

Mejor panorama ofrece la ciudad de Córdoba, en donde la pervivencia de Pablo de Céspedes durante los primeros años del siglo⁴¹⁵, aglutina a un pequeño y activo grupo de pintores que irradia su arte hacia los focos de Jaén, Lucena y Antequera. Una escuela en la que el seco manierismo del culto Céspedes sigue agonizando durante largo tiempo y aún más árido de la mano de Juan de Peñalosa, luego emigrado a Astorga, siguiendo al obispo Mejía de Tovar. Pero junto a él, aparecen ya en fechas tempranas hombres dispuestos a superar aquella dureza introduciendo blanduras y armonías cromáticas que no conoció la paleta del racionero cordobés. Brilla entre ellos Antonio Mohedano, aficionado al fresco, que en su ciudad gobernaba Arbasia, y autor de un estilo de base clasicista y escurialense que recoge bastantes elementos del primer barroco romano y anticipa algo de la gravedad zurbaranesca⁴¹⁶. A él parece que hay que atribuir un importante lienzo de la *Adoración de los pastores* conservado en la iglesia de San Juan, de Antequera, de en torno a 1615, emborronado por un repinte tan brutal que a duras penas se reconoce el estilo del maestro⁴¹⁷. Se trata de una de las adoraciones más grandes y originales pintadas en la España del momento. Se divide el lienzo en tres registros superpuestos, quedando el misterio en el más bajo y cercano al espectador. Está en el centro el pesebre, vestido con generosos paños de tradición roelesca sobre los que Jesús yace desnudo, adorado por sus Padres, arrodillados detrás de la cuna; en el espacio entre sus cabezas aparecen el buey y la mula, ansiosos también de contemplar al Rapaz. Rodeando la cuna se representa una inusitada cantidad de pastores, de muy diversa guisa y presencia, que llegan a hincarse de hinojos ante el Mesías. Hombres y mujeres vienen por un lado y otro, acarreando regalos, discutiendo sobre las maravillas que contemplan, entonando cánticos que endulcen la noche y caldean la miseria del portal. Hay en estos pastores atisbos de un realismo ya consciente, pero todavía pulido, edulcorado en la línea del clasicismo romano. Destaca cerca de la Virgen un viejo con el torso semidesnudo que luego retomará el también cordobés Antonio del Castillo. Frente

⁴¹⁵ Pablo de Céspedes muere en Córdoba en 1609.

⁴¹⁶ Antonio Mohedano de la Gutierra nació, al parecer, en Lucena en 1563, formándose en el taller de Pablo de Céspedes desde 1577, según las noticias de Ceán. Trabajó como decorador al fresco y como policromador de retablos y escultura, siendo quien contrata en 1598 la pintura del retablo mayor de San Mateo de Lucena. Su obra como pintor es escasa; en ella destaca la *Anunciación* del retablo de la casa profesa de Sevilla, atribuida por Pacheco, en que alardea de recursos plásticos y expresivos netamente italianos. Angulo propuso la posibilidad de un viaje a Roma que justificara aquellas influencias. Murió en Antequera en 1626. Véase D. ANGULO. *Pintura ...*, p. 86 y E. VALDIVIESO y J. M. SERRERA. *Historia de la pintura española* (1985), pp. 174 y ss.

⁴¹⁷ La atribución a Mohedano fue hecha en 1889 por el conde de la Viñaza. Se trata de un enorme lienzo rematado en medio punto, de cinco metros y medio de largo por más de cuatro de ancho, embutido en un retablo-hornacina del muro de la iglesia. En 1886 fue sometido a una fatal restauración que casi anula el estilo del maestro. Véase E. VALDIVIESO y J. M. SERRERA. *Historia de la pintura española* (1985), p. 183.

a él se inclina un muchacho que deposita un borrego trabado a la vera de la cuna. Ocupan la franja central las recias arquitecturas del portal del Belén, moribundos restos clásicos, dignas pilastras de hermosas molduras y un gran arco de medio punto a través del cual se divisa un valle poblado de rebaños y zagales, a los que se dirige, atravesando el velo de endrina de la noche invernal, la luminaria dorada de un ángel que pregona la buena nueva. Todo el vasto espacio del medio punto lo ocupa un rompimiento de gloria de los más poblados y bullangueros, un acaramelado adelanto celestial a cuyas terrazas se asoman multitud de ángeles mancebos, en túnicas de vivos colores, tañendo divinas melodías de alabanza que, en alegre francachela, bailotean rollizos angelotes. La enorme amplitud del lienzo da al artista la oportunidad de emplearse en una composición amplia y muy llena de personajes, no ajena a las audacias de Roelas en la *Adoración de los pastores* y la *Circuncisión*, de los jesuitas de Sevilla, o de Vázquez y Úceda en el gran lienzo del *Tránsito de San Hermenegildo*⁴¹⁸, del Museo de Sevilla. Se inscribe, pues, en la tradición hispalense del gran lienzo en dos registros, de suelo y de gloria, superpuestos uno sobre otro, modelo que no debe poco a las experiencias manieristas de la corte, en especial de Miguel Barroso y Luis de Carvajal, que había adoptado un esquema muy semejante a este de Mohedano, aunque más limitado, en el tríptico de la *Adoración* del monasterio de El Escorial⁴¹⁹, con una iluminación pretenebrista de raíz italiana que, ya más madura, usará también el cordobés. A pesar de estar embadurnada por ese monstruoso repinte, se adivina en la obra una calidad mediana, compensada por la novedad y valentía de la composición, demostrativa de unas cualidades no bien atendidas ni estudiadas en el artista.

Mayor calidad y más intenso realismo presenta una *Adoración de los pastores* conservada en el Museo de Córdoba, con atribución al pintor Andrés Ruiz de Sarabia, obra de cronología imprecisa, seguramente no muy distante de la anterior⁴²⁰. Un cuadro que nos habla de tempranos afanes naturalistas en el núcleo cordobés, si bien interpretados con las maneras secas que dominaban todavía la escuela. En medio de la composición está la Virgen, sentada detrás del pesebre, levantando por dos puntas la enorme sábana blanca que lo cubre. El recurso se diría bassanesco, pero visto el gesto de María y, sobre todo, la desmesurada extensión del paño, parece claro que la inspiración está en Roelas, en una fuente de segunda mano en la que el recurso ya aparecía desvirtuado, exagerado, aunque aún no tanto como aquí. Encima de tan generoso como absurdo dispendio de varas de lino, Jesús, para exasperación de

⁴¹⁸ Reproducida en E. VALDIVIESO y J. M. SERRERA. *Historia de la pintura española* (1985), lám. 155.

⁴¹⁹ Reproducido en CAMÓN AZNAR. *La pintura española ...* (1973), p. 452.

⁴²⁰ De Andrés Ruiz de Sarabia tenemos todavía un conocimiento escaso y parcial. Es miembro de una familia de artistas con trabajos documentados en Sevilla y Córdoba, tanto de pintura como de policromía de escultura retablos. A menudo aparece compartiendo encargos con su hermano Melchor. Es el padre de José Sarabia, pintor zurbaranesco del que hablaremos más adelante (ver pp. +). Según Palomino, se embarcó, todavía joven, donde murió al poco tiempo. A. PALOMINO. *El Parnaso ...*, p. 300.

tratadistas y veedores, patalea desnudo, sobresaltado quizás por la repentina mancuerna de las telas que lo abrigaban. Emocionado, un San José joven, moreno y de rasgos muy del sur, aprieta el hombro de su Esposa en demostración de cariño y alegría, de amable regocijo ante el que sucumben las penurias de la jornada y el desamparo del portal, de gozo por su paternidad venturosamente aceptada y de apoyo para los días que habrán de venir. En la otra mano lleva el báculo, esta vez florido, distintivo apócrifo de su rango de esposo escogido y bandera inequívoca de su castidad, divisa que informa que, si bien es llamado “padre” del Niño, nada hubo de terciar en su concepción inmaculada. Delante de la cuna se postra un pastor, con ropas serranas y una talega a la espalda; un hombre entra cargando un cordero; cerca de la cuna, una pastora orrestesca viene con un cesto de blancas ropillas; al otro lado hay un zagal sentado en el suelo, con un tambor con la piel rota, el mismo que nunca faltó en las adoraciones del canónigo de Olivares, y un flautín cerca de los labios, el otro instrumento que acompaña los cantos devotos de la Andalucía vernácula, del universo autóctono y popular recreado por el artista; todavía se ve a otros pastores y asoman también sus cabezas la mula, que en este caso no es borrica, y el buey. El escenario es de noble arquitectura clásica, un palacio habituado a glorias paganas que, ahora, a la vejez, empieza a vivir los únicos honores verdaderos; una columna sobre su pedestal, al modo de las que luego serán tan del gusto del Zurbarán, se alza detrás de la Virgen, quizá por mera casualidad o por pura exigencia compositiva, pero a lo mejor también para indicar que, lo mismo que aquel sólido cilindro es sostén del edificio, en María, mediadora del género humano, está el apoyo principal de la fe y el camino para llegar al Padre. En el cielo, a lo lejos, un ángel anuncia la llegada del Señor a los zagales que aún restan por los campos. Es una obra muy hermosa, de composición equilibrada y no envarada a pesar de la simetría. La verdad entra con fuerza retratando hombres y atuendos, gestos, calidades y texturas, con un afán descriptivo más cercano a Orrente que a los Bassano. El pintor de Murcia sería responsable también de elementos como la pastora con la cesta de pañales o el muchacho asomado a la escena por detrás de la columna. Pero todos estos logros, toda esta apertura a los tiempos modernos, son matizados, enturbiados por una técnica áspera y seca, concisa y bien ejecutada, pero sin brillo, sin jugo ninguno; aparece algún color claro e intenso, agrio y gayo al modo manierista, pero pronto sucumbe al poder de la armonía terrosa, tostada que todo lo entona y cuyo desabrimiento incrementan la técnica dura y sedienta y la paleta demasiado magra, demasiado desértica, fiel heredera de la indigesta estética de Pablo de Céspedes, el Pacheco cordobés que durante tantos años rigió, con más ciencia que fortuna, los destinos pictóricos de la ciudad.

EL TIEMPO DE LOS GENIOS. — Llegamos, por fin, al momento cumbre de la pintura barroca española, a los tiempos que vieron florecer a nuestros maestros de genio más esclarecido y mayor proyección universal. El periodo anterior ha sido muy extenso y rico, uniendo a la importancia que ya por sí mismo merece la de constituir el cimiento

de las altas torres que ahora se erigen. Maestros de todas las escuelas del país afrontaron durante ese largo y fructífero periodo el difícil reto de la renovación artística a partir de los postulados de un manierismo agotado, manido, pero bien asentado por la fuerza de la costumbre. A la sombra de Italia, de lo romano, boloñés y escurialense, la Corte, guiada por los Carducho, acepta un naturalismo atemperado, correcto; Toledo vuelve la espalda al Greco para abrazar el arte de fray Maino y Basán; el Levante abre las puertas a una verdad ruda y a un tenebrismo intenso que, iniciado por los Ribalta, echará raíces demasiado profundas y longevas por aquellas tierras; el sur, con la cosmopolita Sevilla a la cabeza, acepta también la verdad sin prestar de inmediato oídos a la manera tenebrosa, liberándose de las mordazas de Céspedes y Pacheco para insuflar en los cuadros un nuevo y desusado aliento vital. Los pintores de la segunda generación se forman en el ambiente inquieto de éstos más viejos, en su pesquisa por la novedad, por la verdad que, como piedra filosofal, llevan tantos años buscando. La generación de los grandes maestros es la que supera al fin las convenciones de arte anterior, la que abandona sus pesados lastres y consigue expresarse, por fin, con un lenguaje nuevo y original, hijo de la sensibilidad colectiva de los tiempos.

Con menos de diez años de diferencia entre el primero y el último, se suceden los nacimientos de nuestros cuatro pintores más universales. Primero vendrá Ribera, el más viejo de los genios, contemporáneo de hombres como Juan del Castillo y mayor que promesas malogradas como Juan Ribalta; en Italia aprende el arte del Caravaggio para luego superarlo con un estilo propio que aglutina lo mejor de Venecia y desde allí, desde el opulento virreinato napolitano, educar el arte de España con los continuos envíos de obras, admiradas y apreciadas como oro en paño por artistas, fieles y entendidos. Le sigue Zurbarán, con su estilo de natural gravedad, de figuras monumentales y objetos transfigurados por la luz de la fe; una pintura de austero sentimiento místico, de religiosidad honda y callada, diaria, familiar, sencilla, fiel, con una verdad tan emocionante, tan sobrecogedora, tan segura de la cercana presencia de Dios. De uno y otro conocemos excelentes versiones de la Adoración de los pastores, llenas de vida y sincera devoción, y, al menos al segundo, habremos de encontrarlo en el capítulo siguiente. Nos mancará, sin embargo la presencia de los otros dos. Alonso Cano, con su fina sensibilidad enamorada de la belleza, suele hacer gala de menos arrebatos y más indolencia; bien dotado para la representación infantil y, como demostró tantas veces, amante de ella, ninguna obra nos dejó, o por lo menos ninguna conocemos, que aluda directamente a las historias de la venida del Señor. Por su parte, Velázquez, que desde la estrechez de su suegro y el árido manierismo sevillano, supo crear un estilo propio de fuerte realidad y marcado claroscuro, abandonado luego en pos de su lenguaje barroco más admirado y universal, no nos brinda más que un fantástico lienzo de la *Epifanía*, sin que sepamos de ningún otro de temática navideña. Las juventudes de uno y otro transcurren en Sevilla, Cano pintando poco todavía, más dedicado a la escultura y el retablo; Velázquez especializado en escenas de taberna y cocina. Luego, en la Corte, la importancia de la clientela laica y la evolución de las modas y pulsiones religiosas, no

les dará oportunidad de entregarse a estas historias: los tiempos cambiaban en todos los sentidos, evolucionaba el arte a la par que se mudaban los esquemas mentales y el fervor y, como decíamos más atrás, el ciclo de Navidad va a encontrar cada vez una representación menos asidua.

En este grupo de artistas preclaros, el gran cantor de la *Adoración de los pastores* será Jusepe Ribera, tan sólo superado por Orrente y ello en lo que toca al número, nunca a la calidad de las obras. Suyos conservamos, al menos, cuatro magníficos lienzos que fueron cinco hasta entrado este siglo, antes de que la Guerra se cruzara en la quietud de sus destinos. El hondo sentido de lo real que gobierna la sensibilidad del artista es base ideal para la representación rústica y pastoril. Ribera nos da visiones de una familiaridad e inmediatez absolutas, sin mieles ni alfeñiques, que no era hombre dado a esos placeres, pero con una intensidad y una franqueza expresiva tan profunda, tan pura como en cualquiera de sus escenas de Pasión o martirio. El pintor que la tradición asocia al realismo brutal de unas cuantas escenas de tormento, se nos presenta al servicio de las historias navideñas con una frecuencia poco común entre los pinceles españoles de su tiempo, resolviéndolas además con un lirismo popular y una devoción tan honda que, continuamente le invitan a sacar lo más amable de la cruda realidad en que se inspira y, a veces, a recrearse en fragmentos de objetiva y hasta idealizada belleza. No hay en ello nada de extraño ni de ajeno al gusto o las maneras del setabense, por más que los tópicos establecidos pudieran hacer pensar lo contrario. Todo lo explica un elemento clave en la formación de la sensibilidad y el definitivo estilo del artista, un agente esencial y de enorme poderío ideológico y estético que no es otro que la propia ciudad de Nápoles. El ambiente napolitano, con el que tan pronto conecta el espíritu de Ribera, es el clima que hizo germinar en él una sensibilidad especial hacia los temas de la infancia del Señor. La devoción culta y popular por la Navidad estaba más arraigada en Nápoles que en cualquier otro punto del mundo. La alegría natural de aquellas gentes las hacía sentirse más cerca de Jesús Niño que de Jesús crucificado y desde la Edad Media la ciudad era escenario de un amplísimo abanico de expresiones artísticas, literarias y devocionales que hallaban en Él su centro y razón. Ninguna de esas manifestaciones alcanzó el esplendor de los belenes. Famosos eran desde el tiempo de los aragoneses los grandes montajes navideños que se colocaban cada año en muchas iglesias de la ciudad, formados por estatuas de madera de tamaño casi natural, policromadas con gran derroche de oros; deslucía a todos los demás aquel espectacular conjunto de la iglesia de San Giovanni a Carbonara, cuyos despojos, salvados de los trágicos bombardeos de 1943, nos siguen encandilando desde el Museo de San Martino⁴²¹. Conjuntos similares proliferan durante el renacimiento; de la mayoría tenemos un conocimiento escaso y meramente documental, como aquel célebre que

⁴²¹ La obra fue encargada en 1478 por el noble Jacovello Pepe a los escultores nórdicos Pietro y Giovanni Alamanno. Estaba compuesta por 41 esculturas a tamaño casi natural entre las que se contaban sibilas, profetas, animales y elementos paisajísticos. Actualmente se conservan en la cartuja de San Martino 19 de esas piezas.

poseía Mateo Mastrogiudice, hijo del conde de Terranova, en su palacio de Sorrento, o los que hubo en la iglesia de Santa Croce di Palazzo y el convento dominico de la Sapienza. Revelan esos vestigios una devoción de siglos que se ve intensificada en el XVII, cuando la costumbre se continúa con mayor ímpetu y verdad, con nuevos grupos, todavía de tamaño humano, que incorporan como novedad la imagen articulada vestidera, para crear ambientes que no sólo transmitieran la gloria de lo Alto, sino que también estuvieran llenos de vida fresca y cotidiana. Destaca sobre todos el de la iglesia de Santa María in Pórtico, joya preciosa, por suerte conservada, siquiera en parte; también queda algo del que fuera de la iglesia del Gesù Vecchio. Ante los dos puede ser que se deleitara Ribera y que doblase las rodillas en más de una ocasión, compartiendo el fervor navideño que crecía a lo largo de todo el seiscientos. Aquellos grandes montajes no eran si no la parte más llamativa de una piedad exaltada a fuerza de prodigios que conmovían por igual a ricos y pobres, de sonoros milagros protagonizados por distintas imágenes del Niño Jesús. En la nochebuena de 1627 los escolapios exponen un su belén un *Bambino* traído esa misma mañana al convento por dos misteriosos jóvenes que luego resultaron ser ángeles⁴²²; por los mismos años, un Niño que poseía la princesa Bisignano della Rovere, habló desde su fanal al esclavo negro que lo limpiaba, llevándolo a la conversión⁴²³; poco más tarde, en la Navidad de 1633, Amedir, un esclavo turco del notario Casetta, abraza la fe cristiana tras escuchar las dulces palabras del Niño Dios que presidía el belén de su amo, dispuesto en la iglesia del Gesù Nuovo, donde el infiel se introduce movido por la curiosidad⁴²⁴. Al tiempo que crece la fama de estos prodigios y que una brava marea de fieles recorre las iglesias donde se exponen los *Bimbos* milagrosos, conventos y particulares van haciendo suya la costumbre del belén, iniciando un proceso que culminará en el siglo siguiente. Muchos ínclitos predicadores como el santo jesuita Francesco de Geronimo, propugnan incansables la devoción al Niño Jesús⁴²⁵. Se publican comedias, cantatas y

⁴²² En la mañana del 24 de diciembre de 1627, no restaba a los frailes más detalle para el belén que la imagen del Niño Jesús, cuando de improviso aparecen dos jóvenes dispuestos a venderles una. Satisfechos con la oferta acuden por dinero y, cuando vuelven para pagar encuentran al Niño en el pesebre y ningún rastro de los muchachos. El montaje alcanzó tal fama y fue creciendo en tamaño y el lujo de tal manera que el propio San José de Calasanz hubo de advertir a sus frailes sobre la impropiedad de tales manifestaciones en un “ordine povero” como el suyo.

⁴²³ El Niño es trasladado a la iglesia del Gesù Nuovo, donde en los años treinta empieza a montarse en torno a él un enorme belén que ocupaba dos capillas laterales del templo; había en él la estatua de un negrito en recuerdo del milagro. La historia queda inmortalizada en 1675 en una hermosa comedia de Cristoforo Caresana

⁴²⁴ Sobre estos prodigios y demás aspectos de la piedad navideña napolitana de estos momentos véase mi trabajo “La estética ...”, pp. 110-113. Allí podrá hallarse información más amplia y suficiente bibliografía.

⁴²⁵ Famoso por su labor de redención espiritual de prostitutas, para la que recorría los lupanares del barrio español y la plaza del Castillo azotándose las espaldas y colgando de una cruz que siempre llevaba las trenzas de las mujeres arrepentidas. Véase el libro de F. M. D'ARIA. *Un*

poemas con enorme éxito entre los fieles⁴²⁶. Pinturas navideñas inundan las iglesias, conventos y palacios ... En definitiva, se despierta un complejo ambiente piadoso, con altísimos niveles de superstición, en el cual el Niño Dios desempeña un papel preponderante, junto a otras devociones antiguas de la región, como eran las dirigidas a las sangres de San Jenaro y Santa Patricia o a la misericordiosa imagen de la Virgen del Rosario, de Pompeya. Ribera era testigo de esta piedad y no hay por qué creer que permaneciera impasible a ella; *lo Spagnoletto* hubo de ser uno más de los miles de hombres y mujeres de la populosa Parténope que abrigaban en su corazón un fervor de siglos, cultivado cada día por la efervescencia de los tiempos. Es normal que la fe común en la ciudad calará también en él y le invitara a tratar con cariño especial los temas del ciclo de Navidad. En momentos que, por mal superada herencia romántica, nos impulsan a convertir en gentes de hoy a los grandes hombres y mujeres que destacaron ayer o, cuando menos, a hacerlos aparcar sus convicciones religiosas para ofrecerlos como bohemios de espíritu laico y actual, no podemos olvidar, a favor de la ciencia, que Ribera, como Velázquez, Cano, Goya o Picasso, es un hombre de su época, un hombre que confía y cree en lo mismo que la gente que hay a su alrededor y que ello no puede dejar de reflejarse en su arte. Pero aunque la realidad fuera otra y Ribera se nos revelase tibio, o incluso impío, la verdad es que no había de poder escapar al clima general de religiosidad que imperaba en la ciudad de Nápoles, que, como nadie podrá negar, se traduce en su obra en esa notable abundancia de encargos de *adoraciones* y en la amorosa entrega, no menos visible, con que el pintor los cumple.

La más temprana *Adoración de los pastores* que conservamos del pintor setabense habrá de ser la que preside el retablo del brazo derecho del crucero de la iglesia de las Agustinas de Monterrey, de Salamanca, ejecutado por los años de 1635, en que el pintor atendiera el encargo del conde de Monterrey, a la sazón virrey de Nápoles.

En el real monasterio de San Lorenzo de El Escorial, colgadas una frente a otra de los muros de la llamada “iglesia de Prestado”, se localizan dos magníficas versiones de la *Adoración de los pastores*, posiblemente las más bellas que nos dejó el artista. Dos obras conocidas y admiradas de antiguo que, sin embargo, han llegado hasta nosotros en un estado de conservación lamentable y con su fama muy mancillada, habiendo sido

restauratore sociale. Storia critica della vita di San Francesco de Geronimo. Roma: Edizioni Italiane, 1943.

⁴²⁶ Actualmente conocemos en profundidad muy pocas de estas obras, aunque sabemos de su proliferación desde los primeros años del siglo XVII y, seguramente, el rastreo de los archivos y bibliotecas napolitanas habrá de deparar todavía muchas e importantes sorpresas. La cantata más célebre es la compuesta por Domenico Giordano ya en 1730. Entre las comedias destaca la celeberrima *Cantata dei pastori* o *Il vero lume tra l'ombre*, publicada en 1698 por el jesuita siciliano Andrea Perrucci, que firmará con el pseudónimo de Casmiro Ruggiero Ogone; esta obra se ha representado sin tregua hasta la Navidad de 1889, en que fue prohibida por las autoridades locales por considerarla indecorosa. Véase el libro de Benedetto CROCE, *I teatri di Napoli* (Bari: Laterza, 1916, p. 111); también es muy interesante el estudio preliminar que hizo Roberto de Simone para la moderna edición de la obra (*La cantata dei pastori*. Turin: Einaudi, 2000).

víctimas de numerosos repintes del talante más grosero y de un largo y desafortunado encierro que impidió durante demasiado tiempo su estudio. A causa de estos males, la crítica contemporánea, desde los tiempos de Augusto Mayer, comenzó a dudar de su autoría y terminó por excluirlas del catálogo del artista, condenándolas a un olvido del todo injusto y excesivamente prolongado, del que se duelen todavía a pesar de los resultados de las restauraciones⁴²⁷ y de los últimos esfuerzos por ponerlas en valor⁴²⁸.

El mejor de estos lienzos, colgado en la pared del lado del Evangelio, se halla ostentadamente firmado y fechado por el autor, que se declara valenciano, natural de Játiva y académico romano. Es obra que data de 1640. Todo parece indicar que se trata de la *Adoración* documentada en la colección de don Ramiro de Guzmán, duque de Medina de las Torres⁴²⁹, que había sido virrey de Nápoles entre 1637, tomando el relevo del conde de Monterrey, y 1644 en que le sucede el duque de Medina de Rioseco. El cuadro se encontraba ya en las colecciones reales en tiempos de Carlos II, bien por donación del duque al rey Felipe IV, como sabemos que hizo con otras pinturas, aunque desconocemos en que año⁴³⁰, o bien como consecuencia del pleito por su herencia en que, tras la muerte de Guzmán, en 1669, se enfrascan la Corona y sus deudores⁴³¹. El ingreso en el real monasterio debió efectuarse por los años de 1675, en alguno de los envíos ordenados por Carlos II, siendo sucesivamente citado en sus dependencias desde entonces⁴³². No cabe duda que es una de las obras más bellas de Ribera, por más que su

⁴²⁷ Las dos obras fueron restauradas en 1991 con motivo de la exposición de Ribera de 1992.

⁴²⁸ La exposición conmemorativa del cuarto centenario del nacimiento del pintor setabense, celebrada en el Museo del Prado entre los meses de junio y agosto de 1992, bajo la dirección científica de Alfonso Emilio Pérez Sánchez y Nicola Spinosa, acogió estas dos obras. En sus correspondientes fichas catalográficas, realizadas por el profesor Pérez Sánchez, con abundante información y buena revisión bibliográfica, se pone de manifiesto la excelente calidad de ambas pinturas y se adjuntan sin reparos al catálogo del artista, ensalzando sus muchas y excelentes cualidades y lamentando su mal estado de conservación. Es opinión que suscribo de pleno a la vista de la calidad de las obras, apreciable a pesar de su estado. Véase A. E. PÉREZ SÁNCHEZ y N. SPINOSA. *Ribera ...*, n. 100 y 101.

En ese mismo año Patrimonio Nacional publica una nueva guía oficial del real monasterio de San Lorenzo, en la cual se mantiene la errada opinión anterior, diciéndose textualmente (he utilizado la edición francesa): "Dans la travée suivante de la chapelle il y a deux tableaux attribués au peintre espagnol José de Ribera, dit L'espagnoleto, qui reproduisent le même sujet: *L'adoration des bergers*. Bien que le deux toiles soient de très grande qualité, on considère aujourd'hui que l'atelier du maître participa beaucoup à leur réalisation et on suggère même la possibilité qu'elles aient été exécutés par Juan Do, l'un des disciples espagnols de Ribera." Véase J. MARTÍNEZ CUESTA. *Real sitio de ...*, pp. 82-83.

⁴²⁹ Véase M. B. BURKE. "Paintings ...", pp. 132-135.

⁴³⁰ Entre ellas el *Jacob con el rebaño de Labán* y el *Sueño de Jacob* que se exponen en las salas capitulares del monasterio de El Escorial.

⁴³¹ La alternativa del pleito se propuso en el catálogo de la 2ª exposición navideña celebrada en el Palacio Real de Madrid. Véase VV. AA. *Navidad en Palacio* (1999), p. 39. PÉREZ SÁNCHEZ indica que el cuadro fue tasado en palacio por Carreño y Cabezalero en 600 ducados en el mismo año de la muerte del duque de Medina. Véase *Ribera ...*, p. 348.

⁴³² El padre Francisco de los Santos lo dice situado "en la Galería de Palacio", con las otras obras que habían sido del duque, y allí permanecía cuando se hizo el inventario de Carlos II en 1700; fray A. Ximénez lo recoge en 1764 en el cuarto de la reina; Ponz lo vio en la sala de las

estado de conservación haya podido enturbiar sus méritos durante tanto tiempo, haciendo declarar a los especialistas, hasta fechas muy recientes, que no era obra del maestro⁴³³. En el centro de la composición aparecen la Virgen y el Niño, que constituyen el fragmento más hermoso del cuadro. Ella está de rodillas, vestida con una túnica roja y una larga toca azul, brillante, casi eléctrica, que la cubre desde la cabeza a los pies. Es una muchacha muy bella, de tez blanquísima y armoniosas facciones, de ojos grandes enmarcados por el arco perfecto de las negras cejas, nariz larga y fina y boca pequeña. Tiene en los brazos al Niño, desnudo sobre un pañal con el que su piel compite en blancura. Un adorable recién nacido guapo y rollizo, con la cabecita cubierta por una suave pelusa dorada. María lo sostiene con respeto y veneración, como quien sujeta una custodia; en su modestia infinita, no permite siquiera que sus dedos acaricien aquel tacto divino, dejando interpuesto ese albo pañalillo que, como el más fino humeral, abraza con celo el precioso ostensorio. La Madre lo mira silenciosa, con un semblante revelador de los más altos sentimientos devotos, de la fe más sincera y la más santa esclavitud y temor y Dios, pero también cargado de amor y emoción humana, de maternal alivio al tener al fin el fruto ansiado entre los brazos, al poder ver, tocar, besar lo que durante tan largos meses no ha sido más que una esperanza, que un sueño al fin alcanzado. Se dispone la Virgen a acostarlo en el pesebre, en el rústico armazón de toscos maderos cruzados en tijera, cubierto de brillante paja dorada. A la cabecera, escondido en la acaramelada penumbra, se acerca al Chiquillo un pastor arrodillado, orando con las manos juntas, con una amplia sonrisa dibujada en la cara morena. En primer término se postra un viejo usando un tocón por escabel, con las manos puestas en el corazón para impedir que se atrevan a salir de él las emociones que para siempre quiere guardar; admira el realismo de su vestimenta, con una gruesa de zalea de borrego sobre la que usa un roto sayo corto. Tras él hay postrada una anciana que viene a ofrecer un cestillo de pichones; llama la atención en ella el almidonado tocado blanco tan propio del agro de la Campania, detalle que, en gran medida, como luego se verá, ha sido culpable de la atribución del cuadro a Giovanni Do, discípulo valenciano de Rivera. San José está detrás, un hombre maduro, aunque todavía joven, de poblada barba rojiza que, de pie, echado en un murete, medita sobre tantas maravillas vistas y tantas más que habrán de suceder todavía ante sus ojos. Del otro lado entra un pastor, poco y mal vestido, que se postra ante la cuna del Señor abrazando una oveja, viene con él un alegre muchacho con una gaita al hombro, el dulce instrumento pastoril que, tañido por los *zanfognari* todavía se oye, año tras año, anunciando la navidad por las calles de Nápoles. Aún se adivinan por detrás las cabezas de otros pastores y de la jumenta, así como algún que otro desdibujado resto de arquitectura antigua. Arriba

Capas, una de las sacristías del coro. Desde entrado el siglo XIX se encuentra en la iglesia de Prestado. Véase VV. AA. *Navidad en Palacio* (1999), p. 40.

⁴³³ En 1978 Nicola Spinosa, aún declarando que no la había visto directamente, niega que sea obra de Ribera y la atribuye a Giovanni Do, su discípulo. Véase N. SPINOSA. *L'opera ...*, n. 392, p. 138.

pajarean tres angelotes en verdad encantadores que bajan, dos de ellos cogidos de la mano, a cantar sus alabanzas al Señor en noche tan feliz, pero sin nubes ni resplandores que los arropen y den cuenta de la gloria del Nacido: aquí no hay más testimonio de esa majestad que el que los pastores, sin más caudal que su fe, dan desde lo más profundo de su ser. La depuración de la mayor parte de los repintes acumulados a lo largo de los siglos nos permite hoy adivinar en este cuadro la mejor técnica del maestro; estamos ante una de sus composiciones tenebristas más felices, ya lo advirtió la fina sensibilidad de Antonio Palomino, cuando, en las páginas de su *Parnaso*, dedicó tan sinceros elogios a las maneras caravaggiescas del maestro de Játiva y a este cuadro en particular⁴³⁴. La luz procede de un foco incierto, externo al cuadro; no es el Niño, aunque Él y la Virgen constituyan el fragmento más iluminado. Es un resplandor ligeramente bronceado que envuelve toda la composición en una atmósfera cálida y cercana al espectador. La paleta se torna tostada, con tendencia ocriza, pero limpia y fresca, muy alejada de los tonos pardos de la escuela valenciana en la que el artista aprendió el oficio. Y en medio de esa delicada melodía de marrones amarillentos, el azul y el rojo de la Virgen y el blanco fosforescente de los pañales del Niño lanzan a los ojos, con desparpajo rubensiano, un poderoso melisma visual, un acento discordante que atrapa los sentidos. La realidad es tan cruda como en cualquiera de los cuadros del valenciano; vienen a nosotros los cuerpos fibrosos y las pieles duras, curtidas de los pastores; las arrugas de los viejos; la blanda lana de las ovejas, empolvada en cuadras y caminos. La indumentaria de los zagales se inspira en las gentes más sencillas de la campiña napolitana, en los pastores que extendieran sus rebaños a las faldas del Vesuvio, hasta las vegas de Salerno y Pompeya, o por los agrestes riscos de Cumas. El tocado regional de la anciana, repetido por Giovanni Do en la famosa *Adoración* de la iglesia de la Pietà dei Turchini, hizo pensar que fuera suyo el cuadro, ya que no se consideraba digno de darse al maestro. Hoy, por fin, después de tantos años de juicios injustos podemos contemplar en esta obra trozos de los más felices que pintara Ribera, en otros no es posible, pero en todos se advierte el arte de las mejores manos y la veta más brava, que también servía para pintar asuntos felices, porque los afectos que despiertan las historias de la infancia del Señor, bien que distintos, si se meditan con acierto, no han de ser menores a los que susciten los anonadamientos de la Pasión o los sacrificios de los santos.

La otra *Adoración de los pastores* de la iglesia vieja de El Escorial es también una obra notabilísima dentro de la producción de *lo Spagnoletto*, pintura de exquisita composición y muy finas calidades que, por desgracia, se conserva en un estado mucho

⁴³⁴ “Hizo también nuestro Ribera célebres cuadros del Nacimiento de Cristo, con expresiones muy singulares en los pastores y zagales; siempre buscando asuntos ocasionados a su genio, para lograr con la oscuridad de la noche el mayor esfuerzo para el relieve; y así, aunque pintó algunos cuadros, que hemos visto de Concepción y otros asuntos gloriosos (bien que siempre es bueno) se conoce, que no campea tanto como en los demás, donde solía usar contrapuesto oscuro, y tener en todo presente el natural. Y así hay en El Escorial en el cuarto del rey un célebre cuadro del Nacimiento, con estas observaciones, [...]”.
A. PALOMINO. *El Parnaso* ... , p. 185.

más lamentable. Asimismo, es un lienzo de historia bastante desdibujada y difícil datación. Se han propuesto para él fechas cercana a 1629-1630, con muchas reservas y sin descartar la posibilidad de que fuera bastante posterior⁴³⁵. No se han encontrado noticias antiguas sobre este cuadro, al menos, nada anterior al catálogo de pinturas de El Escorial que don Vicente Poleró publica en 1857, en el que ya se recogen los dos ejemplares⁴³⁶. Es posible que, como se ha propuesto, sea éste el *Nacimiento* riberesco que se cita en 1700, a la muerte de Carlos II, en el inventario del palacio del Buen Retiro; las medidas parecen coincidir con las tres varas y media de alto por tres menos cuarta de ancho que se dan allí, pero no hay más datos que permitan asegurarlo⁴³⁷. El estilo de Ribera es apreciable en este lienzo con más fuerza, si cabe, que en el otro, esbozándose un intento de visión plenairista, aunque todavía con mucho de caravaggismo, que se va a ver culminada en la *Adoración* del Museo del Louvre, de 1650. La composición tiene un enorme parentesco con la anterior, aunque está más poblada y movida y, en conjunto no resulta tan afortunada ni llena de vivas emociones como la otra. El grupo de la Virgen y el Niño vuelve a aparecer al centro, ligeramente desplazado a la izquierda, y, otra vez, recibe la mayor cantidad de luz y se pinta con los colores más brillantes. María está sentada en una pila de heno, vestida con un justillo de intenso rojo y una larga toca azul que la cubre con menos recato que el ejemplo anterior, resultando una mocita más real y cercana. El Niño descansa desnudo en un pesebre de podridas tablas, casi a ras de suelo, sobre un pañal que su Madre levanta en ademán bassanesco. Es un recién nacido muy hermoso, si bien la pose, con una mano en el corazón y los ojos alzados al cielo, nos lo presenta un tanto afectado y convencional. A sus pies un cordero trabado se retuerce impedido en el suelo. San José ocupa un puesto de notable protagonismo, de pie junto a la cuna, resaltando su figura sobre el borrón claro del cielo; un hombre joven, de aspecto vulgar pero porte grave y sereno, al modo de los mejores Apóstoles y Evangelistas pintados por el autor. Los dos animales están presentes con cierta relevancia, el buey tumbado en primer término y la mula entre los Esposos, dispuesta a dar cuenta de la paja dulzona del pesebre. Los pastores acuden en tropel a adorar al Señor. En primer término hay un viejo arrodillado con las manos juntas; detrás se escalonan tres conmovidos mozos con las caras iluminadas por sonrisas de viva emoción, de alegre conciencia de estar viendo cumplidas las promesas milenarias; uno de ellos aprieta bajo el brazo un pandero, el instrumento que acompañaría, con su alegre tintineo el camino hasta el portal y que dentro de poco entonará los cánticos que los zagales regalen al Niño. Una mujer más que madura se inclina bajo el peso de una enorme sera de palomas, volviendo la cara con alegre complicidad a otro joven que llega por detrás. Junto a ella nos mira un perro. Enfrente entra el pastor medio desnudo con una oveja que veíamos antes y, arriba, otro gracioso

⁴³⁵ A. E. PÉREZ SÁNCHEZ y N. SPINOSA. *Ribera ...*, p. 350.

⁴³⁶ Se recoge este cuadro con el número 343; el de 1640 es el 339 del catálogo.

⁴³⁷ A. E. PÉREZ SÁNCHEZ y N. SPINOSA. *Ribera ...*, p. 350.

trío de angelotes saludando gozoso al Niño. El fondo es aquí de paisaje, una campiña verde, montañosa, pero de relieve suave, sobre la que se extiende ese cielo plateado, de azul grisáceo y nubes perladas, con tramos de asalmonado rosicler por encima del horizonte, el cielo de Ribera, el mismo que vemos en cuadros como el célebre *Milagro de San Jenaro*, de la capilla del tesoro de la catedral de Nápoles o la *Comunión de los Apóstoles*, de la Cartuja de San Martino. El tenebrismo sigue siendo intenso, con luces dirigidas que ahora sí parecen en parte despedidas por el Niño; pero ese frío cielo de plata extendido como telón de fondo dota a la composición de un aire muy personal del artista y en todo ajeno a la pintura del Merisi. El realismo es fortísimo, pero no amargo; hay un cierto regodeo campesino que, sumado a la importante presencia de animales, pintados con gran detalle e intención anecdótica, aproxima este cuadro a lo hecho por Orrente en España, que Ribera pudo conocer de pasada en Valencia, a la vez que conecta de forma temprana con la pintura de animales a la moda en Nápoles durante los siglos XVII y XVIII y se adelanta a la sensibilidad de los grandes escultores animalistas del setecientos, tales como los hermanos Vasallo, Carlo Amatucci, Gennaro Reale y el gran Francesco Gallo⁴³⁸. Un pedazo de vida aldeana puesta a los pies del Señor, un trozo materializado de piedad sencilla y real, expresado con menos recogimiento y más algazara que en el ejemplo anterior.

De 1643 data la preciosa *Adoración* que fue de la catedral de Valencia, tristemente desaparecida durante las jornadas de 1936.

En 1650 Jusepe Ribera firma con todo orgullo la *Adoración* del Museo del Louvre, que la crítica ha considerado siempre como la mejor de las conservadas. En efecto, es una obra de excelentísimas cualidades plásticas y expresivas, de ajustado realismo y técnica bien madura, si bien considero que el estudio y futura popularización de las dos telas escurialenses terminará por revelar que, de no haber padecido con tal saña las injurias del paso del tiempo, poco habrían de tener que envidiar a la composición parisina. Ribera nos ofrece aquí una visión más sintética y monumental, al margen del holgorio que se veía en las anteriores. En un cajón desvencijado, Jesús yace desnudo sobre unos albos pañalillos. Es admirable la tierna morbidez de su cuerpo blanco, suavemente sonrosado, y en especial, la carita regordeta, de vivos ojos negros que miran con infantil curiosidad a los pastores que ante Él doblan las rodillas. La Virgen está de hinojos detrás de la cuna, con las manos juntas en oración y la mirada llevada al Cielo; no es tan joven ni hermosa como las anteriores, pero en su cara resplandece el toque misterioso de la elección divina, la luz de la fe más honda y sincera. Gasta ropas de los mismos colores con que la hemos visto en Salamanca o El Escorial, pero matizados en su brillo, más oscuros y empardecidos, en mejor conexión con el resto de los del cuadro. También San José ha envejecido algunos años; con los brazos cruzados sobre el pecho se inclina reverente ante el pesebre, colmado de hondas

⁴³⁸ Véase mi artículo "La estética ...", p. 121, desde el que se hallará información más detallada y referencia a bibliografía más específica.

emociones, sumido en alta meditación, consciente de los milagros, de los altos misterios de que Dios le está haciendo partícipe. Usando una piedra como reclinatorio se arrodilla un barbudo jayán, que Ribera describe con minuciosidad de antropólogo: con esmero pinta la zalea de vellón que le sirve de abrigo, cubriendo sus ropas gastadas, raídas, de tosca estameña; el zurrón y un pequeño tamborín que lleva a la cintura; el pelo recio y moreno, cortado a navaja, y la barba crespa y descuidada que le sube por las mejillas. Todos los detalles se cuidan, todo se mide y pesa con rigor, con verdad documental, para ponernos delante la figura exacta de un zagal campano, de un aguerrido *mandriano* de las faldas del Vesuvio. Detrás de él llega una vieja, cogiendo entre las manos un canasto que traía en la cabeza; con expresión interrogante mira fija al espectador, que de su mano se introduce en la composición para ponerse a los pies del pesebre. Del otro lado entra un mozo descubriéndose la cabeza. A los pies de la cuna, yace resignado un chotillo, un chivo encantador que viene a hacer las veces de cordero, en un alarde realista sin precedentes ni consecuentes. A lo lejos se extiende un país que bien parece tomado de los cerros de Capodimonte, una campiña de verdes pastos que recorren dos pastores con sus blancos rebaños, alzando la mirada a lo alto para escuchar el *gloria* de un ángel que cruza el cielo, ese cielo argentado, con nubarrones de azogue y claros zarcos de dominante grisácea. El artista pone ahora su genio al servicio de un esquema vertical y una composición más simple, de figuras más grandes y serenas, de porte monumental y extraordinaria potencia expresiva. El caravaggismo está ya superado por completo, abandonado a favor de una concepción plenairista, de un uso de la luz ambiental que no provoca sombras de excesiva aspereza. La verdad late viva en cada uno de los personajes, en el rigor fotográfico de los detalles o en el anecdótico gracejo natural de los animales, de ese adorable cabrito trabado o del hocico negrurrubio del buey, que amable se allega a la cuna extendiendo la manta de su aliento. Todo está tomado de lo que ven los ojos, de lo que la naturaleza pone ante los sentidos; no hay angelotes que canten al Niño ni rompimientos gloriosos de Cielo, tan sólo verdad, realidad amable y cercana, pero en todo auténtica. Aumenta la severidad la paleta más entonada, sin los estridentes contrastes que se veían en los ejemplos anteriores, pero en la que todavía brillan palmos de singular frescura y limpieza, sobre todo, en el Niño. Falta el holgorio de los cuadros anteriores, pero el sentimiento no es en absoluto menos intenso⁴³⁹. Hemos llegado a la mitad del siglo, ya no restan más que seis años de vida al pintor y sólo dos de oficio, la enfermedad, las estrecheces económicas y el dolor por el deshonor de la sobrina se dejan ver en sus ánimos. Ya no le apetece la risa bullanguera que antes pintara, ahora ansía su genio el reposo, pero el mensaje del cuadro sigue siendo el mismo de siempre. El sentir religioso y la devoción navideña, tan napolitana, le hacen no sentirse abandonado; lo que años atrás fueron carcajadas se vuelve ahora oración interior y serena, sosiego espiritual, esperanza salvadora: en definitiva, el

⁴³⁹ Como dijera el profesor SÁNCHEZ CANTÓN: "El sentido grave de la mejor religiosidad española exprésase en este lienzo inolvidable" (*Nacimiento ...*, p. 66).

consuelo eterno del que sabe que nunca habrá de verse solo mientras luzca en su alma la candelita de la fe.

Similar cronología, tal vez con un par de años menos, hay que dar al precioso dibujo de la *Adoración de los pastores* del Museo Metropolitano de Nueva York, un ejemplo de los más brillantes de la última actividad gráfica del artista, de aquellos años finales en los que su primor habitual se ve sustituido por un estilo de figuras apenas esbozadas, de valientes trazos de pluma y suaves aguadas, tan certeras como ocasionales, que aliados a la claridad del papel, son los únicos recursos que utiliza el pintor, que “ya viejo y con mano temblorosa”⁴⁴⁰, prefiere una expresión rápida y general, sin detenerse demasiado en el análisis de la realidad que siempre le ha seducido. Nos ofrece ahora a la Virgen sentada detrás de la cuna con el Niño desnudo en los brazos, ofreciéndolo a un viejo pastor que de hinojos lo adora en primer término, acercando la cara para besar los pies del Chiquillo. Envuelto en un enorme manto, San José contempla la escena de pie, introduciéndose entre él y su esposa la figura orante de un muchacho con las manos juntas y la cara llena de alegría, recurso que ya vimos en las dos composiciones de El Escorial. Completan la visión el buey, que está tumbado en el suelo, mirando a la cuna, y una traviesa pareja de angelotes que desciende entre nubes adorando al Niño desde el aire. Vemos que Ribera recoge elementos habituales en sus adoraciones y los casa en un esquema nuevo y original que recuerda mucho a los que, años más tarde, veremos reflejados en las versiones de Lucas Jordán. La técnica, nerviosa y abreviada, no parece obstáculo para el fiel reflejo de lo real, quedando de sobra entendidas todas las texturas, rugosidades y expresiones que se pasaron por el magín del veterano maestro; sorprende así la ajustada caracterización del viejo pastor y la evidencia plástica de la zalea de lana y el resto de sus ropas; es magistral el tratamiento de los paños finos de la Virgen o del pesebre, con las patas de tijera; o incluso el claroscuro, bien evidenciado, aún cuando alguna de las aguadas pudiera resultar un tanto arbitraria. Ribera se nos ofrece fiel a la realidad y a la viva expresión del sentimiento místico que han sido distintivos de toda su carrera. Aún en sus composiciones más pequeñas y rápidas, aún con los medios más económicos y esenciales, el maestro dejará siempre la huella inconfundible de su genio, de su inquietud religiosa y estética, tan sincera y bravía, tan cerca de Dios y de los hombres en un tiempo en que lo divino, para acercarse a lo humano, pedía despertar en las almas emociones nuevas al tiempo que familiares, alegrías y congojas intensas, pero de todos comprensibles y por todos amadas.

Muy cercana a Ribera se encuentra la enigmática personalidad de su discípulo Giovanni Do, otro pintor setabense del que sabemos poco menos que nada, aparte del

⁴⁴⁰ Así lo expresa Manuela Mena en su interesante artículo “El dibujo en el arte de Ribera”, escrito para el catálogo de la exposición riberesa de 1992. Véase A. E. PÉREZ SÁNCHEZ y N. SPINOSA. *Ribera ...*, pp. 114-129. La cita copiada en p. 127.

nombre y un solo cuadro, dado por obra segura por ser atribución histórica⁴⁴¹. Una personalidad sin duda brillante, pero demasiado desdibujada en la historia, a la que sin embargo se han atribuido con pocos melindres obras que luego, el tiempo y el estudio, nos han revelado del maestro⁴⁴². Suya es la magnífica *Adoración* de los pastores de la iglesia napolitana de la Pietà dei Turchini, que por sí sola debiera ser suficiente argumento para que la crítica, tanto la española como la italiana, puesto que a las dos atañe directamente, ahondase en el estudio de esta personalidad y procurase reconstruir su catálogo. He visto este cuadro una sola vez, durante pocos minutos y sin permiso para fotografiarlo, ya que no se encuentra en el Museo de Capodimonte, como alguna vez se ha escrito⁴⁴³, sino mal instalado en el despacho parroquial de la citada iglesia de la Pietà. El cuadro es de una calidad muy elevada. Utiliza un formato vertical y un claroscuro mucho más acentuado y de sombras más densas de lo habitual en Ribera, así como una técnica más dura y empastada, más apretada y definida en dirección caravaggista. Los personajes, pocos y monumentales, aparecen rodeando al Niño, acostado en un pesebre casi a ras de suelo, sobre unos pañales blancos. Es muy notable la figura del pastor con el torso semidescubierto, tomada de Ribera en la composición de 1640, y aún más la de la vieja con tocado campano de lienzo blanco, también presente en el mismo cuadro, elementos que son los que más han empujado a la historiografía a conectar ambas pinturas y considerarlos obra de Juan Do, con el que el maestro, por más que estén tan relacionados, guarda enormes diferencias técnicas y estilísticas.

Con atribución nada improbable a este artista se conserva otra excelente visión de la *Adoración de los pastores* en el pequeño museo del convento de Santa Paula, de Sevilla, obra de gran calidad, típica del barroco napolitano, altamente influenciada por las maneras de Ribera. Se ve aquí a la Virgen postrada con el Niño en brazos, desnudo sobre un pañal, en una actitud muy relacionada con la del cuadro de 1640 de El Escorial; el modelo de María es ahora mucho más realista y vulgar, una campesina de rostro magro, con los grandes ojos cargados por el cansancio y la emoción. Con aire sorprendido, no mira al Niño que sostiene en brazos, sino a lo alto, hacia la pequeña y oscura gloria de angelotes que pajarea por el aire, añadiendo un ligero toque sobrenatural a la historia. Se asoman a ver a Jesús, a protegerlo con su generoso calor, el buey y la jumenta; detrás está San José, erguido, con la faz curtida de aires y soles y la mirada clavada en el Niño. Los pastores lo adoran en silencio, devotos y no sin algo de congoja, intercambiando miradas de complicidad que parecen confirmar el milagro. En primer término hay un hombre con una gaita entre las manos; a su vera una vieja orante

⁴⁴¹ Giovanni o Juan Do nació en Játiva en 1604 y murió en Nápoles, adonde debió emigrar en fechas tempranas, en 1656, el mismo año que Ribera, quizá como consecuencia de la terrible peste que azota la ciudad en ese año. El estilo de la única obra que conocemos suya, la *Adoración* de la Pietà de Nápoles, se halla muy cerca de Ribera. Camón sostiene que se forma en Valencia junto a Rodríguez Espinosa (J. CAMÓN. *La pintura española ...* (1977), p. 131.

⁴⁴² Recuérdese lo expuesto en texto y notas sobre la *Adoración* de 1640 de El Escorial.

⁴⁴³ *Navidad en Palacio* (1999), p. 39.

que lo mira llena de alegría; está cubierta esta mujer con un tocado de la misma especie que el que se veía en las *adoraciones* de la Pietà y El Escorial, el mismo detalle realista y regional que hermanamos a la supuesta personalidad del pintor. Llega por detrás un membrudo mocetón con un borreguillo en brazos y junto a él, un viejo extasiado, casi perdido en la penumbra. El realismo es tan fuerte como en cualquiera de los cuadros vistos de Ribera, pero aún más crudo, más caravaggiesco, no ocupándose el pintor de suavizar siquiera las facciones de la Madre de Dios. Todos los personajes están sacados de la experiencia cotidiana del artista, que con primor caligráfico se para en cada arruga, en cada vena, en cada dureza de aquellas pieles tostadas; las telas se imitan con pincel analista; los animales son de un extraordinario rigor: sabe el pintor que son del gusto de la clientela partenopea y los pinta con su mejor arte, incluso dotándolos de cierto anecdótico protagonismo; sólo así se explica la irrupción de esa hermosa cabra a la zaga de los pastores. También hay buenísimas partes de naturaleza muerta, en especial, la alabarda dispuesta delante de la cuna, pintada con la minuciosidad más absoluta, con los ojos agudos que se han aplicado a la ejecución de un retrato. Las luces dan ejemplo de buen aprovechamiento del magisterio de Merisi, destacando la corporeidad escultórica de lo que acierta a atrapar el único y potente rayo de dorada luz y quedando todo lo demás hundido en la más densa negrura; el Niño no despide luz, pero como en las versiones de Ribera, su Madre y Él constituyen un islote de cierto brillo y alegría cromática en medio de la embetunada armonía de tierras, por más que aparezca muy matizada la paleta, y estén lejos de usarse aquí el rojo y el azul del maestro, aquellos crepitantes toques de brillo rubensiano de los que ya renegaba un tanto en la *Adoración* del Louvre. Es un cuadro que sigue muy de cerca al genio setabense, extremando su estilo y potenciando, por tanto, sus defectos, pero que en cada palmo del lienzo revela la mano diestra de un pintor con admirables dotes, sutil relator tanto de las calidades de las cosas como de la intensidad y cariz de los sentimientos, que afloran aquí encendiendo la devoción con la misma seguridad que las formas emergen de la penumbra.

Junto a Ribera, el otro gran vate de la Adoración de los pastores en la generación de los genios es Francisco de Zurbarán, sin duda, el mejor intérprete sobre el lienzo de los hondos contenidos de la religiosidad española moderna, cuyo vino bebiera de los odres de más pura cepa. Aunque de probable ascendencia vasca, el pintor nació en Extremadura y allí mismo se crió; aprendió el oficio en Sevilla, por los años en que lo hacían también Velázquez y Alonso Cano y sobre los mismos modelos agotados, pero pronto vuelve a su suelo natal y en él pasa su juventud hasta el momento de su traslado definitivo a la ciudad de la Giralda, ya con más de treinta años. Vivió, pues, el pintor casi media vida, y además la media primera, la que forma la sensibilidad de los hombres, en su país extremeño, en el solar seco y bravío que fue la tierra de aquellos santos, frailes y pintores ascetas cuyas ideas y acciones se reflejan en el arte del pintor, encauzado desde las primeras muestras por las sendas de la espiritualidad mística que hacía dos siglos bien servidos comenzó a recorrer silenciosa los secanos de la región. Extremadura vivió desde sus comienzos y con una intensidad especial, el clima

religioso de la España de la reforma, el orto de la nueva espiritualidad y de la mística moderna⁴⁴⁴. En el último cuarto del siglo XIV, un extremeño, noble de Cáceres, fray Fernando Yáñez de Figueroa, se alza a la cabeza de la reforma religiosa española como cofundador de la Orden de Ermitaños de San Jerónimo, que Gregorio XI aprueba al fin en 1373; dieciséis años más tarde, su corazón inquieto vuelve a las comarcas que lo vieron nacer, abandonando la casa madre de San Bartolomé, de Lupiana, para liderar la primera comunidad de frailes que había de habitar el priorato, hasta entonces secular, de Guadalupe, centro de la fe y la cultura extremeña hasta los tiempos de la desamortización, y motor de la reforma y la nueva ciencia mística en aquellos tiempos cargados de proyectos e ilusiones. Un siglo después triunfa en Extremadura la descalcez franciscana de Juan de la Puebla, hijo de los condes de Benalcázar, y su discípulo Juan de Guadalupe, que consiguen fraguar allí, con el visto bueno de Alejandro VI, dado en 1496, 1499 y 1502, los intentos castellanos del padre Villacreces, con su reforma de signo eremítico. Por los mismos años, en 1499, nacia en Alcántara San Pedro, reformador preclaro de la orden de San Francisco, místico y director espiritual de Santa Teresa de Jesús, que en su tierra de origen dejará buena parte de su aliento y obra. La tensión espiritual que dominaba el ambiente de la región desde esos finales del siglo XIV había influido, qué duda cabe, en las maneras personalísimas del divino Morales, que inmolan la materia en el ara sagrada de la fe más ardiente e inquieta, de la religiosidad más profunda, íntima y sentida; sus formas pudieran parecer, como tantas veces se ha dicho, de pura estirpe medieval, gótica, por el alargamiento y la inmaterialidad que las caracteriza, pero su ánimo, la llama pasional que flamea dentro de ellas, no puede ser más actual, no puede estar más acorde con el signo místico de los tiempos y los lugares en que su arte florece y se expande. De ahí el grande éxito y la admiración de los suyos, que veían allí reflejadas pulsiones interiores, enraizadas con fuerza entre ellos, anhelos que el humanismo renaciente, con sus masas rotundas, macizas, corpóreas y, sobre todo, bellas, difícilmente podía traducir. Y otro tanto cabe decir del obrar de Zurbarán. En cada uno de sus cuadros vibra la confianza ciega en lo divino, expresada con la oratoria más llana, con apego a las cosas más sencillas y familiares. El pintor de Fuente de Cantos describe en dialecto los misterios; con objetos y personas humildes, con la verdad de cada día, en la que también, y de qué manera, es posible descubrir a Dios⁴⁴⁵. Con ese convencimiento halla el pintor la seguridad, la agudeza necesaria para reflejar las actitudes más trascendentes, los sentimientos del hombre tocado por la impaciencia de encontrar a Dios y galardonado al fin con el

⁴⁴⁴ Sobre el fenómeno de la llamada “reforma española” vuelvo a remitir al estudio del padre Melquíades ANDRÉS, *Reforma española ...*

⁴⁴⁵ Así hablaba Augusto Mayer del estilo del pintor:

“... la tranquila y certera realidad, que en todas partes se revela, la mesurada pero viril seguridad de su obra, posee todas las características de un monje iluminado. Es un amor a la Naturaleza, a los hombres, animales y frutos, emanado del amor de Dios, de la más auténtica piedad”

A. MAYER. *La pintura ...*, p. 148.

consuelo eterno del ósculo divino. Ese abandonarse en la fuerza superior del Altísimo, ese buscarlo entre los gestos más humildes de cada día, ese alcanzar su abrazo y relatarlo, para guiar a otros, sobre la base de la experiencia personal y con más amor y buena fe que imposibles disquisiciones en doctos latines, son los ideales supremos de la mística española, de la espiritualidad moderna que en la cuna del pintor había prendido en fechas tan remotas y fructificado con tanta prodigalidad. El genio de la raza, o mejor diremos de la tierra, puesto que no era esa la sangre que corría por sus venas, alienta en Zurbarán lo mismo que antes en Morales, sólo que el de Fuente de Cantos supo tomar mejor ocasión del arte de su época y vio de continuo renovados sus valores por el contacto asiduo con frailes. La verdad de sus pinturas, la verdad terrenal, es la expresión de la gloria y el camino elegido para llegar a la verdad suprema; Dios está en todas las cosas y en todas las personas, que por eso, una vez copiadas por sus pinceles, se tornan solemnes, monumentales, eternas, dotadas de no sé qué extraña gravedad, como pasadas por las manos de un nuevo y singular rey Midas que, invertidos sus siniestros poderes, fuera capaz de inyectar un aliento sobrenatural a todo cuanto tocara. Ni qué decir tiene que esa verdad recia, concisa en sus perfiles, noble en su sencillez, alimentada por la sabia de un misticismo siempre palmario, es lenguaje idóneo para la representación de lo navideño y, en especial, de la Adoración de los pastores, tema que invita a retratar lo sencillo, lo popular, a instruir en el misterio con palabras que todos entiendan, pero que no por eso habrán de dejar aparcada su trascendencia real. Zurbarán supo recoger y transmitir en toda su magnitud tal hondura de contenidos, allanando la vereda para descubrir a Dios entre cuadras, animales y aperos de labranza, lo mismo que entre los pucheros lo advirtió Santa Teresa o en los garbanzos que recogía en el campo acertaba a encontrarlo San Juan de la Cruz.

En el otoño de 1629, poco después de haber sido invitado por el Consejo Municipal de Sevilla a trasladarse a esta ciudad, se compromete el artista a ejecutar las pinturas de un retablo colateral dedicado a San José, hoy ya desmantelado, en la iglesia del convento de la Santísima Trinidad, extramuros, lote en el que figuraba una *Adoración* que estuvo en la Galería de Luis Felipe y se conserva hoy en colección particular de Ginebra⁴⁴⁶. Había realizado ya entonces Zurbarán la serie del convento de

⁴⁴⁶ El 26 de septiembre de 1629 el ensamblador Pedro Calderón concierta con uno de los tesoreros de esta casa de trinitarios calzados de Sevilla, la factura de un retablo dedicado a San José, cuyas pinturas serían ejecutadas por Francisco de Zurbarán, el cual, habiendo recibido dos meses atrás la invitación oficial del Municipio sevillano para establecerse y trabajar en él, aparece ya citado como “pintor de esta ciudad”. El dorado correría a cargo del estofador Baltasar Quintero. Los cuadros de Zurbarán representaban la *Adoración de los Pastores*, la *Epifanía* (hoy en colección particular de Barcelona. Ver pp.), la *Purificación de la Virgen* (Londres, F. A. Drey), la *Huida a Egipto* (Museo de Basançon), *Jesús entre los doctores* (Cádiz, Joaquín Giráldel) y la *Presentación de la Virgen* (Monasterio de El Escorial), de tamaño aproximadamente igual (en torno a 1,25 x 1,045 m), más un gran lienzo de *San José con el Niño* (París, iglesia de Saint-Médard) y una pequeña tabla, con el *Salvador Niño* (Moscú, Museo Estatal Pushkin), destinada a puerta del sagrario.

los dominicos de San Pablo el Real, las historias del convento de la Merced Calzada y los cuatro lienzos del colegio franciscano de San Buenaventura, siendo la suya una personalidad admiradísima en el panorama sevillano del momento. El cuadro de Ginebra no se cuenta entre lo más inspirado que nos dejara el extremeño, pero aún así es tela de notable altura técnica y expresiva, anticipo de la obra maestra que llevará a cabo para la cartuja de Jerez y pieza de enorme interés por lo singular de su iconografía, por el protagonismo que alcanzan en ella la figura y actitud del Patriarca, postrado con devoto recogimiento delante de la cuna, que ha motivado, de hecho, el que en gran parte de la bibliografía disponible el cuadro aparezca citado, no como la “Adoración de los pastores”, sino como la “Adoración de San José”. Está en el centro el pesebre, un robusto cajón al modo del de Roelas en Sanlúcar, con el Niño tumbado encima, sobre un blanco pañal de notables dimensiones, no tan amplias como se habían prodigado en aquella escuela pero, desde luego, deudor de la tradición local. Jesús está desnudo, sin más vestido que el detalle realista de la fajilla en torno al ombligo. La Madre lo destapa para mostrarlo a los pastores; es una figura elegante y no falta de cierta gracia, pero carente de realidad y hasta de vida, mezquina de rasgos, hierática en el ademán. Quizá buscó el pintor alejarse de la vulgaridad habitual de sus modelos a favor de una belleza más correcta e idealizada, pero el plan le salió torcido y quedó esta imagen muy debajo de las demás del artista, muy por debajo de esas otras Vírgenes de majeza rústica y concreta, tan atractivas, tan cercanas al espectador. Enfrente se arrodilla San José, joven y hermoso, envuelto en un pesado manto amarillo óxido de quebradas caídas; ora de rodillas, con las manos cruzadas sobre el pecho y la mirada fija en el Niño, adorándolo como uno más de los pastores, como uno más de los hombres que por primera vez lo veían, reconociendo en él al Mesías. Está postrado y la vara descansa en el suelo, como la corona de Melchor en tantas *epifanías*, todo él es modestia y oración callada, abandono místico en los brazos de Dios. No funciona como padre, ni siquiera como ayo, esas funciones las está asumiendo por entero la Virgen, tan sólo es el más seguro creyente y siervo del Altísimo, el hombre justo y temeroso de Dios que albergó dudas un día, pero que ahora se alza capitán de todos los fieles dirigiendo su oración ante la Luz humanada. El éxtasis trentino, el dejamiento místico, la contemplación interior que definen la religiosidad moderna, son asumidos por el Carpintero, dado en ejemplo máximo para los creyentes en un retablo que, no en vano, estaba sujeto a su advocación. Los pastores transmiten la misma entrega; dos viejos entran simétricamente por cada una de las márgenes, orando en silencio. De una fuerza admirable es la figura del muchacho que se inclina apoyado en su báculo. También interesante es la niña arrodillada con una orza entre las manos, tapada por un plato vidriado; rústico personaje y humilde regalillo que con más fortuna volverán a plasmarse en la *Adoración* de Jerez. En el fondo de grises nubarrones se recortan potentes columnas sobre altos pedestales,

Véase P. GUINARD. “Los conjuntos ...”, II, pp. 189-191; J. GÁLLEGO y J. GUDIOL. *Zurbarán ...*, pp. 75-76.

elemento amado por Zurbarán y repetido en tantísimos de sus cuadros, sí bien pocas veces a tan descomunal escala⁴⁴⁷; restos inconexos de una arquitectura poderosa que dignifican la miseria del portal, acentuando la grave armonía de la composición y la majestuosa cadencia de los ritmos. Demuestra el pintor notable acierto al recurrir a los medios del Caravaggio, con esa luz fuerte, pero baja e insuficiente que entra a la escena por un oculto foco lateral; se podría adivinar también un lejano eco bassanesco en la manera de asir la Virgen los pañales, una posible influencia que no trasciende lo formal, en tanto que el pintor ha querido superar lo anecdótico y descriptivo para llegar a la esencia, sintetizar el milagro sin focos paralelos de atención. Envuelve la historia un plasma teñido de silencio y emoción, un fervor sereno que trasciende la tela y sobrecoge a quien la mira. Zurbarán ha eliminado muchos de los elementos a que tan propicia era su sensibilidad, hay pocos regalos y ningún animal; se renuncia a lo accesorio en pos de la intensidad del sentimiento, de la vibración expresiva en torno al Niño Jesús, lucero blanco en medio de las sombras, de los colores oscuros y parduscos que dominan en el lienzo.

Aunque se pintara también por estos años, entre 1625 y 1630, poco tiene qué ver con la solemne gravedad de este lienzo la paisana alegría de otra *Adoración* conservada en colección particular de Barcelona, posiblemente la pieza de más decidido espíritu popular que salió del taller del artista⁴⁴⁸. Lo que antes era silencio de oración interior, recogimiento de dulce meditación, es ahora regocijo de villancicos y palmas, rústico alarde del pueblo que por uno de los suyos tuvo al Señor. Media docena de aldeanos, de los más tiernos y hermosos del arte español, rodean al Niño abrigándolo con sus oraciones, llenando toda la superficie del lienzo, sin más concesión espacial que un breve suelo de tierra pisada y algún mudo fragmento de tabique o pie derecho, que poco nos aclara del escenario más allá de su pobreza. En medio del holgorio de sonrisas y oraciones, Jesús yace en la cuna, en un cajoncillo casi a ras de suelo colmado de hierba seca, forraje tierno de los prados, sin duras cañas de trigo, entre el que asoman sus cabezas finas espiguillas silvestres pintadas con primor de flores. Descansa el Niño envuelto en un recio paño de lana, quebrado en gruesos bullones y hondos pliegues de magnífica entidad plástica; desde allí nos mira el Chiquillo con una risita en los labios, con una amabilidad que parece invitarnos a ser uno más de los zagales que participan en su adoración, de los pastores que lo acompañaron en la noche de su venida al mundo, dejándolo nacer para siempre en nuestros corazones. Hay una diferencia de matiz, pero no de esencia, entre la mirada encantadora de este Niño y los semblantes doloridos de tantos *cristos* y *ecce-homos*; con unos y otros la religiosidad venal del barroco pretende despertar la piedad de su letargo, tocar las fibras de la sensibilidad humana, que lo mismo se pueden conmover por la ternura que por el dolor, por la indefensión de un

⁴⁴⁷ Sobre los fondos en la pintura de Zurbarán y este elemento en concreto véase A. CALVO CASTELLÓN. *Los fondos ...*, pp. 205-229. Se refiere al cuadro de Ginebra en la p. 209.

⁴⁴⁸ En 1926 estaba en la Spanish Gallery de Londres; luego se localiza en colección privada de Sevilla y, finalmente, en Barcelona. Véase J. GÁLLEGO y J. GUDIOL. *Zurbarán ...*, p. 77.

recién nacido que por el martirio atroz de un inocente. Protegiendo la cuna se arrodillan los Padres, una pareja de lugareños recogidos en oración. La Virgen no es hermosa, pero no tarda en conquistar; lo que pierde en belleza correcta e ideal lo gana en frescura cortijera, en gracia campechana y popular; es la mujer escogida por Dios, pero es una mujer del pueblo, que en él nació y para él vive, una mujer cercana, conocida, concreta, vulgar si se quiere, en la cual vibra el ardor de la fe con tanto o más calor que en la más arrebatada santa de Rafael o en las más dulces creaciones del Domenichino o Guido Reni. Y en eso es fácil creer. Cuesta poco seguir el ejemplo de los santos cuando su propia Reina es una mujer igual a las demás, igual a nosotros mismos. Y lo propio hay que decir de San José, magro, moreno, curtido, un carpintero como los otros, con algo más de melena y vestido con más capote, pero hombre del lugar y del tiempo, hombre común que no por eso estuvo exento de la elección divina. Pero, a pesar de su carácter campesino, hay en Ellos una nobleza natural, una dignidad trascendente, sagrada; una monumentalidad que, salvo un toque ligeramente más solemne, es la misma que aflora en los pastores. Privados de nimbos o cualquier otra muestra externa de santidad, María y José no son distintos de los zagales que adoran al Niño. Ellos también salen del pueblo, de lo más bajo del pueblo, pero en sus tipos cerriles se advierte también la impronta de una dignidad santa, no por herencia del decoro manierista, sino por barroca gravedad, por acendrado impulso místico que invita a dotar de trascendencia lo popular para llenarlo en verdad de misterio sin que pierda su frescura y conmovedora inmediatez, y para que nadie olvide que, aunque pobres, llevan en sus venas la sangre de David. Al lado de San José reza un viejo, con la modestia y el decoro de un santo. Un joven se tira al suelo para ver de cerca al Niño, con una risa emocionada en la cara; gateando se acerca a la cuna con un cordero bajo el brazo; detrás de él, otro hombre se aproxima sobrecogido, apretando entre los brazos el sombrero de paja. Del otro lado, una mujeruca con las greñas mal recogidas bajo la toca, nos mira sonriente mientras avanza con una cesta de huevos. Ya están definidos aquí los tres regalos que a continuación veremos en Jerez: el borreguillo, emblema de la inocencia del Señor y recordatorio de sus sufrimientos; los huevos, arcas de nueva vida, imagen del nacimiento y de la eternidad; y la orcilla de burda cerámica andaluza, detalle ambiental para ofrecer aún más cercano el misterio. El autor demuestra bien aprendida la lección sevillana; el realismo de sus personajes, lo anecdótico y popular de su carácter, está más cerca de Roelas que de cualquier otro precedente orrentiano o bassanescos; desde el punto de vista de la composición, el modo teatral de disponer frontalmente los personajes, formando un grupo compacto y plano parece inspirado en un relieve, impresión que acentúa la evidencia plástica de las formas, potenciada por el fuerte claroscuro caravaggiesco; interesa destacar también la disposición del patriarca detrás del pesebre, arrodillado entre dos personajes, que nos remite a modelos de Juan de Oviedo, el Mozo⁴⁴⁹, Diego López Bueno⁴⁵⁰ y Martínez Montañés⁴⁵¹. Es una obra de

⁴⁴⁹ En las *adoraciones* del Museo Marés o de la iglesia del Salvador, de Sevilla (ver pp.)

enorme fuerza, cargada de errores en el dibujo y no pocas torpezas en la composición, pero de notable calidad y, sobre todo, llena de un sentimiento profundo y sincero, de una religiosidad flagrante y cercana, altamente representativa del espíritu de su tiempo.

Por fin, en 1638, firma Zurbarán su gran versión de la *Adoración de los pastores*, la que fuera del retablo mayor de la cartuja de la Defensión, de Jerez de la Frontera. Una obra cumbre de su catálogo pintada en su momento de mayor éxito y más brillante actividad, ejemplo de lo mejor de su arte, de su dibujo más ajustado y su paleta más rica; un cuadro colmado tanto de hondo contenido dogmático, como de gracia y emoción popular, integrado en un conjunto de apabullante calidad y riqueza que, por desgracia, llena otra página triste de la historia del arte español. Para esta máquina unieron sus esfuerzos algunos de los artistas de más prestigio en la Sevilla de aquellos años. Los planes se remontan a 1630, tiempos felices para la orden que apenas hacía siete años que celebrara la canonización de su fundador, pero no parece que comenzaran los trabajos hasta 1637, en que un documento referido a la obra de escultura recoge los nombres de Alonso Cano, José de Arce, Francisco de Arce⁴⁵² y Francisco de Zurbarán⁴⁵³. Seguramente, el granadino intervendría en las trazas, aunque su inmediata partida a Madrid en 1638 no permite aventurar una colaboración eficiente; los Arce rematarían su tarea y José, además, se ocupó de las esculturas. Los cuadros quedaron a cargo de Zurbarán, que dejó entre aquellas molduras parte de lo mejor que produjo su ingenio. Rematada la obra y salvo algunas reformas hechas en el siglo XVIII, corrió su historia con la placidez de un arroyo por una llanura, para empezar en el XIX un acelerado proceso de ruina que, al final nos privó de ella, repartiéndose sus lienzos entre Cádiz, Grenoble y Nueva York y vendiéndose para leña la arquitectura⁴⁵⁴.

⁴⁵⁰ En el magnífico relieve de la iglesia de la Trinidad, de Sevilla (ver pp.).

⁴⁵¹ En el retablo de San Isidoro del Campo, de Santiponce (ver pp.).

⁴⁵² O "Arche". Parece ser que este maestro ensamblador tenía alguna relación familiar con el escultor José de Arce, aunque está todavía por determinar. Véase E. de los RÍOS MARTÍNEZ. *José de Arce ...*, pp. 51.

⁴⁵³ En ese documento, José de Arce se compromete a ejecutar la obra de escultura en dos años. Es la misma cronología de los cuadros de Zurbarán, firmados entre 1638 y 1639. Lo recoge Celestino LÓPEZ MARTÍNEZ en su libro *Arquitectos, escultores y pintores vecinos de Sevilla* (Sevilla, 1929), p. 25.

⁴⁵⁴ El retablo mayor de la cartuja de Nuestra Señora de la Defensión, de Jerez de la Frontera, se construye bajo los prioratos de los padres Sebastián de la Cruz y Juan Antonio Zapata. Sabemos por las fuentes que era una máquina de impresionante riqueza, aunque no se ha podido reconstruir exactamente a partir de ninguna de las descripciones conservadas. El retablo se componía de tres cuerpos y tres calles, adaptándose su planta a la forma poligonal de la cabecera gótica del templo. En el primer cuerpo, con columnas salomónicas pareadas, se cree que estarían, del Evangelio a la Epístola, las pinturas de la *Adoración de los pastores* (Museo de Grenoble), la *Batalla del Sotillo* o *Milagro de la Defensión* (Nueva York, Museo Metropolitano) y la *Epifanía* (Grenoble), quedando en el segundo la *Anunciación* (Grenoble), *San Bruno en éxtasis* (Museo de Cádiz) y la *Circuncisión* (Grenoble). En los entrepaños se colocarían cuatro cuadros de los cuatro *Evangelistas* (Museo de Cádiz). El tercer cuerpo es un problema aún no resuelto; aparecería arriba el Crucificado tallado por Arce y quizás los cuadros de *San Lorenzo* y *San Juan Bautista*, de Zurbarán (Museo de Cádiz). Los Apóstoles de Arce se

De los cuatro grandes lienzos de temática evangélica pintados por Zurbarán para el desdichado retablo, quizá sea el mejor el de la *Adoración de los pastores*, por la fuerza plástica de su pintura y por su composición abigarrada y rebosante de vida y verdad. El Niño, centro de todas las miradas, es el más encantador de los pintados por el artista, pequeño y frágil, corito sobre un blanquísimo pañal de lino, sin más vestido que una pulcra fajilla umbilical. El estudio del natural ha sido minucioso, en especial en la cara, con la narizilla tan chata y sonrosada y los grandes surcos en torno a los ojos; a los enormes ojazos, tan vivos, tan penetrantes, que, otra vez, nos miran, con amor, con bondad, pero también con un puntillo severo; no se acompaña esa mirada, como antes lo hiciera, de una sonrisa, Jesús es aquí más estricto: “Ven *–parece decir–*, adórame junto a mis pastores, te quiero a mi lado, pero no pierdas de vista que estos sacrificios los hago por ti”. Arreglando los pañales está la Virgen, postrada detrás de la cuna. De nuevo recurre el pintor a un modelo aldeano, fresco y concreto, pero ahora sí podemos decir sin ambages que además es bello. Una guapa chiquilla del campo, algo desgredada por las fatigas del día, pero siempre hermosa y digna. La expresión de su rostro obliga a dar crédito al dicho que reza que “la cara es espejo del alma”, pues el candor, la bondad, la pureza, se dibujan en la suya como una más de las armoniosas facciones que se levantan de la piel blanca. La viste el pintor con los colores que manda la tradición, el rojo terrenal, convertido en rosa quizá por influencia de Pacheco⁴⁵⁵, y el azul divino, muy oscuro y apagado aquí, aplicados uno y otro a vestidos de traza contemporánea, como se ve en el corpiño de lino abotonado por delante, sobre el que descansa la blanca y fina toca, recién deslizada de los sedosos cabellos. El Patriarca es uno de los más apuestos que plasmara el pintor de Badajoz; un hombre joven y fuerte, moreno y muy atractivo de rasgos, anticipo de la presencia que treinta años después, según la historia del arte, gastará su hijo Jesús. Ora de hinojos, con la mirada baja y los brazos cruzados sobre el pecho, ostentando unas manos fuertes surcadas de venas, habituadas al trabajo de la carpintería; todo él es majeza brava y viril, al mismo tiempo que paz y humildad, que recogimiento devoto y embeleso místico por la contemplación de Dios; la fuerza de los sentimientos aflora a su epidermis con la misma evidencia que en la Virgen,

pondrían delante de las columnas. En el siglo XVIII se construye un camarín para la Virgen en el espacio del cuadro de la *Batalla*, que pasa al coro de los legos. Después de la desamortización, en 1838, los cuadros principales fueron adquiridos por el barón Taylor para la galería de Luis Felipe; en 1853 salen a subasta en Londres, localizándose luego en la colección de los duques de Montpensier (París) y más adelante en la del general Beylie, de donde pasan, finalmente al Museo de Grenoble. La carpintería se desmontó en 1844 y, separado el oro, se vendió como leña a varias panaderías jerezanas. El apostolado de José de Arce está hoy en el refectorio de la Cartuja.

Sobre las pinturas de Zurbarán véase P. GUINARD. “Los conjuntos ...”, III, pp. 14-20; *Zurbarán ...*, n. 31, 38, 40, 42, 135, 165-167, 174, 226, 447, 570; J. GÁLLEGO y J. GUDIOL. *Zurbarán ...*, pp. 86-87.

Para la historia y reconstrucción del retablo véase: C. PEMÁN, “La reconstrucción ...”; E. de los RÍOS MARTÍNEZ, *José de Arce ...*, pp. 49-53.

⁴⁵⁵ Ver pp.

haciendo de él, al unirse a la nobleza y gallardía del modelo, la más bella y emocionante figura del cuadro. A su lado, se arrodilla un anciano pastor vestido con un remendado gabán de lana, a cuyos pies descansa la ofrenda por excelencia, el borrego trabado, de suave pelaje blanco y cuernecillos incipientes, que manso, como el Señor mismo, aguarda su destino. Un bizarro mozalbete vestido a la usanza española del tiempo, entra por detrás señalando la cuna a otro zagal, el de la “gran frente retostada”⁴⁵⁶, que, alegre, lo agarra por los hombros, comunicándole su entusiasmo. Junto a la margen opuesta nos mira el personaje más inolvidable del cuadro, la chiquilla risueña que apunta con el dedo a la cuna, destruyendo las fronteras entre lo pictórico y lo real, invitándonos a entrar en el establo para dejar, nosotros también, nuestras ofrendas. Una cesta de huevos lleva ella para completar el mensaje del cordero, si aquel hablaba de mansedumbre y humildad, ésta evoca lo eterno, la resurrección y la vida nueva. Va con la niña un chiquillo algo mayor que se postra apoyado en sus hombros. Detrás de la Virgen, un grupo de ángeles se une a la adoración de los pastores, siguiendo así la tradición sevillana de Juan de Oviedo, del licenciado Roelas o de Martínez Montañés, que unieron en sus obras, conocidas todas por Zurbarán, las adoraciones del cielo y de la tierra. El tercio superior está ocupado por un bellísimo rompimiento de gloria, un andamio de nubes sobre el que otros ángeles, encaramados a los techos, como en el texto de Lope⁴⁵⁷, regalan al Señor con sus cánticos; muy valiente es la figura del ángel mancebo que toca el arpa, vestido con tanta riqueza y brillante colorido, y de una ternura maravillosa el grupito de los angelotes que, al vaivén de aquellas notas, eleva un cántico de dulces sonos, melodía celestial para el rey supremo, ahora pobre de los pobres. Se unen en estos ángeles influencias muy diversas. El que arrodillado asoma por detrás de María recuerda a los chiquillos que siempre aparecen en las *adoraciones* de Carducho, que Zurbarán pudo haber visto en Guadalupe o, incluso, en Algete, pues ya había pasado por la Corte en estas fechas; en el grupo de pequeños cantores, doctos estudios han puesto de manifiesto la inspiración sobre modelos de Guido Reni⁴⁵⁸; y en los otros es de advertir que cantan atentos a partituras, como en el retablo de la antigua casa profesa de Sevilla, recogiendo así las audacias de Roelas, o tañendo instrumentos, arpa y laúd, que no difieren de los de aquellas castas diablas que pretendían tentar a San Jerónimo en el monasterio de Guadalupe⁴⁵⁹. Al fondo, tras el motivo, tan zurbaranesco de la alta basa romana con su columna toscana encima, se abre un país de

⁴⁵⁶ Así lo llamaba Camón (*La pintura ...* (1977), pp. 279-280).

⁴⁵⁷ Ver nota + del capítulo + (pp.).

⁴⁵⁸ El profesor PÉREZ SÁNCHEZ hace notar como este grupo de angelotes cantores está directamente inspirado en el que dispuso Guido Reni en sus versiones de la *Coronación de la Virgen* de Londres y el Museo del Prado en sus artículos “Reni y España” (en el catálogo de la exposición *Guido Reni und Europa*, Frankfurt, 1988) y “Torpeza y humildad de Zurbarán” (*Goya*, 1965, p. 266). Ambos estudios están recogidos en el libro *De pintura ...* (pp. 95-119 y 121-127). Sobre el cuadro de la cartuja de Jerez, véase pp. 109 y 126.

⁴⁵⁹ En el hermoso lienzo de la capilla de la Sacristía del monasterio. Véase J. GÁLLEGO y J. GUDIOL. *Zurbarán ...*, láms. 174-175.

colinas y árboles cubierto por un cielo de espesos nubarrones grises. La ordenación esencial deriva de las grandes composiciones en dos niveles de tradición sevillana, pudiéndose notar en el cielo una recuperación simplificada del de la *Circuncisión* de Roelas; es una composición muy compleja, repleta de personajes y elementos de naturaleza muerta unidos con insuperable maestría en un compuesto único de colores y emociones. Pocas veces se mostrará la paleta del artista tan intensa y variada; la luz, fuerte y ligeramente dorada, golpea con fuerza las superficies produciendo un marcado claroscuro y destacando limpios los colores, a veces con extraordinaria osadía, como en el blanco reluciente de los pañales o en el rojo ardiente de la falda de la pastora; en los ángeles encontramos tonos claros e intensos de estirpe manierista, tomados seguramente de la paleta sevillana de Alonso Cano, que en 1635 había pintado los lienzos del retablo de San Juan Evangelista, del convento sevillano de Santa Paula. El realismo se exagera de un modo extraordinario, brillando de manera especial en los fragmentos de bodegón; maravilla el ajustado y hasta poderoso retrato de la cesta de huevos o de las piezas de cerámica puestas a su lado; es excelente la cartelilla con la firma, pintada en trampantojo desafiando las leyes de la lógica, contradiciendo a la pastora sonriente que nos invitaba a entrar al cuadro, al revelar que no es más pintura lo que ella pretendiera prolongación de nuestro espacio real; es admirable la captación de las distintas calidades, en especial de los tejidos, desde el lino de los pañales o las lanas pastoriles a las finas sedas de los ángeles, pasando por el delicioso realismo de la mantilla rayada, tejida en telares extremeños, que protege al Rapaz de la aspereza del heno. Todos esos elementos sirven al pintor para narrar el Misterio a ritmo de villancico, de jácara alegre pero por no ello liviana; un son popular, gozoso y campero, impregnado de los hondos contenidos que es preciso transmitir. Un texto comprensible para todos, cercano y capaz de conmovir: una página de la mejor mística española escrita con los medios propios del arte.

Algunos años después, quizá ya entrada la segunda mitad de la década siguiente, pinta Zurbarán los altares del antecoro del monasterio de Guadalupe⁴⁶⁰. Representa el

⁴⁶⁰ Las pinturas de los altares del antecoro de Guadalupe, representando una a *San Nicolás de Bari* y la otra, la *Imposición de la casulla a San Ildefonso de Toledo*, fueron dadas a Zurbarán ya por Ceán Bermúdez y Antonio Ponz, sin que fuera cuestionada la atribución hasta los tiempos de don Elías Tormo, que las juzgó de escuela madrileña, inclinándose en especial hacia Pereda (*El monasterio de Guadalupe y los cuadros de Zurbarán*. Madrid: 1905, p. 34). Su autoridad hizo que los dos cuadros fueran arrancados del catálogo del pintor extremeño por las siguientes generaciones de historiadores del arte. Guinard llamó la atención sobre ellos, considerándolos de un discípulo muy cercano al maestro; poco después, Pemán los atribuye al de Fuente de Cantos, pero no se explica la diferencia de estilo con los lienzos de la sacristía. Don José Gudiol los aceptó sin plantearse ninguna duda y sin reflexionar acerca de esa notoria disparidad estilística. Será Brown quien emita, a mi parecer, el juicio más acertado, al proponerlos como obras de Zurbarán pero de cronología más avanzada que las pinturas de la sacristía, posiblemente de finales de los años cuarenta, fechas en las que aún consta el contacto del pintor con los frailes de Guadalupe (véase al respecto la documentación publicada en: ALVÁREZ, Arturo. "Madurez de un arte. Los lienzos de Guadalupe". *Mundo Hispánico*, 1964

mejor de esos lienzos a *San Nicolás de Bari*, vestido de pontifical, con una soberbia capa pluvial, magníficamente bordada, y una mitra cuajada de piedras preciosas. Con su mirada severa y el digno ademán de bendecir, la figura del Santo se nos ofrece en verdad imponente, pero no es ella quien nos interesa ahora. El pintor la ha desplazado del eje principal y acomodado en la mitad izquierda del lienzo, reservando la otra media para plasmar un curioso bodegón. Encima de una mesilla de madera con las patas torneadas, vestida con dos manteles, uno escarlata y el otro en color ciruela, descansa un breviario y, junto a él, un hermoso cuadro de la *Adoración de los pastores*, sobre fino marco de ébano, que asoma entre los bullones de un espléndido cortinaje de crujiante seda roja. Se ve en este fingido tablero un poético escenario de ruinas pobladas de vegetación, abierto a un profundo paisaje de bajo horizonte en el que se descubren varios planos de montañas y árboles de verde fronda recortándose en el cielo. En el portal, vemos al Niño Jesús desnudo en el pesebre, sobre un generoso lecho de blancos pañales que arregla la Virgen, postrada a sus pies con majestuoso porte clásico. Enfrente, se arrodilla adorante un pastor, dejando a la vera de la cuna el eterno corderillo con las patas atadas. En medio queda San José, de frente a nosotros, orando de hinojos con la diestra pegada al corazón y la mirada clavada en la cuna. Con estos personajes y de acuerdo al exitoso planteamiento de los relieves de Juan de Oviedo, crea el pintor un gran primer término de notable potencia plástica y expresiva con el que queda suficientemente expresado el misterio; le empujan a adoptar esta solución, por un lado, las reducidas dimensiones del ficticio cuadrado y, por otro, la necesidad de ofrecer un discurso claro y fácilmente legible. Pero no se privará de crear otra segunda línea de figuras, de vívida expresión y aire popular, en donde dar rienda suelta a su vocación realista. Encontramos allí las cabezas del buey y la mula y cuatro pastores adorantes, destacando el gesto, entre curioso y devoto, del que se inclina a la espalda de San José, o el ademán del que señala al cielo, contando a otro que tiene a su lado de dónde llegó el mensajero que les dio la buena noticia. La escena está pintada con todo primor, con un dibujo fuerte y ajustado y un pincel prieto y conciso, aunque no tan certero ya como en los cuadros de la sacristía y sí más acorde con la progresiva blandura que irá ganando por estos años el estilo del artista. La paleta es fuerte y variada, al servicio de una composición del todo definida y perfectamente acabada que el pintor se preocupa por destacar, concediéndole de hecho, la misma importancia que al santo obispo en cuyo honor se pinta el retablo. En absoluto se pretende crear un conflicto entre ambas historias u ofrecer a los espectadores una pintura en la que se recojan dos narraciones paralelas. Ese recurso del *cuadro dentro del cuadro* sirve al pintor para enriquecer el contenido del asunto principal; no es la única vez que lo encontramos en el corpus de su obra; el caso más célebre, aunque no superior y ni tan siquiera equiparable en calidad,

(197), p. 51. Los documentos no hablan de los cuadros del coro, cuya autoría rechaza Álvarez, pero demuestran que Zurbarán estuvo cobrando del monasterio, al menos, hasta 1647). Véase: P. GUINARD. *Zurbarán ...*, p. 234, n. 224 y 227; C. PEMÁN. "Los zurbaranes ..."; J. GÁLLEGO y J. GUDIOL. *Zurbarán ...*, p. 100, n. 277-280; J. BROWN, "Los retablos ...".

es el que nos presenta en el lienzo de *San Hugo en el refectorio de los cartujos*, del Museo de Sevilla, obra de hacia 1655⁴⁶¹. Allí, el mensaje del cuadro colgado del testero del comedor, con las figuras de San Juan Bautista y la Virgen con el Niño, durante un descanso de la huida a Egipto, no ha planteado nunca grandes dudas: siempre se ha coincidido en afirmar que ambas imágenes, casadas en una escena imposible, aludían al ayuno, que reforzaban la lección sobre las virtudes de la abstinencia contenida en la historia principal. En el cuadro de Guadalupe la enseñanza parece de entrada más oscura, pero no porque en verdad lo sea, sino porque la evolución de las mentalidades nos ha hecho olvidar contenidos hagiográficos de sobra conocidos en la época de Zurbarán, y más tratándose de San Nicolás que no en balde es uno de los santos más populares del cristianismo, por la devoción con que lo comparten las iglesias de oriente y occidente⁴⁶². La representación del nacimiento del Señor, vista aquí según el posterior pasaje de la Adoración de los pastores, no es un atributo frecuente en la iconografía del santo, yo mismo afirmaré, y sin ningún melindre, que no conozco ningún otro ejemplo; pero, apenas empezamos a tener en cuenta la leyenda de su vida, las conexiones comienzan a mostrarse numerosas y fehacientes. Quizá la más clara venga dada por la supuesta participación de San Nicolás en el concilio de Nicea⁴⁶³, celebrado en 325 para poner freno a las herejías que cuestionaban la divinidad de Cristo y, en especial, contra el arrianismo, que defendía que el Verbo encarnado no es consustancial con el Padre y que, por lo tanto, ni Jesús es Dios ni María, Madre de Dios. La tradición nos pinta al obispo de Mira defendiendo con tanto ardor la ortodoxia dogmática en el concilio niceno, que nos dice, incluso, que en cierto momento llegó a propinar un puñetazo a Arrio⁴⁶⁴. La firmeza de la fe de San Nicolás, su seguridad en unas convicciones todavía no bien planteadas desde el punto de vista teológico y atacadas desde tantos flancos, es expresada con los pinceles por medio de esa *Adoración*, de ese original atributo que da cuenta de la divinidad del Verbo humanado que, de hecho, allí se ve adorado con los

⁴⁶¹ Reproducido en J. GÁLLEGO y J. GUDIOL. *Zurbarán ...*, p. 301.

⁴⁶² San Nicolás nació hacia 270 en Patras de Licia y fue obispo de Mira, en Asia Menor, donde muere, al parecer en 345. El 9 de mayo de 1087 sus restos, que habían reposado hasta entonces en la catedral de su diócesis, son desembarcados en Bari, tras haber sido rescatados por una expedición de esta ciudad que, aparentemente, iba a vender trigo a Antioquía. Viviendo en Asia y reposando en Europa, su culto se ha mantenido firme en el seno de ambas iglesias.

⁴⁶³ "Se dice también y se lee en una crónica, que Nicolás asistió al Concilio de Nicea."

La Leyenda Dorada 3, 3.

⁴⁶⁴ "Pero no es nada seguro que Nicolás estuviese en Nicea. Si, por una parte, nos sentimos inclinados a admitir que estuvo por la sencilla razón de que acudieron allí más de 300 obispos y se cuentan de fijo entre ellos casi todos los del Asia Menor, por otra hay que reconocer que, si estuvo, no se distinguió ni singularizó en nada, ni figura en la larga lista de preladados a los que se confió la difusión de los acuerdos del concilio. No hay que decir que es un puro absurdo la anécdota de San Nicolás en Nicea, dándole un bofetón a Arrio. Lo probable es tal vez que, siendo la diócesis de Mira la menos contaminada por el arrianismo, San Nicolás, por esa razón o la que fuese, no acudió a Nicea."

Nicolás GONZÁLEZ RUIZ. "San Nicolás de Bari († siglo IV)" en VARIOS AUTORES. *Año cristiano*, IV, pp. 551-555. La cita en pp. 553-554.

más altos honores, y por consiguiente, de la divina maternidad de la Virgen. Pero no acaban aquí las relaciones. Cuando el obispo de Mira nació, aún en la inconsciencia de su tierna edad, supo elegir el camino de la pobreza y, lo mismo que el Señor quiso nacer en el más completo abandono, él, que no podía cambiar la situación de su acaudalada familia, se negaba, al menos, a mamar en los días de miércoles y viernes⁴⁶⁵. Además, llevó a cabo nobles acciones y obró numerosos milagros, tanto vivo como después de muerto⁴⁶⁶, y en todos ellos subyace siempre la idea de la redención, del nacimiento, o el renacimiento, para ser más exactos, y de la resurrección. No hay más que hacer un poco de memoria. Redimidas fueron por él de su triste suerte las tres hijas del proxeneta⁴⁶⁷; gracias a él se vieron libres de su injusta condena Nepociano, Urso y Apilión, los tres virtuosos generales romanos puestos con calumnias bajo la espada del verdugo⁴⁶⁸; por su intercesión volvieron a la vida los tres monaguillos descuartizados y echados en salazón por el desalmado posadero⁴⁶⁹. Y luego, ya después de muerto, por él resucitó el pícaro que pidió dinero prestado al judío y se hizo cristiano el usurero⁴⁷⁰; por él volvió a vivir el niño caído al mar mientras viajaba a Mira con su padre, para hacer una ofrenda ante sus reliquias⁴⁷¹; gracias a él fue libertado el joven Adeodato, esclavizado por los agarenos⁴⁷², y como ellos, tantos más que sería demasiado largo, además de innecesario, citar⁴⁷³. San Nicolás es el taumaturgo de las dos iglesias, el santo de la redención y de la vida, cuya figura ha quedado hasta hoy ligada a las celebraciones de Navidad; es por ello que aquí lo encontramos junto a la visión del nacimiento del Señor, junto a ese insólito atributo que resume su fe y el carácter de sus milagros. La idea no ha de proceder del pintor de Fuente de Cantos, tales sutilezas, casi adivinanzas o juegos de ingenio, habían de ser fruto de las reflexiones de algún erudito jerónimo de Guadalupe, que uniendo su audacia al genio del pintor nos ofrece un ejemplo de los más interesantes del espíritu de su época, de la sensibilidad barroca, aficionada a lo oscuro y

⁴⁶⁵ *La Leyenda Dorada* 3, 1.

⁴⁶⁶ “San Nicolás obispo, es uno de aquellos santos a quien Dios singularmente después de muerto, ha querido ilustrar y engrandecer con muchos y esclarecidos milagros: cosa que celebra la Iglesia con un grande elogio de este santo con las siguientes palabras: «Oh Dios, que honraste con innumerables milagros al bienaventurado obispo Nicolás, etc.»”

J. INTERIÁN DE AYALA. *El pintor ...*, III, p. 278.

⁴⁶⁷ *La Leyenda Dorada* 3, 1

⁴⁶⁸ *Ibidem* 3, 6.

⁴⁶⁹ Este milagro, quizá el más recordado hoy día es, en realidad, apócrifo; se trata de una deformación popular de la leyenda de los tres militares romanos, convertidos en tres jóvenes estudiantes troceados por un mesonero que servía su carne a los clientes del figón. Véase L. RÉAU. *Iconografía ...*, IV, pp. 437-438. Nicolás GONZÁLEZ RUIZ. “San Nicolás de Bari († siglo IV)” en VARIOS AUTORES. *Año cristiano*, IV, p. 554.

⁴⁷⁰ *La Leyenda Dorada* 3, 8.

⁴⁷¹ *Ibidem* 3, 11.

⁴⁷² *Ibid.* 3, 12. Éste es el único milagro que recoge fray Juan Interián al referirse a la iconografía de San Nicolás. Véase J. INTERIÁN DE AYALA. *El pintor ...*, III, pp. 278-279.

⁴⁷³ Recordemos sin más las palabras del padre Croisset cuando afirmaba que “... con razón se ha llamado en todos tiempos el taumaturgo de su siglo.”

P. J. CROISSET. *Año cristiano ...*, XII, p. 106.

claro a la vez, dada a los juegos de emblemas y alegorías, de empresas y jeroglíficos, depositarios de tantas sutilezas que casi todos comprendían, por la fuerza de la costumbre o, cuando menos, y por los mismos motivos, a nadie chocaban. Quizá a los más indoctos escaparan a primera vista los contenidos de esta metáfora, pero qué importancia tiene, al fin y al cabo, este cuadro no estaba pintado para ellos, sino para cultos frailes teólogos, para hombres acostumbrados a largas deducciones y farragosos latines, que lo verían cada día al entrar al coro, encontrando en él un ejemplo con el que conducirse en su vida eclesiástica y un recordatorio de las verdades esenciales ante un posible titubeo de la fe.

* * *

Al lado de los grandes maestros destacan otros muchos pintores de temperamento menos genial, pero de incuestionable valía; cumbres menos elevadas de la pintura barroca española con las que nuestro arte sigue avanzando hacia la plena asunción de los valores estéticos del seiscientos europeo. También entre ellas descubrimos un importante caudal de obras de temática navideña que reclaman su puesto en estas páginas. Para estudiarlas volveremos a recorrer las diferentes escuelas del momento tomando como punto de partida la madrileña, hervidero de intensa actividad artística que, sin embargo, no va a ser el centro que más obras interesantes nos suministre. Ya he hablado de cómo los encargos de pinturas y esculturas con esta iconografía fueron descendiendo conforme avanzaba el siglo, en parte por el cambio de las modas y la progresiva moderación de los ánimos postconciliares y, en parte también, por la mucha demanda que había quedado cubierta en los años anteriores. Lógico es que si estos cambios se notaron por todo el país, se dejaran sentir en la Corte antes que en ninguna otra parte y que fuera allí donde primero se redujeran los encargos. La pintura madrileña de esta época, correspondiente, más o menos, al segundo tercio del siglo XVII, es el producto de los logros alcanzados por la generación precedente, de la modernidad hacia la que supieron avanzar maestros como Vicencio Carducho y Eugenio Cajés, hombres de talento que son los auténticos forjadores de la nueva pintura española. La dependencia de sus modelos, sin embargo, dota a la presente hornada de un aire apocado y retardatario. No se aceptan, si no es con grandes trabajos, los patrones del puro naturalismo caravaggiesco, a pesar de las tempranas experiencias de fray Maino; y el barroquismo exaltado de línea flamenca, con sus composiciones agitadas y su técnica suelta y colorista, es todavía una audacia que ninguno se atreve a abrazar más que en detalles muy puntuales. Los genios tampoco desarrollaron un papel primordial de cara a la formación de estos pintores. Zurbarán estuvo poco tiempo en Madrid y las obras que allí dejó, además de poco accesibles, no eran las más apropiadas para levantar grandes pasiones. Velázquez, por su parte, encerrado en la dorada prisión del alcázar,

tampoco ejerció una influencia notable más que en el reducido grupo de sus cercanos seguidores. Algo más pudieron hacer Alonso Cano y Jusepe Ribera, quien será responsable, a través de las obras que se importaban, de parte del poco caravaggismo que con timidez se asumía. En definitiva, nos encontramos ante una generación medrosa, no falta de buenas figuras, entre las que descuellan los nombres del benedictino fray Juan Rizzi y Antonio de Pereda, pero que no deja de suponer un momento de relativo marasmo en el florecer de la escuela, un periodo de bonanza entre la intensa actividad renovadora de los maestros con los que se abre el siglo y el fogoso ímpetu de los pintores, poco más jóvenes, que alcanzarán su madurez artística por los años de 1650, en los cuales veremos ya triunfar en plenitud los ideales estéticos del barroco más espléndido y arrebatado, pero también más decorativista y convencional, altisonante y, a menudo, hueco.

Nos detendremos primero en la malograda figura de Jusepe Leonardo, bilbilitano llegado a la Corte en fechas tempranas y formado en el taller de Pedro de las Cuevas, el padrastro de Francisco Camilo, responsable, en buena medida, de la educación de esta generación madrileña en la línea de Carducho y Cajés⁴⁷⁴. Es la suya una personalidad moderna y audaz, abierta a las novedades de Velázquez, con el que trabajó en la decoración del Buen Retiro, y a las propuestas de los flamencos; influencias opuestas que pudieron haber hecho derivar su arte hacia cimas de muy sobresaliente contemporaneidad de no haberlo impedido la demencia que, en edad todavía prematura, lo recluyó en el hospital de Zaragoza hasta su muerte en 1656. Las obras que ahora nos interesan, no se cuentan entre lo más propio ni mejor de su escasa producción. Son trabajos de juventud en los que todavía le pesaba demasiado la reciente tradición madrileña. Me refiero a los cuadros de la *Nochebuena* y la *Epifanía* del retablo mayor de Cebreros que, pintados hacia 1625, constituyen su primera empresa conocida⁴⁷⁵. El

⁴⁷⁴ Dice Palomino que “tuvo por discípulos los más eminentes hombres, que se siguieron a su tiempo; que no es pequeña excelencia” y, acto seguido, cita como instruidos en su taller, entre otros, a Jusepe Leonardo, Antonio de Pereda, Antonio Arias, Juan Carreño y Juan Montero de Rojas.

Véase A. PALOMINO. *El Parnaso ...*, pp. 145-146.

⁴⁷⁵ El retablo mayor de la iglesia parroquial de Santiago, de Cebreros, Ávila, según inscripción que reza en el banco, es obra costeada por un particular del pueblo, Bartolomé SSez, y su mujer, Inés Fernández, terminada en 1625. Se trata de un imponente conjunto de corte escurialense con tres cuerpos y ático, con una calle central de escultura y dos laterales de pintura, más otras dos extremas con imágenes de Santos que sólo alcanzan la altura del segundo cuerpo. Es un retablo muy completo muy pintura, con seis lienzos grandes que representan, del abajo a arriba y de izquierda a derecha, la *Santa Cena* y la *Ascensión*; la *Predicación* y el *Martirio de Santiago* y la *Adoración de los pastores* y la *Epifanía*. A éstos se suman diez cuadros pequeños en el banco representando a Santo Tomás de Aquino, San Lorenzo, Santa Apolonia, San Juan Evangelista y San Lucas, San Miguel y San Antonio, la Magdalena y Santa Catalina (perdido), San Marcos y San Mateo, Santa Teresa, Santa Lucía y un Santo obispo (desaparecido).

Acerca de este conjunto véase M. GÓMEZ-MORENO. *Catálogo ...* (Ávila), pp. ; D. ANGULO y A. E. PÉREZ SÁNCHEZ. *Historia de la pintura española* (1983), pp. 81-82 y 89-90; A. L. MAYER. *Historia ...*, pp. 452-453.

de la *Adoración de los pastores* es un lienzo discreto, aunque no le faltan buenas cualidades y notable valentía compositiva. En el eje de la tela encontramos a la Virgen, sentada con el Niño en brazos. Es una figura hermosa y elegante, de una belleza algo idealizada, corregida según los modelos del primer barroco cortesano; una mujer alta y de noble presencia, con un rostro de facciones fuertes y poco individualizadas, lleno de dulzura y devota complacencia. Ebria de gozo, mira al Niño, sin reprimir una sonrisa de satisfacción. Él reposa callado en su regazo, dejándose envolver en los blancos pañales. Forman un grupo muy atractivo y de indudable fuerza expresiva, con esas actitudes que contagian dulzura y que fueron tan poco explotadas por el barroco español. La recia espiritualidad de los tiempos que sucedieron al Concilio prefirió poner de manifiesto la devoción antes que el amor, optó por cargar las tintas en la naturaleza divina del Niño Dios y en la adoración que por ella merece, en la reverencia de todos, incluida su Madre que, así, postrada de hinojos ante su diminuta persona, siendo como es la Reina del Cielo, daba ejemplarísima lección de fe y humildad a todo el género humano. Luego, en los años siguientes, la fuerza de la tradición seguiría haciendo de éstos los modelos favoritos. En un plano más adelantado se sitúa San José, ya bastante maduro, sentado y vuelto hacia el Niño; frente a él se arrodilla un pastor vestido con una zamarra, un muchacho que abre adorante las manos tras poner un saquillo a los pies del Señor. Por detrás se ve llegar a una muchacha orrentesca con una pareja de pichones en un cesto y enfrente va entrando un hombre con un borreguillo a hombros. En lo alto, muy perdido en la sombra, revolotea un par de angelotes blandiendo alegre la cartela del anuncio. Es un cuadro muy supeditado al papel que habrá de jugar en el conjunto retablo, una obra en la que se descubre una abierta preocupación por la claridad expositiva. El pintor es consciente de la estimable altura a que será colgado el lienzo y es por ello que ahorra en lo posible los detalles y opta por un tipo de figuras grande y nítido en sus perfiles. Los personajes resultan así alargados y convencionales, y lo mismo sucede con el plegado de los paños, esquemático y poco realista, sujeto a los modos de la generación anterior. Además, para que el mensaje sea legible y no se vea entorpecido por la altura, el maestro busca una solución que le permita economizar motivos, desembocando en la creación de un sencillo núcleo principal en el que estén resumidos los contenidos esenciales de la historia, una pirámide, algo chata, coronada por la Virgen y abierta en la base por San José y el zagal. Con este grupo, triangular y simétrico, el aragonés se aparta de lo realizado tanto por Carducho como por Cajés y nos remite a los rancios patrones escurialenses, en concreto a la *Adoración* que Federico Zuccaro pretendió elevar al altar de la basílica. La composición es deudora de aquella, que Leonardo, siendo hijo de esta segunda ola de pintores y trabajando en Madrid, por fuerza tuvo que conocer y acaso admirar, pero la interpretación es ya la propia de un pintor mucho más avanzado. Hay aquí una preocupación tenebrista en la que se entrevé la huella del Caravaggio y, del mismo modo, un gusto por la realidad que, aparte de lo cortesano, parece formado no lejos de la experiencia toledana de Orrente. Con todo, este cuadro, atrapado como está en los clichés de la tradición madrileña, aún dista mucho de asumir

el pleno naturalismo y de alcanzar sin lastres las orillas del barroco, metas a las que nunca llegó a arribar el artista, pero a las que se acercó con indudable calidad en sus creaciones de los años siguientes, en aquellos pocos cuadros de su truncada madurez.

Contemporáneo suyo fue el pintor Juan Montero de Rojas, natural de Madrid y formado, como él, en el taller de Pedro de las Cuevas. Un hombre del que no sabemos mucho y del que tampoco nos queda demasiada obra segura; Palomino nos lo dice de larga experiencia italiana y abierta tendencia tenebrista⁴⁷⁶. A sus pinceles se debe la pareja de cuadros navideños, referidos a la *Adoración de los pastores* y la *Epifanía*, que posee el Patronato Menéndez Pidal, de Madrid, procedente de un desecho retablo, dedicado a San José, del convento de las Mercedarias de don Juan de Alarcón⁴⁷⁷. Dos pinturas alegres y coloristas, sueltas de pincel y de muy marcado realismo, en una línea cercana a los modelos de Orrente y la escuela veneciana del bajo renacimiento. La *Adoración de los pastores* se concibe como una escena al aire libre, bajo un cielo de día ya entrado, en medio de un paisaje de anchas praderas y frondosa vegetación. A la entrada del establo, una choza de madera y paja, la Sagrada Familia recibe humilde los agasajos de los pastores. San José está de pie, apontocado en su cayada, mirando fijo al pesebre. María está de rodillas detrás de la cuna; extasiada, entorna los ojos y se lleva una mano al corazón, mientras con la otra sostiene, con cierto recuerdo bassanesco, un pico de los pañales. Sobre éstos descansa el Niño, desnudo y muy pequeño, descubierto por su Madre para deleite de los primeros adoradores. A los pies de la cuna yace un corderillo trabado, la ofrenda mística de un viejo pastor descalzo y vestido con suma pobreza, que ora de hinojos enajenado de fervor. Tras él llega otro viejo y, más rezagada, una mujer cargada de limpias ropillas; junto al borde derecho, un chiquillo de la estirpe de Basán trae una cabra asida por los cuernos. La composición, en su conjunto, depende de los patrones de Pedro Orrente, muy en especial del magnífico cuadro del Museo Mandet, de Riom⁴⁷⁸, de donde han sido tomadas la ordenación general de la escena, en ese gran plano apaisado, y la distribución en el fondo de las masas de arquitectura y paisaje; además, las figuras del viejo arrodillado y el niño de la

⁴⁷⁶ "Pasó a estudiar a Italia, donde se adelantó de suerte, que muchas pinturas suyas las tenían por de mano de Caravaggio".

A. PALOMINO. *El Parnaso* ... , p. 379.

⁴⁷⁷ La atribución fue hecha por Antonio Palomino, que llegó a conocer al pintor en sus últimos años. Desconocemos la fecha en que se realizaron estas pinturas. Montero nació en 1613 y murió en 1683, pudiéndose situar su partida a Italia hacia 1633.

Formaban parte de un retablo dedicado a San José, situado, según Palomino, en el lado de la Epístola. Estaba compuesto por un gran lienzo, rematado en medio punto, en el que se ve el *Sueño de San José* y otros dos, mucho más pequeños, en el banco: la *Adoración*, por el lado del Evangelio, y la *Epifanía*, en el de la Epístola. Sobre la puerta del Sagrario estaba pintado el *Buen Pastor*. El retablo fue desmontado en 1936 y, actualmente, sólo se conserva en el convento el lienzo principal. Las otras tres pinturas fueron vendidas y están en el Patronato Menéndez Pidal, de Madrid.

Véase A. PALOMINO. *El Parnaso* ... , p. 380; J. CAMÓN. *La pintura* ... (1977), p. 76; D. ANGULO y A. E. PÉREZ SÁNCHEZ. *Historia de la pintura española* (1983), p. 113.

⁴⁷⁸ Ver pp.

chiva proceden, casi literalmente, de allí. También se puede detectar cierto deje riberesco en la elección de un fondo de luz matinal y alguna actitud de los personajes, entre ellas la del anciano postrado, que no dejan de recordar el segundo cuadro de la iglesia vieja de El Escorial⁴⁷⁹. La técnica es desenfadada y el colorido intenso y vibrante, dentro ya de la plena estética madrileña, con todo, la huella del caravaggismo sigue siendo más que visible. A pesar de la ambientación diurna de la historia, el pintor se recrea en unos juegos de luces y sombras, de naturaleza tenebrosa, sin duda aprendidos en Italia. Montero hubo de recorrer ese país a partir de 1633, cuando los modos de Merisi ya habían caído en desuso y volvía a triunfar el clasicismo, bien en la línea barroca de Pietro da Cortona o en la más reposada de Andrea Sacchi, así como en la extremada de Nicolás Poussin; campeaba también una corriente neoveneciana que caló hondo en la sensibilidad de Velázquez durante el primer viaje a Italia. Nuestro artista, sin embargo, no se deja seducir por esas nuevas tendencias y vuelve la vista al arte de los años anteriores, al naturalismo bronco y los fuertes efectos lumínicos, que todavía cultivaban en Génova autores como Gioacchino Asseretto y, hasta mucho después, Giovanni Andrea de Ferrari, y que en Nápoles representaban los seguidores de Ribera y Giovanni Battista Caracciolo. De éstos últimos, más que del Caravaggio y los romanos, procede su tenebrismo y, por supuesto, la soltura de su pincelada, de neta ascendencia setabense⁴⁸⁰, que, conectando con la tendencia madrileña de la segunda mitad del siglo XVII, permitirá al pintor integrarse en la nueva ola y seguir trabajando hasta su tardía muerte en 1683.

El panorama de las restantes escuelas nacionales no difiere en lo esencial de lo que acabamos de ver en la Corte. Todas se caracterizan por la fidelidad a los logros de la generación anterior que, con más o menos decisión, irán tiñendo de préstamos flamencos, los mismos que acabarán por imponerse en los años siguientes. Este conservadurismo estético se traducirá fuera de Madrid, en un profundo apego a los modos del naturalismo y lo tenebroso que, en la Capital, por el imperio de Carducho y Cajés, no habían llegado a desembocar en la crudeza de los Ribalta ni en la inmediata concreción, lindante a veces en lo vulgar, del licenciado Roelas, a no ser por la absoluta verdad y el caravaggismo ortodoxo del arte de Juan Bautista Maino que, con ser el más esclarecido maestro de aquel tiempo, dejó tan escasa huella en los que vinieron detrás.

Valencia conserva en estos años mucho del brío de los anteriores, con un buen elenco de artífices capitaneado por Jerónimo Jacinto de Espinosa, estricto coetáneo de los genios, maestro de una trascendencia aún no valorada con plena justicia. Aunque hijo de un pintor leonés, Jerónimo Rodríguez de Espinosa, inmerso en la tradición del bajo renacimiento castellano, su personalidad es por entero levantina: nacido en la villa de Cocentaina y formado en Valencia, en el círculo de los Ribalta, a cuyo estilo,

⁴⁷⁹ El que pende del muro de la Epístola. Véase pp.

⁴⁸⁰ Recordemos el célebre cuadro de la *Embriaguez de Noé*, del Museo Massey, de Tarbes, que claramente nos remite a los modelos de Jusepe Ribera. Está reproducido en J. CAMÓN. *La pintura ...* (1977), fig. 53.

endulzado por un populismo y un gusto por la anécdota bebidos de los odres de Orrente, se mantendrá fiel durante toda su vida. Con su barroco de primera generación autóctona y notables ecos italianos, Espinosa aguanta el listón de la escuela en unos niveles de calidad que sus sucesores, Urbano Fos, Mateo Gilarte, Pablo Pontons, Esteban y Miguel March o, su propio hijo, Jacinto Espinosa de Castro, se revelarán incapaces de sostener. Además, por su arte comedido, tenebrista y frailer, representa el trasunto oriental de la manera de Zurbarán, que quizás conociera de primera mano durante un hipotético viaje a Sevilla, realizado por los años de 1640-46⁴⁸¹. No conocemos ninguna *epifanía* de su arte y, hasta fechas recientes, tampoco eran muchas las *adoraciones*, cosa extraña en un catálogo como el suyo, de tan dilatada extensión y casi totalmente religioso. Los últimos descubrimientos y la constante revisión de su catálogo han permitido incrementar ese exiguo corpus y mostrarnos al pintor valenciano como uno de los principales y más variados cultivadores del tema de la Adoración en el barroco español, con obras de incuestionable valía y muy distinto carácter, fruto de las múltiples influencias que va recogiendo el pintor, pudiéndose adivinar en ellas el rastro de Orrente, los Ribalta, Ribera y Zurbarán. Entre estas obras, destaca, en primer lugar, el cuadro que fue del retablo de San Pedro Mártir, de la iglesia de San Nicolás, de Valencia, fechable a mitad de siglo⁴⁸², una pintura alegre y llena de vida, receptora de múltiples influencias, tristemente desaparecida desde 1936. Siguiendo el paradigma de Orrente, impuesto por las apaisadas medidas del lienzo, el misterio se desplaza al lado derecho. Sentada junto al pesebre, con el rostro vuelto a los pastores, María aparta los pañales del cuerpo del Niño para ofrecerlo a la visión de ellos. Es la menos popular de las Vírgenes pintadas por el maestro en sus *adoraciones*, una figura alta y elegante, majestuosa, monumental, plena de una dignidad de corte clásico que no llega a verse difuminada por el brillo realista de la mirada. Jesús yace en la cuna sin más ropa que unos pañales en torno a la cintura, sobre una enorme sábana blanca que cae hasta el suelo en duros pliegues de

⁴⁸¹ Esta hipótesis justificaría, no sólo las relaciones que se advierten con la pintura de Zurbarán a partir de esas fechas, sino también el vacío documental que en ellas se advierte. Véase A. E. PÉREZ SÁNCHEZ. *Pintura barroca ...*, p. 258.

⁴⁸² El retablo de San Pedro Mártir, de la iglesia de San Nicolás, de Valencia, es una de las obras más celebradas de Espinosa desde los tiempos de Palomino y Antonio Ponz. Estaba compuesto por un gran lienzo principal, representando el *Suplicio de San Pedro de Verona*, y tres más pequeños apaisados en el banco, alusivos, de izquierda a derecha, al *Nacimiento de la Virgen*, *del Señor* y *de San Juan Bautista*. El conjunto fue desmantelado en 1936, pudiéndose salvar los lienzos de la *Natividad de María* y *de San Juan* (0,48 x 0,81 cm), que se conservan en la misma parroquia de San Nicolás, y el del *Martirio de San Pedro*, que, aunque se dio por perdido después de la Guerra, fue localizado y comprado en subasta pública, en 1993, por el Museo del Prado, con fondos del legado Villaescusa. La *Adoración de los pastores* no se ha podido localizar. Alcahalí dio para este conjunto la fecha de 1640, sin aducir razones documentales; Pérez Sánchez sostiene lo encaminado de esta opinión, aunque apuntando que quizá se pintara algunos años más tarde.

Véase A. PALOMINO. *El Parnaso ...*, p. 374; E. TORMO. *Levante*, p. 120; A. E. PÉREZ SÁNCHEZ. *Jerónimo ...* (1972), pp. 34 y 64, y *Jerónimo ...* (2000), pp. 38-39, 90 y 92; J. CAMÓN. *La pintura ...* (1977), p. 137.

quebradizo lino. Aviva su rostro una expresión entre suplicante y extática, al tiempo que extiende los bracitos en un ademán que tanto parece ofrecer un místico abrazo a los rústicos que llegan, como reclamar los paños que acaban de apartar de su cuerpo. Con deleite lo contempla un joven arrodillado a su vera, un muchacho de agreste lozanía portador de una tinajilla de miel que, con ligeras variantes, recreará el pintor en el mismo lugar en buena parte de las visiones que le conocemos de la Nochebuena. De modelo para ellos hubo de servir un dibujo preparatorio conservado en el Museo de Valencia, atribuido de antiguo al pintor; un estudio del natural del que echó mano en repetidas ocasiones⁴⁸³. El Patriarca es un hombre rubio, joven, de dulce gesto devoto en la cara; con demasiada blandura y languidez se inclina tras el pesebre, acusando en la pose la misma desmaña de que adolecen tantas otras figuras del maestro. A su lado asoma mansa la bondadosa testuz de la mula, que cierra la composición aportando un detalle bassanesco, tomado de la cosecha de Orrente. En pie adora al Niño a la entrada del portal una pareja de ancianos en la que desarrolla el pintor el mejor esfuerzo realista del cuadro. La vieja, casi en el eje de la composición, se nos da con un protagonismo desusado. Erguida y solemne, maciza, rotunda, pero, ante todo real, creíble, auténtica; una humilde mujer recreada con toda verdad, vestida al uso de los tiempos, con doble falda y un tocado blanco no ajeno a los que vimos en los cuadros de Ribera y Juan Do. Medio oculto por ella, el viejo es más convencional, menos auténtico y más devoto, aunque también buen traductor de la verdad campesina de su tiempo. A los abuelos se dirige un zagal con un borrego en los hombros, señalando al pesebre en ademán de preguntar si es ese el Niño del que poco ha les habían hablado los ángeles. Al fondo se extiende un paisaje, una campiña de suave relieve embovedada por un cielo engalanado con los primeros arrebos del alba. El magisterio de Orrente, establecido en Valencia desde más o menos 1637, se muestra bien aprovechado en esta pintura; las desabridas medidas del lienzo convertían las experiencias del murciano en las más dignas de ser tenidas en cuenta para salir del paso, ahora bien, no las evocará el de Cocentaina en estado puro, sino muy tamizadas por su propio genio y, sobre todo, por el cedazo de los Ribalta. De este modo, más que a ningún modelo concreto de Orrente, la ordenación de este cuadro nos remite al pequeño cobre del Museo de Bilbao o al otro lienzo de igual tema, posible obra de Vicente Castelló, que se guarda en el mismo lugar; incluso sería posible hallar reminiscencias del retablo de Torrente⁴⁸⁴. La concepción del grupo principal, con la Virgen sentada y los pañales derramándose hasta el suelo, el pastor arrodillado de espaldas junto a la cuna y el San José postrado detrás, así como el hombre del cordero y los otros pastores que avanzan al portal, no hallan en otro lugar su origen, y la paleta, por más que no podamos saborearla hoy, a juzgar por los otros tres lienzos del conjunto que sí conservamos, de tendencia parda con alguna nota veneciana, también tuvo que ser abierta deudora de aquella tradición levantina.

⁴⁸³ Véase A. E. PÉREZ SÁNCHEZ. *Jerónimo ...* (2000), p. 96.

⁴⁸⁴ Sobre estas tres obras véase pp. , respectivamente.

Suyo a de ser otro cuadro atribuido sucesivamente a Zurbarán y Orrente que, procedente de las colecciones de Godoy, se conserva en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando⁴⁸⁵. Una obra apreciable y de fuerte vocación populista, aunque algo reseca y bastante amanerada, en la que se descubre ya más individualizada la personalidad del maestro. La cuna, núcleo expresivo de la composición, es ahora un bloque de piedra de escasa altura, cubierto apenas por una recia sábana sobre la que Jesús yace completamente desnudo. La figuración infantil resulta aquí más ajustada y agradable que en el ejemplo anterior, brindándonos un Infante tierno y hermoso, bien estudiado del natural, con la cabecita calva cubierta de rubia pelusa y esas saludables rosquillas en muslos y brazos; un recién nacido que patalea en su duro jergón, con la mirada puesta en su Madre, sin reparar en milagros ni altos misterios, ni despedir luminosos rayos de gloria, en pos de una verdad sin trabas que en Orrente encuentra su punto de partida. La Virgen también destaca por su realismo, pero peca de inexpressiva. En su rostro, de ojos pequeños y facciones duras, no es fácil encontrar belleza, pero, en cambio, rebosa verdad. Hermosos detalles de apego a la vida son su peinado, de gruesas trenzas recogidas sobre la cabeza, y el vestido de paño rosado, con el corpiño abierto sobre el pecho, dejando ver la blanca camisa interior, y puños cerrando las mangas. El San José, apoyado fatigoso en la vara, repite el modelo de San Nicolás de Valencia, salvo que ahora se vuelve a hablar con uno de los pastores, mudando aquella actitud contemplativa por un ademán más vivaz e integrado en la acción. Otra vez nos da la espalda el mancebo de la orquilla, figura potente y de gran belleza, con una postura más esforzada, que le obliga, para mantener el equilibrio, a apoyarse en la ofrenda, depositada como antes en el suelo. Otros dos pastores se acercan tras él, un muchacho de buenísima factura que se inclina ladeando el rostro sobre el pesebre y un barbudo más convencional, el que hablaba con San José. Poderosa es, con todos sus defectos, la figura del zagal que llega con la oveja bajo el brazo, auténtica protagonista del cuadro. Un aguerrido mozo de muy rústica belleza, con un rostro de facciones grandes y angulosas, de vigorosa mandíbula y firme nariz aguileña. La brevedad de su atuendo nos pone ante los ojos una membruda anatomía de escasos resabios italianos, un cuerpo fuerte, fibroso, sin llegar a duro ni seco. Devoto se acerca a adorar al Señor, en una pose forzada y sin gracia, algo rígida y hasta torpe, demasiado encajada en los márgenes de la pintura. A su espalda, encerrada en el establo, vuelve a asomar la cabeza de la mula. El resultado es más frío que en el ejemplo anterior. Los personajes están como petrificados en sus violentas posturas, acusando una expresión que no va más allá de la tibieza. La composición, algo amontonada en el grupo que rodea el pesebre, se resuelve a fuerza de personajes muy grandes y corpóreos, constreñidos por las medidas del lienzo y empujados con decisión a un turgente primer plano que, de nuevo, se acerca más al modelo ribaltesco que a las enseñanzas de Orrente. La paleta debe tanto a Valencia

⁴⁸⁵ Véase A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Jerónimo ...* (1972), pp. 33-34 y 64; y *Jerónimo ...* (2000), p. 39.

como a Toledo, con una tostada gama de tierras y ocres puestos al servicio de una factura apretada y concisa y un claroscuro fuerte aunque más blando y convincente que en otras ocasiones.

De este cuadro existe una buena réplica en el Museo de Bellas Artes de Valencia, con una notable variante iconográfica, consistente en la introducción de un opulento rompimiento de gloria en la parte superior⁴⁸⁶. La composición se reparte en dos registros bien diferenciados. En el inferior, idéntico al lienzo de la Academia de San Fernando, no hay que reseñar más novedad que el cambio de pose de San José, que recupera la actitud contemplativa del cuadro de San Nicolás, de Valencia, y la introducción de una sonora nota orrentesca con ese perro tumbado detrás del mozo del borrego. También se muda ligeramente la visión del Niño. La franja superior es la que reviste mayor interés, con esa gloria acaramelada, tan poco frecuente en las *adoraciones* de nuestro barroco. Preside la celestial tribuna la severa figura de Dios Padre, un imponente anciano que avanza sobre un trono de nubes y angelotes que, desnudos, juegan con la cartela del Gloria. Baja el Padre su mirada hacia la cuna en que reposa ahora su Hijo máspreciado, apuntando a ella con una mano y esbozando un gesto protector con la otra, como si declarara, al igual que treinta años después, en el día de su Bautismo: “Este es el Hijo mío, el predilecto; en Él he puesto mi complacencia”⁴⁸⁷. Una irrupción que ya vimos en el cuadro de Roelas para los mercedarios de Sanlúcar, señalando entonces su rareza, que no había de ser tanta en el caso levantino, donde muchas *adoraciones* en pintura y escultura incorporaban desde hacía siglos la presencia del Padre⁴⁸⁸. Flanquean su figura, en plano más adelantado, dos apuestos ángeles músicos, dos jóvenes del campo valenciano disfrazados para la ocasión con finas ropas antiguas y acordados instrumentos, tañidos al son de una de aquellas celestiales melodías que la Santa Juana nos describe hablando de las jaranas de lo Alto. Descalzo y desnudo hasta el muslo, arrodillado con una pierna adelantada, toca uno la vihuela; el otro, más moreno y próximo, aunque de igual guisa, se afana con el arpa. Su corpulencia y verdad nos pone ante modelos de Maino y, más aún, de Orrente y Zurbarán, pero, sobre todo, ante la preferencia natural del artista que a lo largo de su dilatada carrera constantemente se decanta por este tipo de ángeles mancebos y fornidos, llegados por accidente al cielo desde alguna palestra terrena⁴⁸⁹. Otros muchachos y niños, más difuminados entre el brillo de la gloria, van rellenando el espacio, tañendo y cantando la misma música. La unión de los registros se hace como en el siglo anterior por mera yuxtaposición de las dos realidades representadas, sin verdadera conexión entre las partes. La gloria es un sólido balcón abierto al portal desde

⁴⁸⁶ Sobre este cuadro véase A. E. PÉREZ SÁNCHEZ. *Jerónimo ...* (1972), p. 33-34.

⁴⁸⁷ San Mateo 3, 17.

⁴⁸⁸ Ver pp.

⁴⁸⁹ Recordemos el cuadro de la *Visión de San Ignacio*, del Museo de Valencia; la *Inmaculada Concepción*, de El Escorial y, sobre todo, la sobrecogedora *Muerte de San Luis Beltrán*, del museo valenciano, con esos aguerridos jóvenes vestidos a la antigua. Están reproducidos en A. E. PÉREZ SÁNCHEZ. *Jerónimo ...* (2000), n. 3, 7 y 42, respectivamente.

el que Cielo se asoma a la Tierra, que permanece indiferente a tan alta merced. La Tierra, por su parte, es un fragmento arrancado a la más cercana realidad. Insiste el pintor en la paleta cálida y en el claroscuro bien marcado, aunque algo más dulce y esfumado que en el ejemplo anterior. La técnica también difiere de la normal en Espinosa. Es muy probable, como se ha apuntado alguna vez, que este lienzo no sea suyo.

Hace poco apareció en la madrileña colección Naseiro un pequeño lienzo de la *Adoración de los pastores*, que parece ser obra del pintor de Cocentaina⁴⁹⁰. De los vistos hasta ahora es el que presenta un esquema más tradicional y deudor del arte de Pedro Orrente. Encontramos a los personajes separados por una línea imaginaria que atraviesa el eje de la composición. A la izquierda está la Sagrada Familia; Jesús yaciendo sobre el pesebre, un alto cajón de madera con sólidas patas sobre el que se ha tendido una crujiente sábana de lino. No viste el Niño más que una fajilla umbilical. Es lo peor del cuadro, con un desnudo duro y poco pendiente del natural y un rostro, enmarcado de rizos rubios, muy desagradable y convencional. A su lado se postra la Virgen, dispuesta a cubrirlo con unos pañales que lleva en la mano; tampoco ahora es una mujer hermosa, belfa y con esas mejillas demasiado abultadas. San José, de pie, adopta un tipo moreno y más cerril, no usado aún por el artista pero muy recurrente en el pintor de Murcia. Frente a ellos se arrodillan los pastores. En primer término, un hombre ofreciendo un cordero, pintado sobre el modelo de aquel aludido dibujo del Museo valenciano⁴⁹¹. Es una figura de fortísimo realismo, vestida con humildes paños de lana y un cuchillo colgando del cinto; son de admirar sus manos fuertes y morenas y el rostro curtido, de mirada penetrante clavada en el espectador, con rotundo mostacho y negra cabellera al rape. Notable es asimismo la vieja que entra con gesto sorprendido, cargando bajo el brazo una cesta y cubierta con las consabidas tocas de Ribera. De neta estirpe bassanesca, aprendida de modelos toledanos, es el muchacho que llega brindando una tinajilla de miel, tocado con esa gorra que tantas veces se ve en los cuadros del murciano. Transcurre la escena ante un mísero cobertizo de madera, bajo un cielo gris iluminado por las primeras claras del día. Como ya advertí al inicio, es la más orrentesca de las adoraciones de Espinosa, con clara inspiración en modelos concretos del maestro, caso del cuadro de colección particular madrileña que en su lugar se vio, de similar composición en el entorno del pesebre, o, con más variantes, del que se expone

⁴⁹⁰ Lo dio a conocer el profesor Pérez Sánchez en el catálogo de la exposición antológica del pintor celebrada en el año 2000 en el Museo de Valencia. Se trata de un pequeño cuadro (0,66 x 0,41) en formato vertical, emparejado con otro lienzo de iguales dimensiones, custodiado en el mismo sitio, con el tema de la Purificación. Las medidas y el hecho de ser dos han llevado a pensar que pudieron formar parte de un desconocido retablo, decorando, seguramente, los frentes de los pedestales de las columnas. La cronología no ha de ser muy lejana a la de los cuadros del retablo de San Pedro Mártir, de San Nicolás, de Valencia, de los que hablaba más atrás.

Véase A. E. PÉREZ SÁNCHEZ. *Jerónimo ...* (2000), pp. 96-99.

⁴⁹¹ Ver p.

en el museo Mandet, de Riom⁴⁹². Asimismo, la paleta tiene más de Orrente que, como en los casos anteriores, de los Ribalta, aunque la fijación por el primer plano atropellado y desbordante nos vuelva a poner ante la influencia de los valencianos. También se aprecia un cierto deje de Ribera. En conjunto es una obra agradable y bien resuelta, aunque poco original y no tan acabada como los ejemplos anteriores, claro que, por sus medidas y posible destino, también es obra de menor empeño. Destacaré, por último, la técnica, bastante suelta y líquida, que produce un efecto más rápido y abocetado de lo normal en la obra del pintor.

Otros dos lienzos de muy subido mérito, quizá los mejores que de este tema diera Espinosa se conservan en la iglesia parroquial de la localidad valenciana de Chelva, adonde llegaron en 1674, ya muerto el maestro, sin noticias que nos permitan precisar su cronología ni las circunstancias en que se compraron y quién fue el vendedor⁴⁹³. Lo más probable es que estuvieran en el taller al óbito del artista y que fuera su hijo, a quien uno de ellos ha estado atribuido, el que les diera salida. Los dos han sido recientemente restaurados y dados al catálogo de Espinosa, que los pintaría en dos momentos de su vida cuya distancia es por ahora imposible de precisar. Quizá sea más temprano aquel que presenta el formato apaisado, a juzgar por lo sereno de las actitudes y la monotonía de la paleta, además de su clara filiación orrentesca. Jesús aparece tumbado con indolencia sobre un blanco pañal extendido en el pesebre, completamente desnudo. Su representación se cuenta entre las más hermosas figuraciones infantiles del pintor, que acierta a captar con gran agudeza la blancura y morbidez de las carnes del recién nacido, en todo terrenal salvo por ese tímido nimbo que orla su cabeza. Con un gesto que sigue evocando a los Bassano, María levanta dos puntas del pañal, mientras mira complacida a los pastores, ofreciéndonos el rostro en una atípica toma frontal. Sus facciones, acentuadas por la modestia del pelo recogido en torno al óvalo perfecto de la cara, son vulgares y en absoluto hermosas, pero ahora sí hay en ellas una dignidad y una vida que las hace muy próximas y agradables. El San José es uno de los más felices de este elenco, arrodillado a la cabecera de la cuna con una expresión de indecible dulzura pintada en la cara, joven y hermosa, de un suave color dorado. Centrando la composición, a los pies del Niño, el eterno pastor arrodillado ha cambiado su orcilla por un cuenco que, del mismo modo, brinda al rey del Cielo. La concepción de esta figura deriva del dibujo del Museo de Valencia, pero está ligeramente girada para que la veamos en riguroso perfil, gesto que a menudo repite el pintor en los años centrales de su producción; en sus colores e indumentaria se hace evidente la dependencia con el zagal de semejante actitud en el cuadro de la colección Naseiro. Tras él se postra otro hombre, más mayor y menos hermoso, que con una mano arrastra un corderillo trabado y, con la otra señala al Niño para indicarnos, a nosotros y a la chiquilla que lo sigue, al que ha de ser objeto también de nuestra veneración. La

⁴⁹² Ver pp. y , respectivamente.

⁴⁹³ Sobre estas dos obras véase A. E. PÉREZ SÁNCHEZ. *Jerónimo ...* (2000), pp.144-147.

niña, de muy tiernos años, es pionera y casi solitaria en la iconografía de este tema, excepción hecha de la inolvidable rapaza de Zurbarán en el cuadro que fue de la cartuja de Jerez. Ésta es mucho más bonita y, si a aquella no la salvara la vitalidad de su risa cómplice, también diríamos que más entrañable. Entre devota y curiosa avanza sin despegarse del pastor que nos mira, con los grandes ojazos negros clavados en la cuna. Viste, como en su tiempo, de blusa, corpiño y doble falda, peinando sus cabellos de oro en dos gruesas trenzas recogidas en sendos rodetes sobre las orejas. En segundo plano se ve a una mujer, vestida con modestia, pero con gran dignidad, avanzando cuanto allí ocurre a un bigotudo pastor recién llegado, que se descubre respetuoso la cabeza. Acaso esta mujer sea una de las comadronas apócrifas buscadas por San José, cuyo recuerdo perduraba, aunque muy difuminado en algunas visiones literarias no demasiado lejanas a estas fechas, caso de aquellas estrofillas de Lope de Sosa que citaba más atrás⁴⁹⁴. De ser así, la mujer estaría relatando, como en el *Protoevangelio*, maravillas tales como nunca había visto en tantos años de ejercicio de su profesión y como nunca cupieron en entendimiento humano alguno y dotaría al cuadro de una insularidad iconográfica absoluta en nuestro barroco y en prácticamente toda la historia de nuestro arte cristiano, poco dado a la representación de las parteras. Densas penumbras envuelven los volúmenes del buey y la jumenta y permiten adivinar apenas un fondo de clásicas ruinas, abierto, según la tradición, a un paisaje nocturno en el que un ángel abre el cielo para dar la buena nueva a los pastores. La composición es muy clara y equilibrada, demostrando cierta distancia temporal con los cuadros que hemos visto anteriormente y una mayor cercanía a las pinturas de la última época. El paradigma seguido, otra vez, es el de Orrente, que se ofrece incluso mejor asimilado gracias a la visión más desahogada y panorámica. La paleta también es por entero toledana y de las más recalcitrantes de toda la carrera del maestro, que insiste con vehemencia en la estética del realismo rojizo y cálido, próximo, aunque distinto, al sucio empardecimiento, más crudo y frío, del arte de los Ribalta. En el cordero y, mucho más aún, en la niña hay además toques de un anecdotismo veneciano que, bebido del pintor de Murcia, el de Cocentaina interpreta de un modo muy personal. En conjunto es una obra muy tierna y empática, patinada por el barniz de una atmósfera emocional sincera y sin artificios, a la que contribuye y de qué manera la calidez de los tonos empleados.

El otro lienzo existente en Chelva es de muy distinto tono estético y superior calidad, seguramente más tardío, contemporáneo, más o menos, de la célebre *Comunión de la Magdalena* del Museo de Valencia, de 1665. El formato es ahora vertical, lo que invita a pensar que sea éste el que se compra, según las fuentes antiguas, para decorar el retablo de una capilla sacramental aún no terminada⁴⁹⁵. Es una de las creaciones más afortunadas del maestro de Cocentaina. La escena tiene lugar en un lóbrego interior de ruinas en medio del cual está el pesebre, un cajón de madera con cuatro patas, colmado

⁴⁹⁴ Ver pp.

⁴⁹⁵ A. E. PÉREZ SÁNCHEZ. *Jerónimo ...* (2000), p. 144. En 1972 el mismo autor daba el cuadro a Jacinto Espinosa de Castro, hijo del maestro (*Jerónimo ...* (1972), p. 53).

de paja y sin más ropilla que un albo pañal. Encima de él Jesús patalea desnudo, con el rostro vuelto hacia su Madre y un pico de la tela agarrado, como suplicando que le ayude a cubrir su cuerpo, a protegerlo del frío cruel de la noche. Para el Niño se recurre a un tipo rollizo, de mejillas regordetas y ensortijado pelo rubio, que todavía no habíamos visto en las *adoraciones* del pintor y que es característico de su más avanzada madurez, en que constantemente lo emplea para representar Niños y angelotes; lo podemos ver en la *Virgen con el Niño*, del Ayuntamiento de Valencia, o del *Taller de Nazaret* que se conserva en colección particular madrileña, donde encontramos unos angelillos simpáticos y vivaces, muy distintos de los torpes infantes de cuadros más antiguos, como el de la *Visión de San Ignacio* del Museo valenciano. Asimismo, la Virgen responde a un modelo muy propio del artista, ensayado durante toda su vida y especialmente definido en su última producción; una joven de rostro ovalado, de nariz larga, boca pequeña y grandes ojos almendrados, con una belleza fresca y llana, convincente, real, pero siempre digna y majestuosa. Es el mismo tipo de la *Virgen de los ángeles*, del Museo del Prado, o de la *Presentación*, del de Valencia, sin duda, la más hermosa que dieron sus pinceles. De rodillas contempla al Niño a la cabecera de la cuna, vertiendo una oración callada, íntima, perceptible tan sólo por los oídos de la Divinidad. San José destaca por el realismo de su atinada factura; un hombre maduro, aunque joven todavía, de rasgos fuertes, tocados por esa rara belleza de lo sobrio y viril. Envuelto en un pesado manto de lana y apoyado en la vara, se inclina sobre la cuna entre sorprendido y devoto, lleno de hondo fervor. Los pastores han acudido en buen número a conocer al Mesías, llenos de una fe honda y callada, intensa como no cabe más. Admirable es el mancebo de perfil, cubierto con pobres y rotas prendas, con el hermoso rostro moreno, animado por un fino bigotillo negro, fijo en el que hay en la cuna. Más cerca del Niño se arrodilla otro muchacho, también moreno y de fino bozo, incapaz de centrarse en la oración por culpa del revoloteo de los tres angelillos que en la parte alta blanden la cartela del Gloria. Alza el chico los ojos, tal como hemos visto a otros pastores en varios cuadros anteriores, caso de aquel de Antonio de Lanchares, en un gesto que fue muy del gusto del barroco levantino. Otro zagal, más perdido entre las sombras, mira también a los ángeles. En el hueco de la puerta un viejo entra descubriéndose la cabeza. Quizá por influencia andaluza, otros angelillos pululan por el suelo entre los humanos; dos chiquillos del mismo tipo que el Niño Dios, pero más crecidos en edad y en carnes. También ellos son sello inconfundible de la producción más tardía de Espinosa. Se acercan al pesebre enlazados, completamente desnudos, llenos de inocentísima gracia y sin ningún asomo de pudor. Al contemplarlos como un detalle aislado, antes los creeríamos extraídos de una bacanal antigua, al modo de aquellas que tanto prodigaron el Tiziano y Rubens, que no de una nochebuena pintada por un maestro español. Y sin embargo, hay poco de pagano en ellos. El uno señala al pesebre, guiando hacia él los pasos y la mirada de su compañero que pisa un resto de cornisa antigua y esboza con la mano un ademán de rechazo, de desprecio a alguna cosa que se deja atrás. Juntos nos hablan del triunfo de la nueva fe sobre el fatuo esplendor

de las deidades gentiles y nos invitan a tomar el único y recto camino de la salvación, renunciando a tantas creencias erradas. Pero no ha de ser ésta una vereda fácil, es senda tortuosa y llena de sacrificio que ni el propio Hijo de Dios habrá de recorrer sin sufrimiento, como nos recuerda el manso borreguillo que, trabado de patas, yace a los pies de la cuna. La composición, aunque muy poblada, presume de buen orden y claridad, insinuando incluso un atisbo de simetría en la equilibrada distribución de las masas. El claroscuro es más intenso y menos veneciano, más próximo a los modelos del Caravaggio, aprendidos de Ribera y Zurbarán. La influencia del extremeño es la nota que mejor define el carácter de esta pintura, con su sobria monumentalidad y viril expresión del sentimiento religioso; de su experiencia proceden la cuidada imitación de las calidades y las gamas cromáticas empleadas, que poco deben ya a las terrosas armonías de Orrente o al barroco pardo de los Ribalta; también es zurbaranesco de pura cepa el detalle del alto pedestal romano con la columna truncada encima, sin función arquitectónica alguna ni conexión aparente con el resto del entorno, igual que aparece en tantos cuadros del pintor de Fuente de Cantos, tales como la *Adoración* y la *Epifanía* de la Trinidad de Sevilla, que en su lugar analizamos⁴⁹⁶, o el célebre de la *Entrevista de San Bruno y Urbano II*, del Museo de la misma ciudad. En conjunto, es uno de los cuadros más atractivos y mejor elaborados del repertorio de Espinosa, expresivo de una fascinación zurbaranesca, brotada quizás del conocimiento directo de los cuadros del maestro extremeño, que, en detalles bien concretos, se adivinaba en su obra desde mucho tiempo atrás. Una pintura conocida y valorada de antiguo que el tiempo y los achaques nos hicieron despreciar y que ahora vuelve al hacer del maestro dispuesta a figurar en los lugares más elevados de su catálogo.

Últimamente se ha dado a Espinosa un apreciable lienzo que bien pudiera ser el que, con atribución a Bartolomeo Carducho, formó parte de la colección española de Luis Felipe y fue subastado, junto al resto de la misma en 1853⁴⁹⁷. Siendo otros los derroteros de este trabajo, aceptaremos la atribución y comentaremos en este lugar el cuadro, pero no dejaré de expresar mi desacuerdo con ella. Cuesta trabajo pensar, aún teniendo en cuenta todas las variantes estilísticas que hemos podido advertir en los cuadros anteriores, que su autor pueda ser el mismo de esta otra tela. Siendo como eran aquellas obras muy distintas entre sí, seguidoras de maestros y tendencias bien diferenciadas, había en todas ellas un fondo técnico y estético que las revelaba hijas del mismo padre y las ponía en estrecha relación con el resto de la producción del maestro. Aquí, sin embargo, no se encuentra tal parentesco: los tipos humanos nada tienen que ver con los del pintor de Cocentaina, tampoco el Niño, que expresamente ha sido puesto en relación con los angelillos del maestro; la paleta es de un brillo ajeno a su costumbre y la factura mucho más abreviada de la que identificamos como suya. No hay duda, empero, de que se trata de un cuadro valenciano, muy marcado por la experiencia de los

⁴⁹⁶ Ver pp.

⁴⁹⁷ Véase D. ANGULO ÍÑIGUEZ y A. E. PÉREZ SÁNCHEZ. *Historia de la pintura española* (1969), p. ; A. E. PÉREZ SÁNCHEZ. *Jacinto ...* (2000), p. 148.

Ribalta y probablemente anterior a la fecha de 1650-60 dada para él al suponerlo de Espinosa. Sea como fuere, es una obra importante, de muy buenas calidades pictóricas y ajustada tensión emocional. Domina la composición el niño Jesús, echado desnudo sobre unos pañales. La cuna no es ahora un pesebre, sino la basa de un pilar toscano arruinado por el tiempo. Como en el fragmento de cornisa que pisaba el angelillo del cuadro anterior o en los restos antiguos de tantas *adoraciones* y *epifanías*, esa piedra alude a la caída del pagano error, al hundimiento de unas viejas creencias que el advenimiento de la verdad demostrará entelequia sin soportes. Sirve de jergón una piel y de ropas de cama un paño rojo rayado, elaborado en los telares de la Huerta, y un suave pañal de azulada blancura; así se nos recuerdan las ropillas de lino y de lana que previno la Virgen, como se dice en tantos relatos navideños, entre ellos el de Lope de Vega. El Niño, desnudo sobre ese lecho, es de un atractivo encantador. Por su macrocefalia, quizá demasiado acusada, y la languidez de sus tiernos miembros, es uno de los más intensamente realistas de todo el barroco español, muy al margen de aquel otro, convencional por más que hermoso, del segundo cuadro de Chelva o de los angelotes de ese y otros cuadros con los que ha sido comparado. Aquí hay un realismo mucho más intenso, una verdad bien entendida y sin correcciones. La Virgen es de una gran belleza, con un rostro armonioso y lleno de dulzura; una joven rubia, de facciones pequeñas y rosadas mejillas, cubierta por una fina toca blanca y vestida de intensos rojo y azul. En ademán bassanesco levanta dos puntas del paño a rayas, presta a cubrir con él la desnudez de su Hijo. Al pie de la cuna yace inmóvil el borrego con las patas atadas, metáfora de la futura pasión, y, a su lado, nítidamente recortada, la cabeza de la jumenta, mascando indiferente unas yerbas. A la cabecera de la cuna un pastor de postra de hinojos a adorar al Niño; en su rostro hay concentrada una expresividad muy honda y sincera, fácil de leer y pronta a seducir los ánimos más sensibles. El joven reza con los ojos entornados y el moreno rostro encendido por una sonrisa delatora de una alegría muy honda y en absoluto pasajera: el suyo es el regocijo eterno de quien al fin ha hallado el consuelo. Detrás de él vemos erguido a San José, vuelto de perfil hacia dos pastores a los que invita a entrar y guía hacia el pesebre; es ya un hombre bien entrado en la madurez, pero lejos aún de ser un viejo, fuerte y vigoroso, de profética dignidad. Los pastores a los que se vuelve, un hombre con un borrego y un chiquillo, dan al cuadro una sabrosa nota de alegre desenfado, en especial por la alegre risa y el espontáneo bailoteo con que exterioriza su contento el rapaz. Junto a ellos se introduce, no sin trabajo, el perfil del buey. La composición es de un abigarramiento atropellado; las figuras se amontonan entre las márgenes del lienzo sin espacios intermedios, superpuestas en altura y ocupando la totalidad de la superficie, con una solución de clara ascendencia manierista, emparentada con el escorzo del cuerpo del Niño y la difícil perspectiva de su rostro. En la misma línea se encuentran los colores limpios e intensos que viste la Virgen o el plegado esquemático y cartilaginoso de ciertos paños, visible, sobre todo, en el San José. Emparientan estos recursos con buena parte de los hecho por Francisco Ribalta en obras como el retablo de Algemés, donde hallábamos

telas plegadas de ese modo amplio y abocetado y fuertes conexiones de paleta. También procede del pintor de Solsona el apretamiento de las figuras en ese plano saltón y único, que parece desbordar la plana materialidad del lienzo. Y asimismo, se podrían hallar semejanzas de composición con el *Nacimiento* del Colegio del Patriarca, en su lugar comentado⁴⁹⁸. Las luces guardan poca relación tanto con Orrente como con Zurbarán, quedando más ligadas, en su medroso claroscuro, a la manera de los italianos de El Escorial. Un cuadro muy bello e intenso, de una calidad acaso superior al genio de Espinosa y, desde luego, apartada de sus concepciones estéticas y del espíritu de su tiempo.

Aunque por cronología pertenece a la generación siguiente y debiera ser incluido entre los maestros del pleno barroco, atendiendo a razones de estilo, recordaremos aquí la personalidad de Mateo Gilarte, pintor natural de Orihuela, nacido en torno a 1625, que, desde fechas muy tempranas, encontramos trabajando en la ciudad de Murcia. Gilarte es, como Pablo Pontons, Urbano Fos o Jacinto Espinosa de Castro, uno de los muchos jóvenes valencianos que se formarán a la sombra del eclecticismo de Espinosa y acarrearán el lastre de su herencia a lo largo de toda su carrera artística, pecando de arcaísmo en una época en la que por todas partes triunfaban actitudes más fogosas e internacionales. Encontramos, con todo, en el caso de este pintor, tímidos intentos de apertura a la modernidad barroca con cuadros con las dos *epifanías* que en su lugar serán comentadas, en las cuales se descubre cierto conocimiento del arte de Rubens, pero quietado por la tradición del de Cocentaina, con lo que ello supone de pervivencia de las maneras de Orrente, los Ribalta y Zurbarán⁴⁹⁹. Suya es la *Adoración de los pastores* de la Universidad de Barcelona, pintura estimable y de lo mejor que hiciera, ejecutada hacia la mitad del siglo con un estilo sereno y perfilado de muy rancio abolengo. Sobre un viejo cajón de madera el niño Jesús, muy pequeño y algo duro, reposa desnudo, encendido de celestiales luces, adorado a los pies por sus Padres y a la cabecera por los pastores; separan ambos grupos, aparte del pesebre, las cabezas del buey y la jumenta, más solícita la primera para abrigar con su aliento al Niño. La Virgen está de rodillas, orando con las manos juntas sobre el pecho. En ella encontramos un modelo constantemente repetido por el artista: una joven de cara redonda, con facciones muy pequeñas, cejas finísimas y una frente ancha y despejada, enmarcada por la parábola perfecta de unos cabellos morenos que hacen aún más evidente la blancura de la tez. Un tipo ideal que nada debe a Espinosa y mucho menos a las fuentes de que se nutriera, definidas todas por su fuerte apego a la realidad. Detrás está San José, apoyado en la vara, joven y bien parecido, mirando absorto al Niño, lleno el rostro de paz y silenciosa entrega. Al otro lado se inclina un viejo pastor, calvo y de barbas canas, claro deudor en todo, tipo, ropas y gesto, de la pintura de Orrente, que en la misma Murcia estaba tan bien representada y que había de ser conocida de primera mano por el de

⁴⁹⁸ Ver pp.

El profesor PÉREZ SÁNCHEZ da cuenta de este influjo (*Jacinto ...* (2000), p. 148).

⁴⁹⁹ Ver pp.

Orihuela. Un joven de fuerte impronta naturalista se arrodilla a su lado; detrás llega un hombre cargando a hombros una oveja y tras él una mujer con una cesta en la cabeza, no falta de aires riberescos. La historia transcurre en medio de unas ruinas de maderos y adobe, por entre las que se van abriendo camino unas matas. Arriba pajarean dos angelotes disputándose la cartela, envueltos apenas en unos tenues resplandores que se confunden con el tono dorado del celaje. Para la composición se adopta un esquema simétrico tomado de la tradición de Oriente, estableciéndose un eje imaginario que corta el cuadro pasando por el pesebre y las cabezas de los animales; orientescos son también el escenario y la gloria, tan modesta y ajena a las fanfarrias que eran nota común a toda la pintura peninsular desde hacía tanto tiempo. Las luces, por su parte, parecen recuperar el tenebrismo claro e intenso de Maino, sin recordar en absoluto a lo hecho por los Ribalta o Espinosa. A ellas se une una paleta clara y variada, definidora de una manera de superficies limpias y esmaltadas, brillantes, de una corporeidad porcelanosa e ideal, agradable pero poco convincente, intensificada por la depuración del realismo se opera en los personajes, de piel clara y ojos rasgados e inexpresivos, resultando una realidad edulcorada y de notable refinamiento.

En el Sur, el panorama es algo más rico que en el Levante, localizándose, como en el periodo anterior tres focos artísticos bien diferenciados, las escuelas de Sevilla, Córdoba y Granada. Están las dos primeras dominadas por el arte de Zurbarán y sus muchos seguidores, que conviven con pintores en los que se perpetúan los gustos de la generación anterior. La tercera, que entró rezagada en el naturalismo, continuará hundida en un triste marasmo del que poco a poco empezaría a sacarla la presencia de Alonso Cano, cuya fuerte personalidad la hará aparcar al fin los pesados lastres del manierismo y abrazar el nuevo arte barroco, bien que todavía sin ningún artífice de auténtico brillo.

Fuera de la órbita de Zurbarán, la personalidad más fuerte del núcleo sevillano en estos años centrales del siglo es la del polifacético Pablo Legote, luxemburgués natural de Marche, estricto contemporáneo del maestro de Fuente de Cantos, que, desde principios de la centuria encontramos avecindado en la ciudad del Guadalquivir. Legote es un artista versátil y de fuerte vocación empresarial; los documentos más antiguos nos lo presentan como bordador; luego será el pintor de la Archidiócesis y, a lo largo de toda su vida, un activo maestro en el arte de la policromía de retablos e imágenes. Su actividad se desarrolla en Sevilla hasta 1635, cuando convertido en alguacil fiscal del Almirantazgo, se muda a la ciudad de Cádiz y continúa en esta comarca su labor artística. Su formación transcurre en el ambiente hispalense del primer tercio del XVII, en ese marco dominado por el decadente inmovilismo de Pacheco y la revolución del licenciado Roelas, a cuyos postulados, con mucho de influencia riberesca y alguna nota de Zurbarán, se mantendrá fiel durante toda su carrera, luciendo como sello más personal de su estilo una paleta brillante y de las más ricas de su tiempo. Es un artista mediano y desigual, propenso a errores de dibujo y a cierta desmaña en la composición, al tiempo que de fuerte carácter y bien definido estilo, con un realismo intenso, alejado

de los extremos más crudos o vulgares, que en la misma Sevilla eran visibles, y proclive, en cambio, a detalles de frescura popular, interpretados con esa habilidad cromática que lo convierte en uno de los mejores coloristas de la pintura andaluza. Su obra más célebre es la serie de lienzos del gran retablo de la iglesia mayor de Lebrija, con trazas y escultura de Alonso Cano, hito fundamental en el devenir de nuestro arte barroco que, por fortuna, conservamos íntegro y en perfecto estado, sin más adición que una discreta hornacina dieciochesca para la Virgen de la Oliva⁵⁰⁰. En las dos escenas navideñas pintadas para las calles laterales, Legote se nos ofrece como un pintor de genio ecléctico y bravo, gran conocedor de la pintura de su tiempo y, aunque deudor de la tradición de Roelas y Herrera el Viejo, abierto a la asimilación del barroco más avanzado, libre del arcaísmo de autores como Espinosa o Jusepe Leonardo. La tradición no es para él un dictado que hubiera que obedecer a deshora, sino un paradigma del que se pueden extraer múltiples enseñanzas que no tienen por qué estar reñidas con el signo del presente. La *Adoración de los pastores* nos da buena muestra de ello. Es el mejor de los dos lienzos. Un cuadro alargadísimo que pone a prueba la audacia compositiva del maestro, finalmente inclinado por un esquema en tres alturas no falto de resabios manieristas. Jesús descansa encima de un pañal, sobre un pesebre de patas de tijera cubierto de dorada y blanda paja. Está desnudo, encogido de frío, ausente al revuelo de ángeles y pastores que gira a su alrededor. No ha querido el pintor alzar lo divino sobre lo humano, el Recién Nacido es en todo real, una frágil criatura tierna y rosada, regordeta y calva, sin brillos ni gestos incoherentes con su terrenal naturaleza. La Virgen lo adora en silencio, con las manos juntas y la mirada baja. De su rostro andaluz, de magras facciones y negra orla de cabellos, trasciende un inmenso amor al que sólo excede su temor divino, su fe honda y callada, su voluntaria esclavitud. San José, a su lado, bien pudiera tomarse por un joven pastor; sólo la comparación del modelo con el utilizado para la *Epifanía* de este mismo retablo podrá revelarnos que, saltándose el autor convenciones iconográficas tan antiguas, el Patriarca es el joven imberbe que, de hinojos ante la cuna, se dirige admirado a la Virgen. Legote ha llevado a sus últimos

⁵⁰⁰ El gran retablo de la iglesia mayor de Lebrija nace a partir de la inspección realizada por el visitador de la archidiócesis, don Fernando de Vera, a esta parroquia en 1628. Pablo Legote, pintor de fábrica del arzobispado, solicita la concesión de los trabajos de pintura y policromía del retablo, quedando la arquitectura en manos de Miguel Cano, con el que el pintor estaba asociado, quien, en agosto de 1629, antes de comenzar las obras, la traspasa a su hijo Alonso. El retablo fue inaugurado en enero de 1638, por las fiestas de la Tarasca. En 1739 Juan Santa María Navarro realiza la hornacina de la Virgen de la Oliva.

Pablo Legote, encargado también de la policromía, pinta, al temple sobre lienzo, las escenas de la *Adoración de los pastores* y la *Epifanía*, en las calles de la Epístola y el Evangelio, respectivamente, y sobre ellas, en el mismo orden, los Santos Juan Evangelista y Bautista. La calle central quedaría ocupada por el lienzo de la *Ascensión* y, bajo él, la canesca escultura de la Virgen de la Oliva. En el ático representa la *Anunciación*, en dos lienzos separados por a caja del crucifijo, en la que, inicialmente, estaba previsto disponer un calvario de pintura.

Véase *Guía artística de Sevilla y su provincia*, pp. 326-327; E. VALDIVIESO y J. M. SERRERA. *Historia de la pintura española* (1985), pp. 283-287; acerca del retablo: VV.AA. *Alonso Cano ...*, pp. 282-285.

extremos la tendencia a rejuvenecer al Santo, la nueva apariencia en la que insisten Santa Teresa, Cristóbal de Fonseca, fray Gracián de la Madre de Dios o el mismo Francisco Pacheco, haciendo que parezca más mozo, incluso, que su propia Esposa. A la cabecera del Niño un andrógino ángel mancebo tañe festivo el laúd, recordando, sin partituras ni acompañamiento, aquel otro concierto angélico de la *Adoración* de la casa profesa de Sevilla. Los pastores acuden en tropel a adorar al Niño. En primer término un muchacho, tomado de arte de Juan del Castillo, se inclina ofreciendo un cesto de pichones, con el rostro vuelto hacia nosotros, invitándonos a acercarnos a la cuna. Detrás, un viejo asoma apenas su perfil de hombre del campo, bien curtido por trabajos y soles, alardeando de un realismo intenso al modo de Ribera. Junto al muchacho, sentado en el suelo, un chiquillo con recuerdos de Maino y Roelas toca a la vez la flauta y el tambor, éste con el cuero roto como en las visiones del canónigo de Olivares. A su derecha, un desdichado e innecesario viejo bassanesco tira por los cuernos de una cabra. Por detrás de la Sagrada Familia entra un pastor risueño y vulgar, acompañado de una mujer con un niño chico en brazos, fragmento naturalista solitario en la representación del tema; enfrente, medio oculto por un pie derecho de la cabaña, asoma un zagal con una oveja a hombros, inevitable nota dramática, premonición de tantos sufrimientos venideros. En la parte alta, la gloria descende en forma de grises nubarrones, abiertos para dar paso a un divino resplandor acaramelado, sobre el que se recortan dos graciosos angelotes jugueteando con la vitela del anuncio. Otras cabecillas angélicas, alguna bastante gruñona, revolotean junto a ellos y, en la parte baja, tras el chiquillo del tambor, otro angelote, con aires de fábula pagana, brinda al Niño una corona de flores. La composición, más que a Roelas o Zurbarán, parece conocer, admirar y seguir a Maino, estar pendiente con extraña fidelidad de la ordenación que dio aquel a su Nochebuena del retablo de las *Cuatro Pascuas*; como allí, encontramos en la parte baja dos pastores jóvenes, uno de ellos músico, y un perro durmiendo en medio; a Jesús de perfil, adorado por su Madre y, arriba, un grisáceo rompimiento de gloria. El parecido es demasiado fuerte para ser casual, de modo que hay que admitir que Legote conocía, directamente o no, la composición del dominico de Pastrana. Ahora bien, las diferencias entre ambos cuadros son asimismo notabilísimas. Aunque Maino alcanzara a proporcionar una solución airosa para el complejo problema compositivo, el luxemburgués no podía sustraerse al poderoso ambiente artístico del que procede, entresacando de él los nuevos elementos con los que daría vida a las sabias ideas del fraile. En Roelas se inspira el niño con los instrumentos musicales y su compañero, con el cesto de palomas, está tomado, literalmente de las *nochebuenas* de Juan del Castillo, la de Santa Inés, de Sevilla, o la más famosa del convento de Monte Sión. El número de personajes es bastante mayor que en el cuadro de Toledo, con lo que ello supone de abigarramiento y confusión y las luces hacen gala de un claroscuro menos intenso y ortodoxo. La paleta es de una enorme riqueza, aunque con un claro predominio de los tonos rojizos, dado por la propia naturaleza del tema. En general, vemos un decidido avance en dirección barroca, una solución movida, agitada, que no retrocede ante la

posible confusión y persigue un brillante y sobrecogedor efecto de conjunto; una elevada oración polifónica, un himno compuesto a fuerza de hilvanar expresiones cálidas y populares que, unidas, son capaces de transmitir el misterio en toda su inmensa magnitud.

Por los mismos años en que trabajaba para la iglesia de Lebrija, en la década de los treinta, acomete Pablo Legote las obras del retablo mayor de Los Palacios, para el que pinta un gran lienzo de la *Adoración de los pastores* que ha de contarse entre lo más granado de su catálogo, acaso por encima del anterior, sí bien de estilo más retardatario⁵⁰¹. Las medidas del lienzo, rematado por arriba en medio punto, permiten ahora una composición más amplia y desahogada, que el pintor resolverá con más reposo y menos abigarramiento. En medio del portal se halla el pesebre con Jesús, del todo desnudo, dormitando encima, sobre un muelle lecho de pañales y con una almohada bajo la cabeza. Es un niño blando y hermoso, aunque de pose algo amanerada y menos naturalista que en el ejemplo lebrijano. Reclinado con una indolencia, casi sensual, tan extraña a su corta edad, Jesús recupera modelos paganos de la tradición clásica y renaciente: recibe la veneración de sus fieles como una tizianesca Dánae la lluvia de oro, recordando casi a una divinidad fluvial antigua. A la derecha están sus Padres. María es una muchacha muy hermosa, morena y de grandes ojos, armoniosa en sus rasgos y recatada en su actitud, cubierta con una toca blanca que nieva de pureza y modestia su cabellera de endrina. Serena y grave, pero siempre dulce y cercana, adora a su Señor juntando las manos, en silencio, entregándole, no la voz, sino el alma toda a quien del corazón quiere ver brotar las oraciones. San José, detrás de Ella, sumido en honda meditación, responde a un tipo magro y del sur, con unas facciones aguileñas que quizás no tengan poco que ver con el conocimiento de los modelos de Alonso Cano, activo en Sevilla hasta 1638. Delante del pesebre se sienta en el suelo un chiquillo en el que hay aunados recursos de Roelas y Juan del Castillo; con una mano toca el tambor y con la otra se lleva la flauta a la boca, pero su ademán es interrumpido por nuestra presencia; al vernos entrar en el cuadro clava en nosotros su mirada penetrante, alegre y

⁵⁰¹ En 1629, dado el precario estado de conservación del retablo de la iglesia parroquial de Los Palacios y Villafranca, el provisor de la archidiócesis encomienda a Pablo Legote la realización total de uno nuevo. Poco después, el artista traspasa la carpintería, muy modificada en los siglos XVIII y XIX, y la escultura a su cuñado, el ensamblador Martín Moreno. En 1636 el conjunto se asienta en la capilla mayor y es inspeccionado por el visitador, que informa de lo poco apropiado de las trazas para ese lugar y ordena que no se termine de pagar al artista hasta que dé una solución más satisfactoria. Se inicia así un largo pleito que, nueve años después, concluye con una nueva tasación, cobrando Pablo Legote por los trabajos en agosto de 1647.

El retablo, que, por desgracia, ha sido objeto de numerosos repintes, tiene un solo cuerpo, presidido por la hornacina de la Virgen de las Nieves, con las imágenes pintadas de los Santos Juanes a los lados. En el ático se dispone el gran cuadro de la *Adoración de los pastores*; en el banco, sobre la portezuela del Sagrario, hubo una pintura del Niño Jesús, hoy desaparecida. Véase *Guía artística de Sevilla y su provincia*, pp. 338-339; E. VALDIVIESO y J. M. SERRERA. *Historia de la pintura española* (1985), pp. 287-289.

morena, y, aguarda solícito, antes de iniciar su jácara, el momento de informarnos sobre las maravillas de aquella noche y de invitarnos a doblar las rodillas ante la cuna, altar en que por el hombre inmola su gloria el Rey de los reyes. A su lado duerme impasible un perro y, junto a él, repitiendo la ordenación de los volúmenes del cuadro de Lebrija, se postra un pastor, que ya no es, como allí, un adolescente, sino un hombre maduro y barbado que adora con pasión al Niño. Otros cuatro zagales entran al portal en busca del pesebre. En primer lugar, un viejo; un hombre del campo que, sin saber de letras, ha sabido escuchar el mensaje de los ángeles y correr a adorar a Dios. De su cara rústica y vulgar trasciende un sentimiento que mezcla sorpresa y confianza, una fe limpia, arraigada, nutrida de esperanzas, hoy colmadas al fin, y de anhelos futuros que empiezan ya a germinar. La expresión honda de ese rostro, tan rica en matices emocionales, es el mejor resumen de las ideas tantas veces expuestas sobre los pastores, es el trasunto plástico más atinado de los rústicos de Carranza, de la Santa Juana o fray Luis de Granada, es la llaneza aldeana, la pureza humana desnuda, sin más tesoro que la fe de su corazón. A su lado, pegado a la cabeza de la mula, uno más joven y de realismo aún más intenso, se atreve a tocar las sábanas de la pobre cuna; detrás viene una mujer, con una cesta de pichones entre las manos, acompañada de un mozo, realmente visto por el pintor en alguna majada serrana; un joven fuerte y moreno, con barba de varios días y deformado sombrero de fieltro, cargando a sus hombros con la eterna oveja ofrecida al Señor. Todos ellos brillan por su inmediatez, por su ajustado realismo y frescura popular, concentrando en la expresión de las caras y en la verdad de la indumentaria, algunos de los mejores fragmentos pictóricos de toda la carrera del artista. Más al fondo, apenas perceptibles entre las sombras, se distingue la cabeza del buey, acompañada de otros adoradores que van llegando al portal; también se adivina algo de la vieja y maltrecha arquitectura del portal y, a lo lejos, una franja de arbol que va hiriendo el cielo, anunciando con bassanesco resplandor la llegada del nuevo día, metáfora de la naciente era, del nuevo rumbo de la humanidad. Del cielo bajan dos angelotes, trabajados con buen ojo y afinada técnica, precediendo, mientras blanden el anuncio, al vuelo de un astro divino que apunta sobre la cabaña. Las dimensiones del cuadro permiten al pintor mayor libertad y claridad expositiva de la que tuvo en Lebrija. Aparca la apretada solución de Maino y adopta un esquema más pendiente de los aspectos espaciales. Los personajes se distribuyen en círculo alrededor de la cuna, ante un telón de miserable arquitectura y coronados por un exiguo rompimiento de gloria. Parece clara la alusión a Roelas y es posible que haya alguna relación con el lienzo de Mohedano para la iglesia de San Juan, de Antequera, o, incluso con modelos más lejanos como el de Nardi, en las Bernardas de Alcalá, o los prototipos manieristas de los que parte⁵⁰². El realismo es muy intenso y lo mismo el claroscuro, más fuerte e italianizante que en el caso anterior; esto, unido al reposo de las actitudes, a la expresión comedida y la humildad del rompimiento, nos pone ante un cuadro más rezagado

⁵⁰² Ver pp. y , respectivamente.

estéticamente, de composición clara y muy cuidada factura, sin los desmaños ni el desorden de la composición anterior, en la que el brío barroco se esposaba con un esquema ideado en el bajo renacimiento, por más que continuado mucho después. La paleta es también menos fogosa, más uniforme y entonada, aunque encendida de vez en cuando por alguna intensa mancha en la que sale a relucir el impulso natural del artista.

Contemporánea de ésta última bien podía ser la *Adoración de los pastores* del retablo mayor de Espera, cuyos trabajos aceptó Pablo Legote un año antes de contratar el de Los Palacios. Las circunstancias, sin embargo, hicieron que la realidad fuera muy otra, que las obras se alargaran demasiado y la pintura de los cuadros no se acometiera hasta mucho después, entrada ya la década de los años cincuenta. Como sucedió con el gran retablo de San Miguel, de Jerez de la Frontera, y con tantos más de nuestro Siglo de Oro, detrás de éste altar gaditano se esconde una lamentable historia de rencillas y desganadas de las que, al final, fue capaz de brotar una obra de singular empeño y alta calidad⁵⁰³. Los lienzos que el maestro luxemburgués elabora para esta máquina se cuentan entre lo más bello de su desigual catálogo, sorprendiendo lo retardatario de su carácter en unas fechas tan avanzadas como aquellas. El de la *Adoración*, en especial, es un lienzo muy valioso, uno de los más alegres y coloristas de la carrera del pintor, no falto por ello de visibles torpezas de diseño y composición. Centra la escena el pesebre, dispuesto en paralelo a los márgenes horizontales de la tela, de acuerdo con la tradición de Roelas y Juan del Castillo, seguida también en los ejemplos anteriores. El Niño, completamente desnudo, quiere emular en su pose al del retablo de Los Palacios, pero con tan escasa fortuna que lo que resulta al final es una de las peores recreaciones infantiles de la trayectoria de Legote, demasiado macizo, pesado, acusando una dureza que no acierta a transmitir ni la flexibilidad de los tiernos miembros ni la morbidez de sus carnes y desmereciendo mucho del resto del conjunto. La Virgen, sin embargo, es

⁵⁰³ La historia del retablo de Espera es larga y accidentada. A fines de 1628, el provisor de la archidiócesis de Sevilla autoriza su construcción, indicando que se encarguen los trabajos a Pablo Legote, pintor de fábrica del arzobispado. Los contratos se formalizan en enero del año siguiente; la arquitectura y la imaginería se encomiendan a Diego López Bueno, que en 1631 las traspasa a Legote, único artífice del retablo desde ese momento. El plazo de entrega de la obra se fija en dos años. En 1634, toda la carpintería, aunque sin policromar se traslada a Espera, donde permanece sin montar hasta 1650. En ese año, después de dieciséis en suspenso, Pablo Legote se ofrece a continuar los trabajos y se muda con su taller a Espera, pero en 1652 ya lo encontramos en Cádiz, sin haber dado fin a las obras. Pasados doce años, en 1664, se reanudan las labores. El pintor traspasa la mitad de la policromía a Nicolás Andrade, sevillano, que, finalmente, la llevará a cabo en su totalidad.

El conjunto consta de banco, con figuras de Evangelistas y Doctores de la Iglesia, un cuerpo principal y el ático. En el cuerpo encontramos la pintura de la *Ascensión* y, a ambos lados, la *Adoración de los pastores* y la *Epifanía*, de mano de Legote. El ático está centrado por la Anunciación, flanqueada por la Presentación del Niño y la Visitación, también del artista. Los cuadros se pintaron entre 1650 y 1652. Su estado de conservación, a causa de antiguas reparaciones y continuas goteras era lamentable hasta la afortunada restauración que en 1981 acometió el Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte.

Véase E. VALDIVIESO y J. M. SERRERA. *Historia de la pintura española* (1985), pp. 280-283.

de una enorme belleza, algo idealizada, aunque, como siempre, pendiente del modelo habitual en el artista. Silenciosa, extasiada, ora al lado de la cuna, envuelta en una hermosa capa rayada tomada con fidelidad del natural. El San José es el más gallardo de las *nochebuenas* del luxemburgués: un moreno claro, alto y buen mozo, joven, galán, de una apostura en la que se aprecia una clara sugestión del tipo empleado por Zurbarán en el retablo de la cartuja de la Defensa. Los pastores han acudido a Belén en muy crecido número, ofreciéndonos un grupo que, si no es de los mejores en calidad, sí se cuenta entre los más interesantes por la viveza y variedad de sus actitudes, espejo de los usos populares de la época del pintor, reflejados con enorme frescura y sana rural alegría, con un gracejo idéntico al que trascienden los pliegos de coplas y villancicos que por todas partes se imprimían en las fiestas de Navidad, haciendo que lleguen hasta hoy atisbos, siquiera, de los verdaderos sones con que el pueblo cantaba su fe. Antepuesto a la cuna, un grupo repite la ordenación de los primeros términos de Lebrija y Los Palacios, de clara filiación mainesca: volvemos a encontrar al niño sentado con el tambor y la flauta, algo más crecido y rubio, vestido con una zalea de lana; a su lado duerme el perro y junto a él, la figura del pastor arrodillado se cambia por la de una deliciosa muchacha que toca la pandereta; uno y otra nos miran y, alegres, no llaman a compartir su júbilo, a acercarnos a cantar al Niño. Gracias a ella se enfrasca el pintor en un amable ejercicio de realismo, pintando con esmero sus ropas, más livianas que las de las mujeres de Orrente o Espinosa, más propias del clima benigno de la baja Andalucía: amplias faldas de fino paño, ligera y ancha camisa y pañoleta estampada en los hombros; también su peinado, con tan sólo una trenza, adornada de lazos, recogida sobre la coronilla y el resto de los cabellos sueltos, demuestra una gran verdad; pero nada supera a la gracia del rostro, no bello, pero sí lleno de lozanía, de frescura juvenil, vivaracho, rozagante, alegre y sencillo como la canción que toca con el pandero⁵⁰⁴. A su espalda llega un aguerrido pastor con un borreguillo a hombros, avanzando con las piernas desnudas, quizá por influencia de modelos de Orrente. Del otro lado, un viejo zurbaranesco ora de rodillas, con un cordero trabado a su vera. Todavía encontramos muchos más. Detrás del viejo un chico sonriente se complace en la cuna; una mujer mayor, cubierta de pesadas tocas, reza devota, callada; a espaldas de la Virgen, un muchacho se descubre la cabeza con respeto y, tras él, un gordo hombretón sopla la gaita para el Niño. Son todas figuras de un intenso realismo, tomadas de la vivencia diaria más cercana, del natural mejor conocido y más amado por el pintor. A lo lejos, tras los muros cubiertos de maleza del portal, otros zagales reciben el aviso en medio de un campo de inquieto relieve, salpicado de casitas, bajo un cielo de rojizas claras. La parte alta, algo más de un tercio del lienzo, está ocupada por un rompimiento de gloria en el que el pintor recupera la tradición sevillana del cuadro a dos alturas, humana y divina, pero pasada por el cedazo de la influencia de la *Adoración* de la Casa Profesa:

⁵⁰⁴ “Antes que Murillo se dedicó a exaltar los encantos de las muchachas andaluzas acertando a describirlas en su peculiar amalgama de exaltación y gravedad.”
(A. MAYER. La pintura ... , p. 143).

Legote pinta la estructura desvencijada del establo, el armazón desnudo y podrido de una cubierta vegetal ya desaparecida y sobre ella funde el esplendor de una gloria angélica con envoltorio de nubes y místicas neblinas, al modo tradicional de Vázquez, Herrera, Roelas o Zurbarán. Preside el rompimiento un ángel mancebo que baja en escorzo con la cartela del anuncio, acompañado de un cortejo de angelillos niños derramando cascadas de rosas sobre la cuna, en una visión de indecible hermosura y candor devoto que recuerda mucho la narración de Lope, su imagen del techo de la cabaña lleno de ángeles que caían como racimos de dátiles sobre el interior⁵⁰⁵. La composición está muy pendiente de los modelos sevillanos al alcance del artista y de sus propias experiencias anteriores, advirtiéndose además un fortísimo influjo de la *Adoración* de Zurbarán para la Cartuja de Jerez, de la que el pintor vivía ahora muy cerca; de ella están tomados literalmente el viejo que adora de perfil y el cordero que hay a su lado y, quizá se deba también a ella, el protagonismo concedido a la muchacha del primer término, que bien podía hallar su origen en la niña que allí se veía. Al lado de estos influjos modernos, el luxemburgués se encuentra aquí ligado también a experiencias mucho más rancias: el ángel de la cartela, visto en ese atrevido escorzo, remite a modelos del renacimiento y el manierismo empleados con frecuencia hasta los tiempos de Pacheco, incluso por él mismo, como se ve en el techo de la casa de Pilatos, de Sevilla; la figura recuerda mucho a la que corona la *Adoración* que Federico Zuccaro pintara para el retablo mayor del monasterio de El Escorial. La concepción de la parte superior del cuadro, con la estructura lignaria del techo a la vista, revela un claro conocimiento de los grabados de Durero, en concreto del *Nacimiento* de la *Vida de la Virgen*, de 1503, en donde las vigas y travesaños de la estructura, a par y nudillo, están retratados con igual insistencia. El recurso a estas viejas experiencias dota al conjunto de una extraña ambigüedad, una rara confusión de tradición y modernidad, dominando al final un aire arcaico acentuado por la técnica empleada, más dura y perfilada que en otras ocasiones, hasta algo relamida, y por la paleta clara y alegre, evocadora en algunos puntos de los tonos agrios e intensos del periodo anterior.

Frente a esa modernidad aceptada con tantas prevenciones, nos encontramos con un buen número de artistas que sí se adhieren con fuerza a la vanguardia estética del momento que, en Sevilla, hasta el pleno triunfo de Murillo, mediada ya la década de los cincuenta, estará regida por el arte de Zurbarán. Es éste el caso de los hermanos Francisco y Miguel Polanco, oriundos de Cazorla, que, fieles en principio al extremeño, poco a poco irán evolucionando hacia el pleno barroco de Murillo; de Bernabé de Ayala, cuyo verdadero estilo sigue siendo una incógnita, o de Juan de Zurbarán, el hijo del genio, buen artífice de bodegones, que será el más joven de los pintores de este grupo, pertenecientes, casi todos, lo mismo que su padre, a la generación nacida con el siglo. Entre estos artistas, la personalidad más descollante y mejor conocida es la de Ignacio de Ries, nacido, ya entrada la centuria, seguramente en Flandes, y documentado

⁵⁰⁵ Lope de VEGA. *Pastores ...*, p.

en la ciudad del Guadalquivir desde los años treinta, cuando sabemos con certeza que trabajó en el taller de Zurbarán, a cuyo estilo se mantendrá fiel ya durante toda su vida. Con frecuencia se pueden detectar en sus obras evidentes préstamos de la pintura de Rubens y en sus últimas creaciones será posible discernir, incluso, una cierta seducción del arte de Murillo, pero su modo de acercarse a la realidad y de interpretarla sobre el lienzo, su concepción escultórica de la forma y su fidelidad al claroscuro intenso, aunque pocas veces de rigor tenebrista, nos lo presentarán como un artista ligado al estilo bronco y profundo del gran maestro de Fuente de Cantos. De su hacer conservamos una bella *Adoración de los pastores* en la capilla de la Concepción de la catedral de Segovia, integrada en un complejo programa de singular unidad estética y conceptual⁵⁰⁶. Una pintura de calidad y muy emotiva en la que el autor se nos presenta abierto a muy diversas experiencias anteriores, aglutinadas bajo una segura impronta zurbaranésca, de rica paleta y netos perfiles, de honda religiosidad y alegre empatía con la realidad popular contemporánea. En el eje de la composición está la cuna, un pesebre de viejos tablones cubierto de paja; acostado en él, sobre unos pañales, está el Niño Jesús, desnudo, mirándonos con una sonrisa amable. El modelo, rollizo y de fuerte naturalismo depende de los antecedentes de Zurbarán, pero la pose y la expresión de la cara, incluso también las facciones, siguen debiendo mucho a Roelas, lo mismo que los pañales, levantados por la Madre en un ademán de lejano recuerdo bassanesco y sometidos a un tratamiento que poco tiene que ver con la plasticidad de las telas del extremeño. La Virgen está arrodillada detrás de la cuna, dando a Jesús a la adoración de los rústicos. Algo endeble en el cuerpo, su rostro es, en cambio, de una inmensa valía, de hondo realismo y no más superficial expresión. Una muchacha del sur, de rasgos fuertes y mejillas sonrosadas, inundada de inequívoca alegría, de justa satisfacción por los hechos que protagoniza, pero siempre serena y modosa. San José está detrás, vestido, como mandan los cánones, de ocre y malva. Es un hombre joven, de sureña lozanía morena, lo cual no obsta para que el pintor lo apoye en un bastón en lugar de

⁵⁰⁶ La capilla de la Concepción de la catedral de Segovia fue cedida en patronato al capitán don Pedro Contreras en 1645. Natural de Sevilla, el militar contrató con un artista de esa ciudad la ejecución de los lienzos destinados a decorar el recinto. El programa decorativo, así, se debe a los pinceles de Ignacio de Ries, que firma cuatro de los lienzos, entre ellos el de la *Adoración*, citando la ciudad de Sevilla como lugar de producción e incorporando en uno de ellos, el del *Rey David*, la fecha de 1653. La unidad estilística del conjunto revela que, aunque algunos lienzos, entre ellos el célebre del *Árbol de la vida*, no estén firmados ni datados, todos pertenecen a la misma mano y son fruto del mismo encargo.

El pintor flamenco llevó a cabo seis lienzos para esta capilla, cuatro grandes en formato vertical, para los muros laterales, representado, en el lado de la Epístola, la *Conversión de San Pablo* y el *Rey David* y, enfrente, el *Árbol de la vida* y el *Bautismo de Cristo*, y otros dos más pequeños, apaisados, para el testero de la capilla, a ambos lados del retablo, sobre las puertas de la sacristía, con las escenas, en el mismo orden, de la *Adoración de los pastores* y la *Coronación de la Virgen*.

E. VALDIVIESO. *Historia ...*, p. 191; J. A. RUIZ HERNANDO. *La catedral ...*, pp. 73-77; B. NAVARRETE PRIETO. *Zurbarán ...*, pp. 25-27.

una vara; desde su posición trasera y callada contempla la escena con recogida devoción, sin pretender hacer sombra a los que habían de ser depositarios de mayor gloria. Un ángel adolescente adora cerca de la Virgen, manteniendo la tradición andaluza de Oviedo y Roelas, de Montañés y Zurbarán; en especial a éste último debe bastante su atuendo, con soldadesca muceta de puntas centrada por un gran broche manierista. A la cabecera de la cuna se postra un joven pastor, la figura más hermosa del cuadro. Un apuesto muchacho de rostro afilado y armoniosas facciones, de pelo negro y tez morena, de aspecto curtido y honesto. Con la gorra en la mano ofrece al Niño un cordero, tumbado al pie la cuna, con la misma mansedumbre con que el Señor aceptará luego los tormentos de su Pasión. Detrás, un hombre más enjuto y vulgar, descalzo de pie y pierna, junta emocionado las manos, apretando bajo el brazo el sombrero. Los sigue un carnero, más anecdótico que premonitorio, ostentando con orgullo sus retorcidos cuernos. Enfrente, cabe la cuna, otro magnífico pastor se inclina ante el Niño; un hombre maduro, magro, vigoroso, de fuertes rasgos viriles y aguerrida presencia que, sobrecogido de piedad se aprieta las manos contra el corazón, interponiendo entre uno y otras su rústico paverro. Le va a la zaga una muchacha con una olla de cobre en la cabeza, tomada al pie de la letra del arte de Rubens, de la *Nochebuena* pintada para el tríptico de San Juan, de Malinas, vertida al cobre por Vosterman a principios de los años veinte; tan sólo cambia el modelo, que ya no es la rozagante aldeana blonda del agro de Westfalia, sino una niña morena y espigada, una hija de la vega sevillana. Viene luego un pastor, vestido con mucha pobreza, tañendo la gaita a falta de más sustanciosa ofrenda; al fondo, tras la testa del buey, otro se descubre la cabeza para saludar al Niño. Arriba, sobre la cuna, un angelote baja envuelto en nubes, con el *gloria* escrito en una vitela. El fondo es de nobles arquitecturas antiguas, adivinándose columnas y molduras dispuestas con toda coherencia, lejos de la inconsciencia estructural de Zurbarán. Desde uno de los vanos del muro se descubre un paisaje bucólico cuya placidez rompen los ángeles, abriendo el cielo con sus brillos y cánticos, despertando a los pastores que, todavía adormilados, se incorporan sobresaltados por la celestial visión. La composición, de formato apaisado, está centrada por el pesebre; se aparta en esta disposición de lo habitual en la pintura barroca española, que al adoptar para este tema semejante hechura, siempre prefirió, como hemos podido ver, por influjo bassano-orrentesco, desplazar la cuna a un lado y reservar el resto del espacio a los pastores; la situación del pesebre en el eje y los adoradores a ambos lados, semejante a la de los lienzos verticales de Roelas o Juan del Castillo, nos remite a una influencia flamenca, aunque no precisamente de Rubens, sino de artistas menos avanzados estéticamente, como Joachim Uytewael, que trasvasa, junto a tantos otros, la italiana pintura de cabañas a los ensueños de la glotonería nórdica⁵⁰⁷, o Pieter van Lint, con su *Adoración*

⁵⁰⁷ Ya aludí a este autor al comentar la *Adoración* de Pedro Orrente en el retablo de la Epifanía de Yeste. Véase pp.

del Museo de Bellas Artes de Sevilla⁵⁰⁸. La solución del fondo, con ese paramento recto abierto simétricamente por ambos extremos, resulta un tanto arcaizante, al modo de la ideada por Alonso Vázquez para la *Santa Cena* de la Cartuja de las Cuevas, obra documentada en 1558, que Ries, si todavía estaba ligado al taller de Zurbarán, pudo conocer por los mismos años en que pintaba este lienzo⁵⁰⁹. El realismo es muy intenso, aunque aminorado de primeras por una cierta dureza de pincel; todos los rostros están robados del natural y en el tratamiento de la indumentaria hay una precisión anecdótica de validez casi documental; admirable es, en especial, la vestimenta del mancebo arrodillado, con la zalea de lana y los calzones rotos por la rodilla. No se aprecian, sin embargo, en el tratamiento de los paños, huellas evidentes del arte de Zurbarán, acusando, en general, un plegado más blando y artificial. El colorido es rico y está sabiamente empleado, con sonoras notas de fuerte contraste como la falda azul de la pastora, los verdes calzones del chico o los pañales refulgentes de la cuna. Las luces se aplican de acuerdo a un claroscuro ortodoxo, sin llegar a tenebrista, aprendido del maestro extremeño. No es una obra capital, pero sí revela un temperamento creativo rico en ardiles y capaz de alumbrar, con todas sus limitaciones técnicas, una atmósfera poética de honesta expresión y declarado gusto por el mundo popular, por sus gentes y modos de vida, presentados con amabilidad y un toque de idealización, de modo que la ruda existencia del agro llegue a asemejarse a la mítica Arcadia de los antiguos, sin que obre sobre ella más milagro que la fe.

La escuela cordobesa de este tercio central del siglo ofrece un panorama de singular riqueza y calidad, gracias a la presencia de dos artistas, José de Sarabia y Antonio del Castillo, plenamente inmersos en la línea estética del puro realismo y el tenebrismo más ortodoxo, abiertos deudores, mucho más el primero, del arte de Zurbarán. Nació José en Sevilla, venía de familia de artistas y es posible que su padre, Andrés Ruiz, antes de embarcarse sin retorno para Lima, le diera los rudimentos de la pintura. Pero el verdadero responsable de su estilo fue Zurbarán, cuya obra debió de asimilar muy pronto y con más agudeza que ningún otro de los seguidores del maestro. José de Sarabia es el mejor pintor de cuantos quisieron imitar el estilo del de Fuente de Cantos y, desde luego, el que llegó a entenderlo con más exactitud. Por más que lo exiguo y poco unitario de su producción no deje de despertar dudas acerca de su verdadera identidad y estilo, lo cierto es que en la escasa obra que damos por suya se advierte una corporeidad escultórica, un tenebrismo puro y un vitalismo popular que tan sólo de los odres de Zurbarán pudieron ser bebidos. Con atribución a sus pinceles han llegado hasta nosotros dos *adoraciones* de buena calidad y muy distinto carácter, en cuanto al estilo se refiere, pues en el fondo, las dos responden a un mismo impulso devoto, a un único sentimiento, hondo y sincero, transmitido con igual prurito de sencillez. Se expone la mejor en el Museo de Córdoba, obra fechada de 1630, en la que

⁵⁰⁸ Excelente reproducción en L. QUESADA. *La Navidad ...*, p. 110.

⁵⁰⁹ Recordemos que Zurbarán realiza la serie para la cartuja de las cuevas probablemente a principios de los años cincuenta.

bien se advierte la admiración de Sarabia por el artista extremeño y la maestría con que supo captar y reproducir su arte. Jesús nos mira desde su cuna, un cajoncillo bajo repleto de doradas hierbas del campo, sobre el que yace desnudo entre los bullones de un generoso pañal de lino. Es un niño de muy tiernos días, regordete pero aún con la fina piel arrugada; sin brillos que delaten la divinidad, advertida por los pastores sin más prueba que su propia fe. El realismo es muy intenso, sobre todo en la cabeza y en la expresión de la cara que, a pesar de todo, con esos negros ojos clavados en nosotros, parece ganar un ápice de conciencia, siquiera la necesaria para recordarnos el tamaño de su sacrificio. Para refuerzo de esta enseñanza, cabe la cuna está el cordero trabado, metáfora de sumisión, inocencia y entrega. La Virgen ora de rodillas, con las manos juntas y el rostro emanando paz. El modelo es una joven andaluza, de facciones al mismo tiempo fuertes y armoniosas, bellas en su conjunto: cejas finas y bien arqueadas, ojos grandes ligeramente rasgados, nariz larga, rosadas mejillas ... guapeza del sur que lo mismo derrama dignidad que gracia, auténtica por dentro y por fuera. Subrayan su verdad la modestia del peinado, la sencillez del vestido, abotonado al cuello, dejando ver una estrecha tira de la camisa, y, sobre todo, sus manos blancas, con los nudillos rosados, pintadas con fotográfica precisión. San José está de pie, envuelto en un manto y apoyado en la vara; un hombre joven y también del mediodía, lleno de una dulzura, mezclada con paternal orgullo e infinito amor, de Dios y del Niño, que le sume en la más gozosa de las meditaciones, en un arrobamiento tan feliz que la sonrisa es poco para exteriorizarlo; es un dejamiento extático, un placer preternatural para cuya expresión se nos ofrece aquí el pintor dotado de una singular agudeza. El grupo de pastores que rodea el pesebre es uno de los más valiosos del barroco español, de una belleza e intensidad pocas veces alcanzadas. Es magnífica la figura del joven postrado junto al cordero, de hermoso rostro cenceño, moreno, adornado de suave bozo, enmarcado por la bruna cabellera, cuidadosamente cortada. Junto a la sincera expresión de su cuerpo, no es menos jugoso el realismo de sus vestidos, de usanza serrana contemporánea: un gabán de estameña con capilla y mangas perdidas, semejante a los pintados también por Orrente y Tristán, buen compañero del que tantas noches había de pasar bajo las estrellas velando a su grey. Del otro lado hay un chiquillo, también de hinojos y vestido con similares prendas, aunque de corte algo más urbano y actual, por más que pobres y rotas. Lleva la gorra en la mano y hay a su lado una cesta de huevos, complemento de la iconografía del borrego; si aquel hablaba de mansedumbre y Pasión, ésta habla de nacimiento y, por lo mismo, de Resurrección. El rapaz nos mira y señala el pesebre, iluminado el rostro por una sonrisa de alegría imposible de contener en la angosta celdilla de su pecho. Es una figura hermosa, llena de vida, de franqueza popular. De ser cierta la fecha del cuadro su importancia se torna aún más grande, pues ésta habría de ser la fuente de la que bebiera Zurbarán para la chiquilla inolvidable del cuadro de Jerez, de iguales gesto, vitalidad y ofrenda; al alumno cabría el logro y al maestro el haber recibido la influencia, repitiendo el personaje, copiando su traviesa frescura sin más aporte que vestir con faldas al modelo. Detrás del pilluelo reza un viejo, también

vestido con el siglo, y en sobre él se apoya cariñoso un muchacho ardiente en ansias de acercarse a la cuna. Una chica asoma por detrás, arrugando en una sonrisa la campera majeza de su cara y, a su espalda, una vieja con muchos años y pocos dientes, prisionera de ceñidas tocas, nos mira también como rubricando, con la autoridad de sus años, la invitación a entrar al portal que nos hacía el chiquillo. Quedan los personajes enmarcados entre dos rústicos soportes de la cuadra, uno de piedra y el otro de un tronco sin desbastar; esas son, junto a un pequeño trozo de suelo, de tierra pisada, salpicado de doradas yerbas caídas de la cuna, las únicas referencias espaciales que tenemos; todo el espacio lo ocupan los personales, apiñados en torno al Nacido, hundidos en una penumbra que nada nos revela del fondo. La composición guarda un estrecho parentesco con la *Adoración* zurbaranesca que veíamos en colección particular de Barcelona⁵¹⁰, pintada, al parecer en fechas muy próximas a las de este cuadro⁵¹¹. La disposición de pesebre bajo rodeado de personajes arrodillados, con el Niño mirándonos desde él, así como la concepción abigarrada de la historia y la ausencia de fondo proceden de esa pintura, pero está claro que Sarabia supo quedar muy encima del maestro, siquiera en esta ocasión, dando a su pintura una ordenación más dinámica y coherente, superando las durezas y convencionalismos del lienzo de Zurbarán, que no eran pocos a pesar de todos sus méritos, y anticipando recursos que el maestro madurará luego, en el retablo de la Defensión. El cuadro está a la altura de los mejores del extremeño; la paleta quizá sea un tanto más tostada, pero abierta a la inclusión de contrastadas notas de color frío y aficionada a dar un brillo especial a los blancos; las calidades están imitadas con toda precisión y en los paños se aprecia el mismo plegado grande y profundo, pero más realista y menos metálico que en el maestro; el claroscuro, tenebrista con todo rigor, presenta una corrección caravaggiesca, de sombras fuliginosas heridas por la dorada luz que van atrapando las formas. El realismo se lleva a sus últimos extremos; la indumentaria es la del tiempo y los rostros trascienden una emoción que no puede ser más intensa; destaca, sobre todo, la maravillosa colección de manos que nos brinda el pintor: manos orantes, curtidas, descritas con puntualidad fotográfica en todas sus venas, uñas, cutículas, prolongando con su fuerza el paroxismo devoto que revelan las caras⁵¹².

Por debajo de esta obra quedó la *Adoración de los pastores* de la iglesia de San Francisco, de Córdoba, seguramente bastante posterior, aunque de estilo más

⁵¹⁰ Ver pp.

⁵¹¹ Recordemos que don José Gudiol la incluía entre las obras probables del periodo comprendido entre 1625 y 1630.

Véase J. GÁLLEGO y J. GUDIOL. *Zurbarán ...*, p. 77.

⁵¹² De esta obra se conserva una copia en la iglesia parroquial de San Andrés, de Campana, Córcega. Se repiten literalmente en ella el número y actitud de los personajes, con la única variante del formato vertical que se usa aquí. No conozco la obra más que por una deficiente fotografía, pero, en general, parece más torpe y seca que la del Museo de Córdoba.

Véase: MORACCHINI, Genevière. "Un chez de'ouvre de l'ecole de Seville probablement de Zurbarán, conservé dans l'eglise de Campana". *Études corses*, LXXVII, 1957, p. 85.

retardatario e inferior altura técnica. Una obra muy estimable, con todo, en la que el autor, de ser el mismo, vuelve la espalda a Zurbarán para recuperar viejos recursos del arte de Orrente⁵¹³. Centra la composición el pesebre, vigilado de cerca por el buey. Está dispuesto en el sentido de la profundidad, cubierto de pañales con más profusión que en el caso anterior, aunque, como bien podría observar Pacheco, no haya entre tanta tela siquiera un retal con que vestir al Niño, que queda desnudo al levantar su Madre la ropilla. La figuración infantil vuelve a ser muy afortunada, aunque carente del vivísimo realismo del cuadro del Museo y más próxima, por tanto, a los muchos convencionalismos comunes en la época. La Virgen, arrodillada a su vera, mostrándolo a los pastores, es una figura amable y bien estudiada, aunque afectada también por algo de falsedad, de cierto vulgar tipismo, tanto en los rasgos como en la expresión. Pretendiendo dotar a Madre e Hijo de mayor dignidad y hermosura, ha ensayado el pintor unas medidas de embellecimiento que, al final, han secado el vigor de uno y otro, dejándolos muy por debajo del resto de los personajes, en donde el realismo si se deja avanzar con todas sus consecuencias. Más valioso es, de hecho, el Patriarca, un joven andaluz pintado sin torpes idealizaciones, un moreno de cara redonda y facciones romas, de gruesos labios y almendrados ojos negros. Envuelto en un manteo ocre, reza entrelazando los dedos, con la tierna mirada fija en el pesebre; lástima que ese hermoso rostro se vea acompañado por un cuerpo de tan mezquinas proporciones. En los pastores y los animales se concentra lo mejor de la tela. Delante del pesebre hay arrodillado un viejo, un hombre calvo, barbudo, con el rostro surcado de arrugas y venas trabajadas con esmero; en una mano se aprieta contra el pecho la gorra y con la otra acaricia el borreguillo premonitorio, cautivo al pie de la cuna. Viene tras él una mujer con un cesto de ropa en las manos, contemplando alegre al Niño, con el que parece cruzarse su mirada. Sus rasgos e indumentaria nos presentan a una campesina de los tiempos de Sarabia, una mujer joven, aunque ya muy curtida, delgada y morena; ella es, sin duda, lo mejor del cuadro: una mujer guapa, alegre y risueña, con el genio de la raza pintado en la cara. Excelente es también la figura del pastor joven que contempla al Niño, apoyado en la vara; de su rostro bellissimo, retostado en la andanza diaria con el ganado, trasciende la misma expresión de dulce dejamiento que había en el San José del cuadro anterior, ese placer místico de los que, tras larga y ansiosa búsqueda vital, saborean al fin las mieles del abrazo divino. Detrás de él, otro rústico, muy perdido en las tinieblas, levanta los ojos sorprendido hacia el rompimiento de la parte alta, en ese rancio ademán que tan poco seguimiento había tenido en la pintura andaluza. Los ángeles bajan

⁵¹³ "... tiene otro del Nacimiento de Cristo Señor nuestro, que está en la iglesia, casi debajo del órgano."

A. PALOMINO. *El Parnaso* ... , p. 301.

Según parece el cuadro está documentado como obra de José Sarabia. Actualmente, se encuentra en la iglesia parroquial de San Francisco y San Eulogio de la Ajerquía, antiguo templo del convento franciscano de San Pedro el Real, ocupando el tercer altar del lado izquierdo de la nave. La arquitectura del retablo es hoy de finales del siglo XIX.

Véase Grupo ARCA. *Guía* ... , p. 142.

jugando con la cartela, entre vapores y luces que apenas si alteran la oscuridad de la cuadro. Al fondo, el muro se perfora para dar entrada al paisaje, un nocturno pastoril en el que irrumpen los ángeles, anunciado a los guardianes de tan grandes rebaños la llegada, al fin, del Salvador. El esquema compositivo empleado por el pintor debe mucho a la experiencia toledana de Pedro Orrente, a su pintura de cabañas heredera los Bassano; la disposición general presenta, de hecho, una notable relación con la del cuadro de igual tema del desaparecido retablo de Villarejo de Salvanés, del que existe una réplica en el Museo de Santa Cruz, de Toledo⁵¹⁴; las figuras del viejo y la mujer, además, no pueden ser más afines a la sensibilidad y el estilo del pintor de Murcia y, como ellos, el detalle bassanesco de la cabeza de chivo que asoma balando por la margen derecha; secuelas todas de una estética muy amada en la España moderna, que sigue reclamando, tan a deshora, el arcaico bucolismo de los venecianos. Junto a ello, detalles más sutiles siguen revelando que ni el tiempo ha pasado en balde ni se han olvidado las enseñanzas de Zurbarán: claroscuro y paleta deben poco a la escuela toledana y, en cambio, se encuentran muy cerca de lo hecho por el maestro extremeño, lo mismo que el país del fondo, ajeno a los rojos crepúsculos de Orrente, o el detalle de la columna toscana montada en el pedestal, más discreta y mejor concebida que las del pintor de Fuente de Cantos pero, sin duda, tomada de su arte. Falta, sin embargo, la dignidad del extremeño, la presencia monumental de sus personajes, envueltos en la rígida crisálida de sus vestidos, y su misticismo visceral, su religiosidad honda y viril, bronca a veces, sustituida aquí por un sentimiento más alegre y superficial, a pesar del rompimiento de gloria⁵¹⁵.

El otro maestro cordobés, Antonio del Castillo, es algo más joven que el resto de los pintores que se están incluyendo en este grupo, pero no más avanzado estilísticamente. Su arte se caracteriza siempre por el profundo respeto a la verdad y la adhesión a los recursos del puro tenebrismo, que sólo abandonará, y nunca totalmente, en muy contadas ocasiones. Hijo de Agustín del Castillo, pintor de Azuaga establecido en Córdoba, quedó huérfano a edad muy corta, corriendo su formación a cargo de un desconocido Aedo Calderón, muy perito, al parecer, en la policromía de esculturas. Completaría luego esta enseñanza en el ambiente sevillano, al que llegó en fechas desconocidas pero, sin duda, tempranas, dado el carácter del grueso de su producción. En el fecundo núcleo hispalense, donde quizás le avalara Juan del Castillo, posible familiar, aunque no hermano de su padre, como pretendía Palomino, hubo de ponerse en

⁵¹⁴ Ver pp.

⁵¹⁵ Sin más fundamento que el existir en la misma iglesia una *Epifanía* de Antonio del Castillo, ha sido incomprensiblemente atribuida a este autor una muy mediocre *Adoración de los pastores* conservada en la parroquia de San Andrés, de Córdoba. A poco que se mire el cuadro, se aprecia que no es más que una burda imitación del que acabamos de comentar, de José Sarabia, adaptada a un formato apaisado y realizada con una técnica tan dura y prieta como la más ingrata, muy por debajo de las cualidades del cuadro de Sarabia y, por supuesto, a años luz de la maestría técnica y hondura espiritual de las composiciones de Castillo. Véase L. QUESADA. *La Navidad ...*, p. 116.

contacto con estampas nórdicas y composiciones italianas, así como con el fuerte estilo de Zurbarán, que marcaría para siempre su carrera. Es pintor apegado al realismo más severo, interpretado bajo el velo de un tenebrismo de pura estirpe caravaggiesca, más radical de lo que nunca lo fue en el arte de Zurbarán, quedando su pintura más próxima al hacer de Ribera y la gran escuela napolitana. Buena muestra de su pasión por el natural nos la dan sus dibujos, que en muy crecido número conservamos hoy día; recoge en ellos, con enorme frescura, detalles banales del mundo más cercano, estudios de animales y de gentes sencillas, análisis de muecas y gestos, bocetos que luego pasarán a sus cuadros inyectándoles su vitalidad. Las telas de Antonio del Castillo responden así a los postulados de una oratoria íntima y llana, adicta a lo concreto y desdeñosa de la bofa agitación que por otras partes ya se reclamaba, llena tan sólo de tensión afectiva y devota, de verdad física y espiritual. El más bello ejemplo de este proceder nos lo brinda su *Adoración de los pastores* del Museo de Bellas Artes de Málaga, acaso la mejor obra que dejaran sus pinceles. Una muestra del mejor tenebrismo y del realismo más intenso, de pura filiación napolitana y escasa conexión con las líneas maestras de la pintura andaluza del momento, que ya sea en su vertiente zurbaranesca o en las tendencias más retardatarias, nunca llegó, sino en ocasiones puntuales como ésta, a tales niveles de ortodoxia y modernidad⁵¹⁶. La historia sucede en un lóbrego interior del que nada sabemos, ocultas todas las referencias espaciales por la densidad de las sombras que lo inundan. El pesebre aparece desplazado al lado izquierdo, solución poco habitual en los cuadros de formato vertical que, como hemos tenido ocasión de ver y podremos continuar analizando, casi siempre lo mantienen en el eje de la composición. Sobre esa cuna, de la que sólo acertamos a adivinar algunos puñados de paja haciendo de jergón, reposa desnudo el Niño Jesús, arropado por unos pañalillos blancos que su Madre, de hinojos, levanta para darlo a la visión de los pastores. Su representación enardece los ánimos más insensibles, por el amable realismo con que se trata y la inmensa ternura que destila; el pintor nos pone ante un auténtico recién nacido, de carne blanca y morbidísima, con la desproporcionada cabecita cubierta de suave pelusilla dorada, mirando atento a sus adoradores y ajeno por completo a quienes nos acercamos desde fuera de la tela, que hemos de contentarnos con verlo en oblicuo escorzo hacia el fondo. En la Virgen hay algo más de idealización, pero siempre dentro de los límites de lo convincente, sin restar un ápice de vida a ese rostro de facciones correctas, con los ojos entornados de contento. Exhibe al Niño satisfecha, con una sonrisa en la minúscula boca, levantando los pañales en un gesto de rancia ascendencia bassanesca, mil veces repetido por Orrente, Roelas, Ribera o Zurbarán. San José se alza detrás de ella; un hombre joven, fuerte y del sur, de largas barba y cabellera negras, envuelto en un palio de burda lana y con la vara en la mano. Mira a la cuna en silencio, curioso y devoto a la par, meditando para sí los sucesos maravillosos que se están sucediendo y las altas responsabilidades para las que ha sido elegido por el Cielo. En primer término, con la

⁵¹⁶ Depósito del Museo del Prado.

majestad de un león, el buey se tumba volviendo la cara hacia fuera, clavando en nosotros su ojazo de azabache; minuciosamente ha elaborado el pintor su pelaje canela, examinando con cuidado cada pliegue y recreándose en el detalle realista del cuerno aserrado, con el muñón proyectado al exterior. A su lado, atento al Niño, se postra un chiquillo vestido con el siglo, apoyado en un tambor en el que se continúa la tradición sevillana iniciada por el canónigo de Olivares. Hay en él una inmediatez que anticipa a Murillo; un niño moreno, con las ropas andrajosas y la carita sucia, iluminada por una sonrisa de ternura y alegría, un pilluelo andaluz de los a diario encontraba el artista jugando en las calles de Córdoba. En esta figura y en la del Niño Jesús, Antonio del Castillo demuestra, aún cuando no alcancen tal altura los dos angelotes de la parte alta, unas excelentes dotes para la figuración infantil, para percibir e inmortalizar con tino singular tanto los rasgos físicos como el temperamento de la infancia, de los niños que nunca tuvo o que, al menos, nunca le sobrevivieron. Se postra a continuación un viejo, echado en un bastón; un hombre vulgar, de piel curtida y arrugada, con la boca hundida y el mentón prominente, a buen seguro por carencias dentales, pero, con todo, poderoso, de porte grave e imponente. La escasa vestimenta, a fuerza de vellones de oveja, le concede una dignidad antigua y monumental, al tiempo que, dejando buenas partes de su anatomía sin cubrir, revela un buen aprovechamiento de la enseñanza de Ribera, en la piel morena y las arrugas en torno a las articulaciones, que tan semejantes son a las de cualquiera de los ancianos *apóstoles* o *san jerónimos* del setabense. Asimismo propia de su arte es la vieja que acompaña al pastor, de rostro cetrino surcado de hondas arrugas y orlado de astrosas tocas pardas. Apenas visible en la penumbra, entra a la espelunca un joven con un borrego a cuestas, con la mirada baja y el cuello rendido por el peso. A su espalda, el velo de la noche, tan oscura como el portal, se rasga para dar paso a un cañón de luz divina, a cuyo resplandor acertamos a ver la sobresaltada figura de un hombrecillo atento a los avisos celestiales. La composición se aparta de lo habitual gracias a ese desplazamiento del pesebre al que aludía al inicio; el recurso no es nuevo y en la propia escuela sevillana, donde el pintor completara su instrucción, contaba con varios ejemplos, como el magnífico retablo de la Natividad, de la catedral, obra de Luis de Vargas, que también ensaya allí mismo la visión escorzada del Niño⁵¹⁷, o de la *Adoración* del licenciado Roelas para el altar de la Merced de Sanlúcar⁵¹⁸; lo que aparta la visión de Antonio del Castillo de esas experiencias anteriores es el acusado claroscuro que envuelve la escena, imponiéndole, al permitir una revelación selectiva de las formas, un deliberado desequilibrio de pura estirpe barroca. La influencia que con más claridad se advierte es la de la pintura napolitana deudora de Ribera, detectándose ciertos paralelismos compositivos con el cuadro de la Galería Nacional de Londres, al que me refería al estudiar el de Juan del Castillo en Santa Inés, de Sevilla⁵¹⁹, al mismo tiempo que se recogen abiertos préstamos del maestro de Játiva, evidenciados en los dos

⁵¹⁷ Reproducido en E. VALDIVIESO. *Historia ...*, p. 79.

⁵¹⁸ Ver pp.

⁵¹⁹ Ver pp.

viejos o en la modestia de la gloria angélica, falta, como en los cuadros de El Escorial o en tantos otros del autor, de luces y vapores⁵²⁰. La actitud del buey, elemento de que se sirve el cordobés para abrir la composición, da cuenta de un gusto por la anécdota y un deleite en lo cotidiano que tampoco son ajenos al barroco de Nápoles, aficionado, como nuestro autor, al lirismo más popular, a las atmósferas cercanas, de religiosidad noble y confiada, logradas mediante el realismo sin tapujos y el apego más amable a la verdad rústica del terruño natal.

Mucho más poblada, aunque transmisora de la misma paz e intimidad, es la *Adoración de los pastores* de la *Hispanic Society*, de Nueva York, cuadro de grandes dimensiones y no menor excelencia artística, en donde Antonio del Castillo se nos sigue mostrando aferrado al más genuino naturalismo tenebrista, con algún recuerdo de Zurbarán y muchos más del barroco napolitano⁵²¹. En el centro de la composición está el pesebre, un cajón de madera sobre el que Jesús se acurruca desnudo, encima de unos pañales que su Madre arregla con dulzura. No se advierten en Ella torpes notas de idealización, el realismo con que está tratada es ahora tan fuerte como en cualquier otro de los personajes representados; una muchacha común, agradable sin llegar a ser hermosa, con los brillantes cabellos recogidos bajo la toca, anudada al cuello con idéntica sencillez. El Patriarca se arrodilla a la cabecera de la cuna, apoyando en ella una mano con ademán protector, y asiendo en la otra la vara; este lugar preferente le fue asignado en Sevilla con singular frecuencia, y no sólo por los pintores: ahí quedan obras como el relieve de López Bueno para el desmantelado altar de la Trinidad, de Sevilla, o la maravillosa *Adoración de los pastores* de Juan Martínez Montañés, para el retablo de los jerónimos de Santiponce⁵²². Es una figura de gran nobleza, de fisonomía andaluza y alargadas proporciones, de acuerdo a un tipo bastante habitual en el artista cordobés. Frente a él, flanqueando simétricamente la cuna, destaca la bellísima presencia de un pastor que ofrece al Niño un par de gallinas. Un hombre joven, moreno de piel, con un hermoso rostro de facciones grandes y afiladas, adornado con un fino bigotillo negro; lleva el torso desnudo, luciendo una anatomía delgada y fibrosa, fuerte, magra, pero en ningún momento seca, atlética a fuerza de trabajos, divina e intemporal en su juvenil apostura. El resto de los pastores se mantiene en segundo plano: detrás de San José llega una vieja cubierta con una toca blanca, sosteniendo un par de quesos entre sus manos sarmentosas; otra pastora, ya bien entrada en la madurez, se asoma curiosa al pesebre, envuelta en un brillante chal encarnado, propio hasta el siglo XIX de las sierras de Jaén y Córdoba; y todavía una tercera viene a ofrecer una carga de leña. Muy apreciable es la figura del viejo que trae esa gran orza al portal, seguido de un chiquillo de muy tiernos años y un mancebo con un borrego a hombros. Tampoco falta la mansa presencia del

⁵²⁰ Ver pp.

⁵²¹ Se conserva otra versión de este cuadro, de mano del autor, en la iglesia cordobesa de San José y el Espíritu Santo, de más intenso efecto tenebrista.

Véase Grupo ARCA. *Guía ...*, p. 211.

⁵²² Ver pp. y , respectivamente.

buey, tumbado indiferente en el suelo. Arriba, dos angelotes, algo más airosos que los de Museo de Málaga, danzan por el aire enarbolando la cartela. Un ancho portón abierto al campo permite atisbar un paisaje montañoso plagado de pastores y rebaños, atentos a los avisos celestiales que bajan de lo Alto. La composición apaisada centrada por el pesebre, tal como veíamos poco atrás en el lienzo de Ignacio de Ries de la catedral de Segovia, podría responder, como en aquel, a una influencia nórdica no rubensiana, de pintores como Joachim Uytewael o Pieter van Lint, cuyas pinturas gozaron de amplio mercado en toda Europa, pero creo que, dada la personalidad de Antonio del Castillo, esta vez, estamos más bien ante una derivación del arte de Ribera, aficionado también a esta disposición y más callado, devoto y realista que los flamencos, como pudimos comprobar en los dos cuadros de la iglesia vieja de El Escorial. Quizá en esa admiración por el setabense resida también la clave del parentesco entre el grupo principal de este lienzo y el de la *Adoración* de Murillo conservada en el Museo del Prado, obra contemporánea a ésta, de hacia 1655-1660, en la que son idénticas las actitudes de la Virgen y el Niño y se pueden rastrear similitudes en las de los pastores. El tenebrismo es riguroso, aunque menos que en el caso anterior, observándose con más claridad los fondos y dejando constancia de la habilidad con que el cordobés sabía enfrentar el paisaje. La huella de Zurbarán no es fácil de distinguir, sin embargo hay detalles que sólo podían proceder de su magisterio, destacando como el más evidente la generosa caída del palio de San José, quebrada en profundos pliegues que exageran la calidad pesada de la tela. La atmósfera creada por el pintor es, como en el caso anterior, de dulce intimidad y profunda tensión religiosa y emotiva, quizá algo menos delicada, a pesar de la innegable fuerza de figuras como la del pastor hincado junto la cuna, pero igualmente explícita y sincera, en la órbita de esa sensibilidad popular, de esa poética de rústicos alardes que caracteriza la obra de Antonio del Castillo.

EL PLENO BARROCO. — Elementos propios del barroquismo flamenco e italiano hemos podido rastrear ya en las creaciones de los pintores del tercio central del siglo, puntuales notas, casi siempre compositivas, hurtadas, con más o menos fidelidad de las estampas de Rubens y acompañadas, de vez en cuando, de también concretas audacias de pincel y paleta, pero, al fin, nada que permita afirmar ni una verdadera comprensión de aquel fogoso estilo ni una entera voluntad de asumir sus postulados. Aquello que, de tarde en tarde, veíamos en los cuadros de Zurbarán, de Legote o de Ries, no es más que indeciso ensayo, que aprovechamiento menos que parcial de las posibilidades de un lenguaje nuevo y todavía mal entendido, falsas ínfulas de internacional modernidad aceptadas con timidez y, a la postre, ahogadas por la preponderancia del naturalismo tenebrista; por la gravedad y el aplomo de lo español,

advertidos, ya entonces, como aspectos consustanciales a nuestro carácter⁵²³, y por la admiración de los artistas del momento hacia los logros de sus maestros, pertenecientes todos a la generación vencedora del manierismo. La auténtica implantación de lo barroco, entendido como exaltación, opulencia y decorativismo, no se dejará sentir por estos solares en tanto no salten a la palestra artistas más jóvenes y conscientes de la significación de aquello, pintores que arribarán a su madurez artística por los años de 1650 y que se encargarán, con su impulso renovador, de dar el vuelco estético a la sobriedad de nuestro seiscientos, en adelante marcado con ese cuño extranjero. La incorporación masiva de originales y copias de Rubens a las colecciones españolas, con la real a la cabeza, y la impresión que habían de causar en nuestros pintores; la difusión de otras muchas obras del artista gracias a los grabados, que por todas partes se vendían; el conocimiento de las novedades que iban asaltando el panorama italiano, en Roma, en Génova o en Nápoles, una vez superada la influencia del Caravaggio y Ribera, y el nuevo interés por lo mejor de la pintura veneciana, incubado en nuestros maestros desde la época de Carducho, unidos a la natural evolución de las formas artísticas, aportan argumentos más que suficientes para justificar el cambio. La realidad tangible y cercana, la verdad relatada con sobrias gamas de color y las atmósferas misteriosas de luz dirigida, ceden el paso a un universo nuevo, vibrante y sensual, a una concepción artística y vital más dinámica y brillante. Las formas se vuelven abocetadas, se liberan de los contornos y se diluyen en atmósferas vaporosas, ebrias de luz y colorido, concebidas con un doble apetito de espectacularidad y decorativismo, al margen de los reparos catequéticos de otro tiempo. Como contrapartida, muchas veces quedan vacías, la gesticulación teatral y la exuberancia cromática ocupan el sitio de la antigua hondura emocional, la indagación acerca de los goces preternaturales del alma es sustituida por un misticismo fatuo, dado a los gestos declamatorios y a las glorias de refulgente neblina, a las visiones triunfales que lo mismo sirven para ensalzar santos que reyes, milagros que hazañas bélicas, glorias divinas que vanidades humanas.

Como siempre, y con más autoridad que nunca, la escuela madrileña será la rectora del cambio. El edificio de Carducho y Cajés, construido sobre la firme roca de la herencia escurialense, se mantiene en pie hasta rebasado el ecuador de la centuria, pero aquejado de grietas abiertas en fecha temprana. Pereda y Montero de Rojas, como pudimos ver, revelan en sus mejores cuadros una abierta tendencia a lo veneciano y la vanguardia barroca local, artífice de la renovación, estará formada, hasta la llegada de Herrera el Mozo, por tres artistas tan sólo algo más jóvenes que los de la generación nacida con el siglo: Rizi de Guevara, Carreño de Miranda y Francisco Camilo; el resto

⁵²³ “Los españoles ... han pasado siempre por ser orgullosos y presuntuosos. Esa gloria está mezclada de gravedad, y la llevan tan lejos, que puede considerarse como un orgullo extremado. Son valientes, sin ser temerarios; hasta se les acusa de no ser bastante atrevidos. Son coléricos, vengativos, sin dejar descubrir sus arrebatos; liberales sin ostentación, sobrios en la comida, demasiado presuntuosos en la prosperidad, demasiado humildes en la mala fortuna.”

Madame D'ALNOY. *Relación ...*, p. 95.

de la escuela, sin una evolución visible, se moverá a su sombra hasta bien entrado el siglo XVIII. De los tres, es al primero al que mayor gloria cabe como orientador de la renovación estética en la Corte. Madrileño de nacimiento, hijo de Rizi, el de Ancona, que llegó a España en la cuadrilla de Zúcaro, y hermano menor de fray Juan, el adusto pintor frailerero de la Villa, poco debe en su estilo a las enseñanzas de uno y otro, apegado el padre al manierismo y el hijo al realismo severo y el tenebrismo más ortodoxo. El arte de la pintura, Francisco Rizi lo aprendió de Carducho, que no pudo darle lecciones de ímpetu barroco, pero que sí le enseñó un profundo gusto por lo veneciano y una cierta ligereza técnica en los que ya estaba latente el embrión de los posteriores logros del madrileño. Rizi pinta con un ímpetu tan fogoso como el que revelan luego sus personajes, de una manera rápida y espontánea, como aprovechando un único y fugaz golpe de inspiración⁵²⁴. Trabaja continuamente y con gran prestigio, colaborando en todos los grandes proyectos artísticos de su tiempo y obteniendo los cargos más encumbrados: pintor de la catedral primada en 1653 y pintor del rey tres años más tarde. Es un maestro sin precedentes en nuestro Siglo de Oro; el afianzamiento de la estética del pleno barroco en la sensibilidad hispánica y su capacidad para dirigir el cambio de gusto entre una pléyade de artistas demasiado fieles al pasado, le conduce a una frenética y, en todo, nueva actividad decorativa, acometiendo las pinturas murales del Ocho de la catedral de Toledo; de la Capilla del Milagro, en las Descalzas Reales, de Madrid; el excepcional conjunto de San Antonio de los Alemanes y otras muchas perdidas, como las del camarín de la Virgen de Atocha o el techo de la galería de las Damas, del Alcázar de Madrid, blanqueado ya en tiempos de Palomino⁵²⁵. Fue, además, director de tramoya en el teatro del Buen Retiro y activo diseñador de arquitecturas efímeras, actividades todas abocadas a lo espectacular, a la creación de espacios magníficos y de amplias perspectivas, que pronto contagiarán sus pinturas de caballete, igualmente escenográficas, gesticulantes y encendidas de amable y rico colorido. Francisco Rizi, valorado tan tarde y tan mal, es el más claro de nuestros genios barrocos, el que se integra con más conciencia, junto a Herrera el Mozo, en la órbita del gran XVII europeo, el mejor antecedente y único trasunto español de lo que algunos años después había de significar la presencia de Lucas Jordán. Muy hermosa y representativa entre las suyas, es la *Adoración de los pastores*, de propiedad particular madrileña, que firma y fecha en 1668; obra de calidad a la que afloran todos los caracteres técnicos y recursos expresivos dados como propios de su estilo, de lo que resulta una tela encantadora, muy atractiva, libre de excesivas lindezas y gratuitos alfeñiques⁵²⁶. Tanto la composición como el tono de la pintura se apartan de los

⁵²⁴ “Y así lo que una vez inventaba, no lo mudaba, por decir, que sería nunca acabar ”

Cfr. A. PALOMINO. *El Parnaso ...*, p. 392.

⁵²⁵ *Ibidem*, p. 391.

⁵²⁶ Cuadro de buen tamaño y proporciones cuadradas (2,13 x 2,10 m), firmado en la parte inferior con la siguiente inscripción: “Francus Rizi Fat 1668”. Don Diego Angulo la supuso obra de taller, al menos en parte, dada su calidad “no sobresaliente”.

modelos tradicionales de nuestro barroco, en pos de un efecto más dinámico y sobrenatural. La Sagrada Familia se asienta sobre un pequeño estilobato, a una altura algo mayor que el suelo que pisan los pastores, estableciéndose de este modo una sutil escala ideológica. Vemos a la Virgen de rodillas con el Niño en los brazos, mal envuelto con unos finísimos pañales tan blancos como su carne, dispuesta a depositarlo en la accidental cuna, un pesebre de madera, cubierto de finas pajas doradas y vestido con una limpia sabanilla. Forman un grupo de gran belleza y credibilidad, todavía más cercano a la tierra que al puro ideal que terminará imponiendo el paso del tiempo. María es una joven muy hermosa, de piel muy blanca y cabellos castaños, con un rostro de facciones menudas y ligeramente aguileñas que pudiera recordar a los modelos de Alonso Cano, con el que Rizi trabajó para el salón Dorado del Alcázar en 1639 y del que había de conocer muchas obras en la Corte. La figuración infantil es uno de los grandes aciertos del cuadro, tan encantadora y tierna como pocas veces, de una expresividad quizá estereotipada, pero de una delicadeza y blandura ajustadísimas; un divino resplandor corona la linda cabecita del Niño, lo mismo que un cerquillo de diminutas estrellas rodea la de su Madre. San José, buen mozo y galán, de belleza canónica y porte aristocrático, camina hacia Ellos con la vara, rematada en horquilla, en una mano y la otra levantada en gesto de asombro, de sorpresa por ver nacido al Niño y llegados al portal los pastores; un ademán que intensifica el carácter de inmediato milagro perseguido por el pintor. Se recortan las tres figuras sobre el brillo y los vapores de un rompimiento acaramelado surcado de traviosos angelotes, que desciende hasta el pesebre mismo, haciendo resaltar especialmente la noble cabeza de María, cuya silueta invade estratégicamente el chorro de luz más dorada e intensa. Los pastores se sitúan enfrente, entrando casi en tromba a adorar al Niño. Se postra en primer lugar un hombre maduro, arrastrando por el suelo el cordero trabado; se le ve ansioso de llegar a la cuna y, al mismo tiempo, coartado por el profundo respeto que inspira la conciencia de lo divino. Al mirarlo se advierte cuánto ha retrocedido el realismo con el avance del pleno barroco; su indumentaria, un manto y una rústica zalea, parece ya poco pendiente de la que vistieran los zagales manchegos y de la sierra de Madrid en el tiempo del pintor que, moviéndose en círculos cortesanos tampoco tendría mucha costumbre de visitar majadas; otro detalle en absoluto baladí nos lo ofrecen sus pies descalzos, cuyas plantas ya no están tan sucias como en la época de Maino, aunque no había de ser menos oscuro ni abundante el polvo de los caminos. Detrás de él, otro hombre arrodillado mira sobrecogido al rompimiento, abriendo con admiración los brazos y rubricando así el gesto de San José; a su vera, un perrillo más tranquilo mira también a lo alto. Más apartado, un mozuelo se asoma a la escena abrazado a un pilar, en pose de estirpe veronesiana y, al fondo, muy desdibujadas, se acercan conversando dos alegres mujerucas. El humor barroco del artista se impone sobre el peso de la tradición castellana invitándole a adoptar, con mucha fortuna, un esquema compositivo que

Véase D. ANGULO ÍÑIGUEZ. "Francisco Rizi ...", p. 115.

parece más propio, o que, al menos, fue bastante más habitual, de la representación de la *Epifanía*, a poca distancia del empleado por él mismo, veintitrés años antes, en el fantástico lienzo de la sacristía de la catedral de Toledo. Encontramos a la Sagrada Familia a un nivel más alto que el de los pastores, sobre un discreto podio encuadrado entre dos pilares: uno nos los brinda el pintor, el otro lo levanta nuestra imaginación, tendente, por su formación occidental, a la simetría. Con esos elementos Rizi crea la embocadura de un escenario teatral y hace actuar sobre él a los divinos Actores, o mejor aún, ensambla la gran hornacina de un supuesto retablo desde el que esas santas Imágenes se dan a la adoración de los pastores y a nuestra misma. El gesto es de la más pura estirpe barroca: lo que es digno de veneración se introduce en un gran manifestador que exalte su gloria, se dispone sobre un solio real, que aquí, por honrar a la verdad, no luce alfombras ni cortinas, no gasta mármoles ni guirnaldas, pero es igual en su esencia a tantos otros estrados cubiertos de doseles que empiezan a proliferar por estos años en nuestra pintura, bien de la mano de Rizi, o con más pompa todavía, de la de otros pintores venideros, caso de Claudio Coello, con obras como la *Virgen y el Niño adorados por San Luis*, del Museo del Prado, más o menos contemporánea de ésta, o la apabullante *Anunciación* de las benedictinas de San Plácido. Los efectos tenebristas han quedado atrás, hay un claroscuro pronunciado, necesario para crear una atmósfera nocturna e interior, pero las sombras ya no son tan pesadas ni las luces tan cortantes, el paso de unas a otras se esfuma con suavidad y sin desvirtuar los colores, emanados de una paleta muy rica y viva, cálida y alegre, de tonos claros y limpios, muy refinados, abiertos deudores de la escuela veneciana pero ajenos a la acritud manierista. La técnica es de una admirable soltura, de pinceladas nerviosas y empastadas, rápida y briosa, fruto en sazón de la semilla plantada por Carducho, madurado con los experimentos de Pereda y la fuerza de Alonso Cano. Las calidades importan poco, el plegado de los paños se hace a grandes rasgos, persiguiendo más volúmenes que texturas, y las pieles se purifican de arrugas y venas; el realismo no es más que parcial, lo mismo que la expresión de lo milagroso, atenta a fórmulas más convencionales que en el periodo anterior. Con todo, hay ciertas notas que ligan honrosamente este cuadro a la sobria tradición castiza y nos revelan al pintor, no sólo cegado por los destellos del barroco más opulento, sino también pronto a admirar, estudiar y tomar ocasión de los grandes maestros que le precedieron. Así, la postura de la Virgen y su manera de sostener al Niño sobre unos pañales, están en estrecha relación con la *Nochebuena* de Ribera de la iglesia vieja de El Escorial, la que fue del duque de Medina de las Torres, que, según vimos, podía haber entrado a formar parte de la colección real en 1665⁵²⁷; el perrillo es muy propio de la pintura toledana y, asimismo, el detalle del chico abrazado al pilar es un préstamo clarísimo de las *epifanías* de Tristán, ya sea la de Yepes, la de Santa Clara o la de las Jerónimas de la Reina, que el madrileño conocía de sobra por lo mucho que trabajó en la ciudad imperial. En suma, estamos ante una obra de gran belleza y elevado

⁵²⁷ Ver pp.

interés iconográfico, que nos ilustra de cómo el cambio estético incidió de plano en la manera de relatar el misterio, ahora más desligado de la tierra y unido a la gloria, por medio de esa tramoya de escenario y rompimiento que busca, no sólo honrar a Dios, sino dar cuenta de las mieles de su reino, subrayar la diferencia que existe entre éste y la vida terrenal en un momento en que, a causa de la difícil situación del país, cada día resultaba más amarga.

Estricto contemporáneo de Francisco Rizi y, aunque de temperamento artístico más limitado, artífice como él de la introducción del pleno barroco en la escuela madrileña, es el pintor Francisco Camilo. Fue, como aquel, natural de la Villa, hijo del pintor florentino Dominico Camilo e hijastro, por las segundas nupcias de su madre, Clara Pérez, del respetado maestro Pedro de las Cuevas, que por entonces enseñaba también a Pereda, Montero de Rojas, Arias y Carreño. De él recibiría el joven artista una formación que, sin duda, estaba en la línea tardoescorialense y neoveneciana de principios de siglo, contra la que pronto habría de reaccionar, a la luz de lo hecho por Rizi y de la admiración profunda hacia los modelos rubensianos, destapando una personalidad de vanguardia abierta al barroco más fogoso y europeo. Pinta Camilo desde muy joven y con gran crédito, demostrando desde sus primeras composiciones un marcado gusto por lo gesticulante y teatral, una concepción de lo barroco como puro remolino expresivo, como danza frenética de formas incorpóreas, fluyentes, pintadas con técnica nerviosa y una paleta muy cálida y viva, de rico efecto final y enorme eficacia decorativa. Ejemplo ya claro, aunque de los más medrosos, de ésta su conducta estética, es la *Adoración de los pastores* del Elvehjem Museum of Art de Madison, Wisconsin, sobre la que todavía pesan mucho los principios del naturalismo tenebrista vigente a mediados de siglo, pero en la ya que se aprecian impulsos expresivos y ademanes gestuales de neta filiación con lo más representativo del barroquismo⁵²⁸. La composición está entre las más armónicas y originales del momento. En medio de la espelunca se sitúa el pesebre, con la Virgen postrada detrás, arrullando entre sus brazos al Niño. Volvemos, pues, a encontrarla, como en aquellos puntuales ejemplos de Pedro Orrente e Ignacio de Ries, vista de frente y en el centro de la tela⁵²⁹, lo cual nos pone, de entrada, ante una directa influencia flamenca que, en este caso al fin, sí remite con exactitud a patrones rubensianos, pues, de hecho, la postura de la Virgen y la disposición del Niño están calcadas de la *Adoración* del Museo de Marsella, la misma que fue del tríptico de San Juan, de Malinas. Cambian, eso sí, los modelos; la tendencia hacia lo más tierno y amable que, a decir ya de Palomino, gobierna la sensibilidad del

⁵²⁸ El cuadro está firmado y fechado en 1649. Véase E. J. SULLIVAN y N. AYALA MALLORI. *Painting in Spain ...*, pp. 56-57.

⁵²⁹ En las composiciones pintadas para el retablo de la Epifanía, de la iglesia parroquial de Yeste, y la sobrepuerta de la capilla de la Concepción de la catedral de Segovia, respectivamente. Ver pp. y , respectivamente.

pintor madrileño⁵³⁰, había de poner más de un reparo a la mundana corpulencia de las vírgenes del maestro de Amberes, a su majeza robusta y terrenal que, por ejemplo, como ya veremos, sí fue aceptada por Carreño. Camilo prefiere un modelo más grácil y etéreo, más elevado del suelo y cercano a la mesurada idealización de Rizi. Surge así esa mujer hermosa y delgada, de belleza prototípica de acuerdo con los cánones españoles del momento, que no hay que olvidar que, a pesar del éxito internacional de las pinturas de Rubens, no apuntaban precisamente a la gordura, sino a la delicadeza y menudencia extrema de los cuerpos femeninos⁵³¹. El Niño, de nuevo ascua de luz hiriendo las tinieblas, es muy pequeño, como, en verdad, recién nacido; para su representación se ha tomado como punto de partida el referido ejemplo flamenco, pero, al igual que la Madre, ha sido bien pasado por finos cedazos autóctonos; así, lo vemos desnudo, como manda la costumbre más habitual, y, además, tendido boca arriba y agitando brazos y piernas, en una actitud antigua en nuestro arte, como observamos en el *Nacimiento* de Alonso Berruguete del que fue retablo de los jerónimos de la Mejorada, hoy en el Museo de Valladolid, o, más cerca en el tiempo, en la *Nochebuena* de Tristán para el altar de Yepes. Dos chiquillos del arte de Carducho, rémora de los años de aprendizaje al lado de su padrastro Pedro de las Cuevas, se asoman devotos al pesebre. El San José, figura hermosa y de noble porte donde las haya, interesa, aparte de por sus buenas cualidades pictóricas, por la recuperación que hace a deshora de una actitud antigua y pocas usada a lo largo de nuestro barroco. Ya hemos visto un ejemplo, tan raro como magnífico en calidad, en aquel *Nacimiento* de Murillo de colección privada parisina y pronto analizaremos otro realizado por Alonso Martínez, expoliado hace algunos años a la sillería del monasterio de Montederramo y conservado también en manos particulares⁵³². El santo Patriarca está sosteniendo una vela encendida cuya flamita protege con la diestra, vano ademán, pues de nada sirve su tímido resplandor ante la luz divina del Niño. Sirve esto al pintor para reforzar el efecto nocturno y hacer alarde de su dominio del claroscuro, bien manifiesto en el poético efecto que produce la llama brillando tras la silueta de la mano; pero, como en Murillo, no todo es anécdota ni

⁵³⁰ “Y era su genio tan inclinado a lo dulce, y devoto, que para la propiedad de este linaje de pintura [la pintura de mitología], de faltó alguna, que expresar en las fisonomías, trajes y desnudos de los dioses, con semblantes adustos y fieros, que en cierto modo degeneren, hasta en esto de nuestra Religión.”

Cfr. A. PALONIMO. *El Parnaso ...*, p. 323

⁵³¹ Buena prueba nos dan los retratos de las más encumbradas damas de la época. La tendencia a la delgadez, además, se fue acentuando conforme avanza el siglo XVII, llegando a sus máximos extremos en tiempos de Carlos II. Claro testimonio de ello nos ofrecen las observaciones de Madame D’Aulnoy:

“... en ninguna parte se ven mujeres tan menudas ... son todas de una delgadez terrible, y se sentirían muy disgustadas si fuesen gruesas, lo que es entre ellas un defecto esencial ... Entre ellas es un bello detalle el no tener pechos y toman precauciones desde muy pronto para evitar su desarrollo.”

Cfr. M. D’AULNOY. *Relación ...*, pp. 233-234.

⁵³² Ver pp. y , respectivamente.

huero virtuosismo técnico, sino también referencia clara a la tradición iconográfica medieval y a la explicación brigidiana del Nacimiento, que por extenso y con citas ya se vio en el capítulo anterior⁵³³. Un pastor maduro se postra sobrecogido ante la cuna; lleva en la diestra un farol, tan inútil como la candelilla del Carpintero. Por detrás de la Virgen, una vieja con recuerdos de Ribera se asoma a ver al Niño. Otros pastores se acercan de más atrás: vemos, entre otros, a un apuesto mozo vestido de túnica con un cordero bajo el brazo y, a su espalda, una alegre muchacha con su ofrenda en la cabeza. Arriba, un acaramelado rompimiento hiere la oscuridad para regalarnos un trozo de gloria, una puerta celestial guardada por gráciles angelillos portadores de la cartela del gloria; en el del centro, la referencia al arte de Carducho, a la *Adoración* del retablo de Guadalupe, no puede ser más explícita. La composición es serena y mesurada, pero las tendencias barrocas del artista ya están bien despiertas; el número de los personajes y la variedad de sus actitudes se mueve en esta línea, así como el amplio desarrollo adquirido por el rompimiento; si en los tiempos de naturalismo más extremo estos balcones celestiales pudieron sufrir alguna mengua, ahora, el nuevo gusto por el tono de apoteosis requiere nuevamente su significativa presencia. También son propias del barroquismo las movidas poses de los pastores secundarios y la impresión de fugaz inmediatez que afecta a los gestos del resto de los personajes. El hecho de recuperar la imagen del Niño luminoso, olvidada por el realismo extremo de Zurbarán, de Espinosa o de Antonio del Castillo, también conecta con el deseo de aumentar el tono divino y triunfal de la composición. Al hilo de este detalle hay que afirmar también el seguro conocimiento por parte de Camilo de la *Noche* del Correggio, de la no faltaban estampas, y que, mediatizada por la mentada *Adoración* de Rubens, ha servido al artista para ordenar este cuadro. El claroscuro es de pura base tenebrista en cuanto a la intensidad y tratamiento dirigido de las luces, pero no así por lo que respecta a la dureza de las mismas, que ahora se esfuman con muy lírica suavidad. El peso de la tradición impone además unas figuras grandes y todavía bastante corpóreas y macizas, además de otros préstamos puntuales de Carducho o de Ribera. La paleta es rica y la técnica jugosa, aunque por la naturaleza del tema y el intenso claroscuro no contiene alardes comparables a los de otras obras del pintor o del cuadro anterior de Rizi. Una pintura de gran calidad e interés iconográfico que, por desgracia, como el resto de la producción de su autor y su figura misma, no ha alcanzado aún el grado merecido de conocimiento y estimación.

Esta misma composición, sí bien con más ligereza y menor cuidado, la repetirá el pintor en la gran *Adoración de los pastores* del retablo mayor de Pinto, obra interesante, aunque, insisto, por debajo de la que acabamos de estudiar⁵³⁴. Los pocos

⁵³³ Ver pp.

⁵³⁴ El retablo mayor de la iglesia parroquial de Santo Domingo de Silos, de Pinto, es una suntuosa empresa de los años centrales del siglo XVII. La obra se contrató con Pedro de la Torre en 1637, aunque no se terminó y doró hasta 1653, siendo presumible, dado lo avanzado de sus trazas que los planes se modificaran a lo largo de tan dilatado intervalo. Consta de un

años transcurridos, apenas cinco, entre la factura de una y otra son más que notables al abordar una comparación; la técnica es ahora más suelta y el claroscuro todavía menos hiriente. No aportaría gran cosa al hilo de este discurso, de no ser por un importante detalle: por medio de esta obra, elementos extraídos de las revelaciones de Santa Brígida están saltando, ya mediado el siglo XVII, al retablo mayor de una importante iglesia parroquial, con una feligresía de las más nutridas que se registraran por entonces en la Corte. Buena cosa fuera poder determinar hasta qué punto existía una verdadera conciencia, tanto por parte de los comitentes como de los fieles, así como por parte del propio Francisco Camilo, de la procedencia y significado de esas partículas del conjunto final, es decir, hasta qué punto hay una inspiración real en las *Revelaciones* de la monja de Albastra y una identificación, más o menos clara, de la historia por parte de los fieles. Lo más probable es que nunca lleguemos a responder satisfactoriamente a esta pregunta, pero aún así, el caso sigue siendo bastante ilustrativo de la ambigüedad con que se tratan en el XVII los textos y tradiciones medievales, así como de la relajación que, a estas alturas del siglo, está ya tomando el relevo de la radical cruzada postconciliar.

Bastante más joven que Francisco Camilo, perteneciente ya a una generación sucesiva, es el pintor José Antolínez, cuya figura ha pasado a la historia del arte rodeada de un legendario halo de soberbia. Era natural de Madrid, hijo de artesanos acomodados y padre de un militar que, de tal palo tal astilla, acabará obteniendo, con dispensa papal, el hábito de Calatrava. Adquirió la ciencia pictórica en el taller de Francisco Rizi, del que su vanidad le separa pronto y con el que mantendrá más de un enfrentamiento a lo largo de su vida, corta, pues también la truncó el orgullo. Fue Antolínez un pintor fácil y de mucha solvencia, capaz de compendiar en su arte lo más maduro y representativo de la escuela madrileña; baña todos sus cuadros una luminosidad clara, transparente, conseguida con unas gamas limpias, de tendencia fría y alto refinamiento estético; colores porcelanosos rellenando netos perfiles, masas vítreas que flotan en las atmósferas más diáfanas que haya creado nuestra pintura, de un azul compacto e intenso, pulcro e impenetrable cual infinito telón de lapislázuli. Un viento divino agita a sus personajes por dentro y por fuera, les imprime un dinamismo pocas veces superado en donosura, un aliento barroco que realza con celestiales neblinas y haces de luz. Fue muy perito en la composición de toda clase de historias, pintando un buen número de telas de costumbres e, incluso, de mitologías, pero donde mejor se revela su genio es en la creación de cuadros devotos de una sola figura, pinturas recoletas de oratorio para las

único cuerpo corintio, de planta semicircular, montado sobre un alto basamento y coronado por un casquete de cuarto de esfera, adaptado a la bóveda del presbiterio. Ocupan las calles laterales, a ambos lados de la imagen del patrón, dos grandes lienzos sobre la *Adoración de los Pastores*, obra de Camilo, y la *Epifanía*, de Antonio de Pereda. En el casquete encontramos las historias de la *Resurrección*, el *Calvario* y la *Ascensión* y, en el banco imágenes de santos. Parece que todas las pinturas, salvo la *Adoración de los reyes*, se deben Camilo. Sobre el retablo y el cuadro de Pereda véase D. ANGULO y A. E. PÉREZ SÁNCHEZ. *Historia de la pintura española* (1983), pp. 175-176.

que inventa un tipo de Inmaculada que, con ser su mejor logro, ha sido también su mayor derrota, pues casi tan sólo por ellas le hemos recordado después. Ejemplo de su maestría para ordenar las historias y de la versatilidad de su genio artístico es la *Adoración de los pastores* del Museo Narodowe, de Poznan, obra atípica en su estilo, singularmente reposado y retardatario en muchos aspectos, de cronología imprecisa, entre 1660 y 1675⁵³⁵. La Virgen está arrodillada detrás del pesebre, levantando los pañales de sobre el cuerpo del Niño, con un gesto que, de lejos, todavía recuerda los rancios ademanes de la usanza bassanesca; es una figura amable y grata, aunque carente ya de la fuerza realista de años atrás; de la recatada pulcritud de sus vestidos y la docilidad de su gesto trasciende una modestia, una idea de santa esclavitud que es lo más opuesto a la expresión habitual de las inmaculadas del maestro, de aquellas vírgenes poderosas, de rostro altivo y porte aristocrático, de arrogante majestad y exquisita magnificencia en la indumentaria; vírgenes aún más bizarras que la de Cano en Berantevilla o las de Carreño en el hospital de los terceros de Madrid, vírgenes sobre las que se diría que Antolínez no ha podido dejar de verter algo de su jactancioso temperamento. El Niño, sin más vestido que una fajilla umbilical, es muy pequeño y permanece del todo ajeno a los hechos que suceden a su alrededor. San José se asoma a la cuna por detrás de la Virgen; es llamativa la expresión de sorpresa que ofrece, como si descubriera en ese momento que ya se ha producido el nacimiento del Niño, sin dolores ni necesidad de parteras; en esa actitud hay una evidente referencia a la tradición mística visionaria en pie desde la edad media, según la cual San José no pudo contemplar el orto de su Hijo; por las fechas, es posible, incluso, que se trate ya de la influencia de la *Mística Ciudad de Dios*, publicada en Madrid, recordémoslo, en 1670; según aquella visión el Santo no asistió al parto, pero sí conoció sus secretos durante un éxtasis místico paralelo al mismo⁵³⁶. El hecho de que esta obra se pintara en Madrid viene a apoyar la posible inspiración del artista en el texto de la monja de Ágreda, ya que hemos visto que fue en el entorno cortesano donde más fortuna hicieron sus revelaciones. Los santos animales apócrifos quedan en segundo término, bajo el escueto abrigo de la cabaña; tienta el buey de acercarse al Niño, ansioso, otra vez, de regalarle su aliento, mientras la jumenta rebuzna con inquina, reclamando quizá para su estómago la paja del pesebre; con esas actitudes, anecdóticas de entrada, se desempolva una lección que hacía mucho tiempo que no veíamos, la de la diferenciación patristica entre los caracteres de los dos animales⁵³⁷. Cerca del Niño, un chiquillo vestido como en tiempos de Antolínez, se postra tañendo a la vez un tambor y una rara flauta acampanada, recordando las figuras similares de Maino y, más aún, de Roelas, que quizá dejara alguna *nochebuena* en la Corte durante una de sus largas estancias en ella. Una gallina trabada y una cesta de huevos reposan junto a él, clásicas ofrendas que

⁵³⁵ El cuadro procede de la Raczyński, sabiéndose que fue adquirido en Madrid en 1852.

Véase D. ANGULO IÑIGUEZ. *José Antolínez*, pp. 23 y 40.

⁵³⁶ Véase lo ya expuesto sobre esta obra (pp.).

⁵³⁷ Ver pp.

completa el sempiterno corderillo preso, espejo de la mansedumbre del Salvador; lo ha traído al portal un hombre de polainas y zalea que se arrodilla quitándose la gorra, al mejor estilo de los pastores adorantes de Orrente. Otro zagal venera de hinojos y, detrás, una lugareña demasiado zancuda se aproxima con un cesto de pañales en la cabeza, interpretando con cierto deje rubensiano un tipo de original naturaleza orrentesca. Al fondo, cegadoras claridades de rosicler abrasan los cirros de la madrugada, iluminando los refulgentes restos de nieve que se advierten por el suelo y la cubierta. Los afortunados avances de Francisco Rizi y Francisco Camilo parecen haber hecho poca mella en el soberbio Antolínez, que para representar el Nacimiento rehúsa sus neblinas, escenarios y juegos de luces, volviendo la vista a la más rancia tradición madrileña y toledana, homenajearlo sin titubeos el arte de fray Maino y Orrente; tan sólo un par de detalles, en San José, la burra o el acelerado ritmo procesional de la pastora, agitan la quietud tradicional reinante, con la que conecta incluso el modo de administrar las luces, que si no son tan cortantes como en el periodo anterior es por la mayor soltura de la técnica y la pastosidad de las pinceladas. El naturalismo, en especial en la indumentaria de los personajes, es más vívido que en otros maestros contemporáneos, menos apegados al terruño y más confiados en la eficacia de los tipos de arqueológica validez universal, en los que ya se anticipan las ideas que, con voz más clara, pregonará luego Interián de Ayala⁵³⁸.

Dos años más joven que José Antolínez era Mateo Cerezo, prometedor artífice desgraciadamente malgrado a las puertas de la madurez artística, que llegará, sin embargo, a ser uno de los más aclamados maestros de la escuela madrileña del pleno barroco y, a pesar de su corta vida, el más seguido e imitado por contemporáneos y sucesores. Burgalés de nacimiento, hijo de un modesto pintor llamado como él, desde muy joven encontramos a Cerezo en la Corte, a las órdenes de Carreño, verdadero responsable de su formación y definitivo estilo. Caracteriza su obra un marcado acento flamenco en la línea de Van Dyck seguida por su maestro, que él interpreta con una paleta más cálida y sensual y un acento de profunda admiración hacia todo lo veneciano, tanto en el colorido suntuoso como en la concepción de las figuras y ordenación de las composiciones y, cómo no, en la técnica emborrionada, magistral donde las haya. Fue, además, un buen pintor de bodegones, de los que algún ejemplo resta en el Museo del Prado y la mejicana Academia de San Carlos, formados por elementos muertos tan frescos, tan vivos, casi, como los personajes de sus historias. No fueron los navideños temas frecuentes a lo largo de su corta carrera; hasta la fecha tan sólo le conocemos una versión de la *Adoración de los pastores* y otra de la *Epifanía*, ambas en el retablo de las franciscanas de Jesús y María, de Valladolid, obra conocida de antiguo y muy admirada por la historiografía desde los tiempos de Palomino⁵³⁹. Dos

⁵³⁸ Recordemos su oposición a los anacronismos. Véase pp.

⁵³⁹ "... en el convento de Jesús y María ... en la capilla mayor una Asunción de Nuestra Señora, de su mano, en el remate del retablo, y más abajo dos santos de la Orden: y más debajo de éstos, están dos cuadros del Nacimiento de Nuestro Señor, y la Adoración de los Santos Reyes.

cuadros llevados a cabo cuando el pintor era muy joven todavía, faltos, por ello mismo, del característico brío barroco de sus composiciones venideras⁵⁴⁰. Preside la *Nochebuena* el lado del Evangelio; vemos allí a la Virgen sentada al lado del pesebre, con la mirada puesta en el Niño, levantando los pañales para que los pastores puedan contemplarlo también. Obedece el modelo a un detenido y certero estudio del natural; María es una chiquilla campesina, una moza de rústica y concreta lozanía, de mejillas encarnadas y modestísima indumentaria; una niña del campo concebida de acuerdo al gusto popular de la tradición castiza, aparcado ya por Rizi, Camilo o Antolínez y, en menor medida, por Carreño. La cuna es un cajoncillo bajo, con jergón de heno y ropillas de pañal; encima yace Jesús, desnudo, boca arriba, intentado asir en vano el exiguo abrigo que su Madre le roba; es una figura tierna y hermosa, de realismo ceñido y sin tamices, manca de brillos y privada aún de conciencia. A la cabecera asoma la testuz del manso, que vuelve a querer dar al Niño siquiera el calor de su aliento. Posados al pie de la cuna se ven dos de las ofrendas canónicas: el cordero trabado y la cesta de huevos. San José queda a la espalda de María, en pie, envuelto en un pesado manteo pardo; lo ha imaginado el pintor mirando al cielo, con una mano en el pecho y la otra indicando al pesebre, sumido en un profundo éxtasis místico. El Patriarca nos recuerda así las ventajas de la oración recogida y solitaria, los premios que tiene Dios para el alma que, sin más apoyo que la intangible fe, se adentra por las veredas que a Él conducen; San José se presenta así al fiel cristiano también como un modelo de meditación y confianza, de oración y celo espiritual, como un paradigma acorde con las enseñanzas de Santa Teresa y fray Gracián, totalmente rehabilitado ya de la degradación medieval. A los pies de la cuna se arrodilla devoto un pastor de muy acendrado naturalismo; un hombre maduro, de barba rala y tez morena, vestido de polainas y calzones cortos, cubierto con una gruesa capa de estameña con capilla; un auténtico zagal de majada castellana, una figura concebida de nuevo sobre los sobrios patrones de lo real. Un pastorcillo mas joven se postra algo más atrás y, en segundo término, otros dos, con sus ofrendas, discuten acerca de tantas maravillas. Se abre al fondo un paisaje de muy

Y en la puerta del Sagrario una hermosa efigie del Salvador, y a un lado ... está San Pedro de cuerpo entero ... y a el otro lado San Pablo ... Y en el banco de los pedestales está Nuestro Padre San Francisco ... y en correspondencia San Antonio de Padua”.

A. Palomino. *El Parnaso* ... , pp. 333-334.

⁵⁴⁰ El retablo de las franciscanas de Jesús y María, de Valladolid, se contrata en 1658 con cargo a la familia de don Ventura de Onís, que detentaba el patronato del convento, con el ensamblador Francisco Velázquez. Las trazas fueron dadas en Madrid por el arquitecto Sebastián de Benavente, quien se encargó de proporcionar el pintor. La máquina consta de un solo cuerpo, sobre un alto basamento, y un ático semicircular. Preside el retablo un grupo escultórico de la Virgen con el Niño; los cuadros, en lienzo sobre tabla, se disponen en el orden que describe Palomino (ver nota anterior), a falta, tan sólo, de las pinturas del banco, la puerta de sagrario y el frente de los pedestales. Algunos de los lienzos están fechados en 1659, a los demás hay que suponerles la misma cronología. Actualmente, es el único grupo de cuadros de Mateo Cerezo conservado *in situ*.

Sobre este conjunto véase: J. PÉREZ VILLANUEVA. “Unos lienzos ...”; J. R. BUENDÍA y I. GUTIÉRREZ PASTOR. *Vida y obra del pintor* ... , pp. 112-113.

delicado encanto. Un nocturno argentado, de luz de luna acariciando la nieve; se ve el cielo cubierto y los prados pelados, desnudos los árboles y cerrada la cabaña; es un país de invierno según las descripciones literarias habituales en el momento, según las visiones de Lope, de La Puente o de tantos otros poetas más medianos o anónimos; noche fría que sube el dramatismo del momento, que hace más meritorio y entrañable el sacrificio supremo del Salvador: invierno cruel del alma que vencerá la primavera de su venida. La gracia popular que fue tan cara de los momentos estéticos anteriores vuelve a ser recogida por la ambigua poética de este cuadro. Más que los maestros del pleno barroco madrileño, vibran aquí las enseñanzas de Orrente y Pereda, los postulados de un estilo más sereno, más pendiente del natural que de los efectos sobrenaturales y recursos de tramoya. La devoción y lo barroco nos llegan, no a través de la bofa grandilocuencia a la moda, no por medio de los recursos estereotipados a los que Cerezo obedecerá durante el resto de su vida, sino gracias al realismo puro y la tensión emocional sincera, honda pero callada. El pintor vuelve la vista al arte de las generaciones pasadas, al realismo de corte más cercano y popular, a las cabañas de intenso claroscuro y marcado acento bassanesco. La composición vuelve a estar atravesada por un sencillo eje imaginario que separa la Sagrada Familia de los pastores, lo mismo que en aquellos cuadros de Orrente para la sacristía de la catedral de Toledo o el retablo de Villarejo de Salvanes; está además lanzada contra un primer término desbordante y apretado, diverso de los modos panorámicos de Rubens y los nuevos madrileños, afín, en cambio, al gusto de Carducho y los Ribalta. La pincelada es suelta y jugosa, como aprendida al lado de Carreño, pero con ella busca el pintor corpóreos efectos de masa y se recrea en la atinada diferenciación de las calidades; las luces recuerdan ademanes tenebristas y la gama, carente del brillo veneciano de la renovada escuela de la Corte, salvo por algún toque de brillantez en el rojo vibrante del vestido de la Virgen, evoca las pardas armonías del primer naturalismo, cuyo efecto acentúa el fatal trepado de la imprimación rojiza. En todo ello se descubre un homenaje intencionado a los modelos de años atrás, una recuperación consciente de los recursos que hubo de crear el pintor más apropiados para la naturaleza del tema a representar, distintos, como se verá, de los que empleara al pintar la *Adoración de los reyes*.

A medida que nos acercamos a esa laguna estética que para la pintura española supuso la primera mitad del siglo XVIII, la esclerosis se va haciendo evidente en todas las escuelas del país. Madrid continuará siendo el foco más vivo, con una larga nómina de artífices entregados a la frenética actividad decorativa del reinado de Carlos II, pero, entre esa pléyade, tan sólo resplandecerá un nombre de primera fila, el de Claudio Coello; el resto de los maestros se pierde en un atolladero artístico semejante al de principios de siglo, repitiendo con escasa personalidad los brillantes logros de Francisco Rizi, Carreño de Miranda o Francisco Camilo. Proliferan las composiciones inspiradas o copiadas literalmente de estampas extranjeras, casi todas flamencas y en su mayoría de Rubens; esta tendencia es fruto de la relajación de muchos artistas, agobiados de trabajo y desilusionados por lo exiguo de las ganancias, al mismo tiempo que demuestra la

plena asunción del gusto barroco más exaltado por parte del público. Buen ejemplo de una y otra circunstancia encontramos en la iglesia de San Miguel, de Valladolid, donde se conserva una gran *Adoración de los pastores*, de muy buena factura, que copia al detalle la predela del tríptico de San Juan de Malinas, la famosa *Nochebuena* de Rubens, conservada hoy en el Museo de Marsella, que, como se ha ido viendo al hilo del discurso, fue bien conocida por nuestros pintores gracias a los buriles de Luc Vosterman. Firma esta apreciable versión rubensiana el madrileño Alonso del Arco, que fuera conocido en su día como el *Sordillo de Pereda*, un pintor, sordomudo de nacimiento, que iniciará su formación, en edad ya relativamente avanzada, al lado del ínclito maestro vallisoletano. Por más que nunca pasara de discreto, fue hombre de indudables aciertos en sus composiciones más personales, realizadas en la línea del barroco más avanzado y dinámico, en conexión con el arte de Francisco Rizi, al que arriba desde la serena copia de las obras de su profesor. Fue además muy dado al uso de estampas flamencas, que Palomino recoge y justifica aludiendo a su vejez y a la difícil situación del país. La decadencia política y económica estrechaba el presupuesto de los comitentes e incitaba a muchos artistas a rebajar la calidad de su trabajo hasta el nivel de lo poco que por él se pagaba; el de Alonso del Arco es un caso paradigmático de esta situación: sabemos que en sus últimos años aligeró mucho la factura de los cuadros y que la colaboración de los oficiales fue cada vez mayor⁵⁴¹; en esta coyuntura, los grabados ofrecían una solución eficaz, contribuyendo a acelerar el proceso creativo y facilitando desde el principio la intervención de los ayudantes. Ahora bien, la calidad del cuadro de Valladolid es tan notable que, al igual que otras muchas pinturas repartidas por toda nuestra geografía, pronto revela que, aún en su calidad de copia, fue concebido como una obra de mérito. Ello nos pone ante la otra situación que anunciaba al principio: no todo se reduce, como en *El Parnaso*, a una cuestión económica, existe también una fuerte pulsión estética: desde mediada la década de los cuarenta, cuando comienzan a verse las primeras obras plenamente barrocas de Francisco Rizi, el público se habitúa a las formas del estilo más ampuloso, dinámico y gesticulante que, ahora, una vez asumidas, los mecenas reclamaban expresamente, a menudo, bajo la solicitud explícita de copia literal de una composición previa. Éste pudo ser el caso de la pintura del *Sordillo*. En el orden iconológico, creo que el avance del gusto está íntimamente relacionado con el enfriamiento de la cruzada trentina; muchas veces, parece que no importara tanto el tema representado como el paradigma seguido; que ya no se piensa tanto en acercar los temas a la realidad popular inmediata y se cede el paso, en cambio, a tipos humanos, indumentarias, paisajes y arquitecturas que poco tienen que ver con el apego al solar que había sido común durante el siglo XVII en nuestra iconografía navideña y religiosa, en general.

⁵⁴¹ “Pero llegó en la mayor edad a estragarse de suerte en el pintar, que era una mala vergüenza: porque además de lo decrépito de la edad, la miseria de los tiempos, viendo lo poco que le pagaban (como estaba enseñado a mejor fortuna) lo aligeraba mucho.”
Cfr. A. PALOMINO. *El Parnaso* ... , p. 479.

Cerraré este recorrido por la escuela de Madrid recordando la genial personalidad de Lucas Jordán, artista de primer orden, pieza clave en la definición del tardobarroco italiano, y europeo, en su conjunto, que, en 1692, atraído por el buen gusto y la liberalidad de Carlos II, iniciará un periodo de diez años en nuestra Corte. Su presencia tiene una extraordinaria significación dentro y fuera del ámbito madrileño, pues con él alcanzan su punto máximo las conquistas barrocas promovidas por el brío decorativo del gran Francisco Rizi. Con Jordán se eleva, hasta sus últimos extremos, el carácter declamatorio y triunfal del estilo; avanza ya sin freno el gusto por las glorias de derrochadora magnificencia, como auténticos himnos visuales acompañados de áulicas fanfarrias; imponentes torbellinos de color repletos de figuras en hábiles escorzos, visiones heroicas de fuerte vocación decorativa, materializadas con los pinceles más sueltos y desenfadados. Ya le hemos visto en el capítulo anterior, ofreciendo alguna de las visiones del Nacimiento de Cristo más complejas y raras de nuestro siglo XVII; no será tanta su singularidad ahora, cuando el tema gozaba de una codificación tan definida, pero aún sin más apoyo que el de los elementos tradicionales, su genio impetuoso de prolífico creador sabrá escapar del dominio de las fórmulas más rancias y expresarse con la novedad que siempre le caracteriza. Uno de los mejores ejemplos de su visión de la *Nochebuena* es el que se conserva en el palacio real de la Granja de San Ildefonso, cuadro de gran maestría y muy representativo de su arte, tanto por la complejidad escenográfica de la composición como por el refinado uso de los colores y estratégico reparto de las luces⁵⁴². Antes de nada, es preciso tener en cuenta que es un cuadro pintado todavía en Italia, unos diez años antes de la llegada de Jordán a nuestro país, ejecutado, por tanto, al margen de las preferencias piadosas y estéticas de la corte española⁵⁴³. Preside la escena la monumental figura de la Virgen, sentada en el centro, a

⁵⁴² Este cuadro, pintado al óleo sobre vidrio, se encuentra en la actualidad en la sexta sala del *rez-de-chaussée* del palacio real de la Granja, formando pareja con una *Adoración de los reyes*, de iguales medidas (65 x 88'5 cm) y semejantes características formales.

En el ángulo inferior izquierdo presenta la firma: "L. Jordanus F. 1683".

Acerca de esta obra, véase O. FERRARI y G. SCAVIZZI. *Luca Giordano ...*, n. A435a; A E. PÉREZ SÁNCHEZ. *Luca Giordano ...*, p. 292.

⁵⁴³ Son muy numerosas las obras de Lucas Jordán conservadas en España con fecha anterior a su venida. Las colecciones reales poseían cuadros del maestro desde bastante antes de su llegada, pinturas adquiridas por la Corona desde los tiempos de Felipe IV o regaladas al rey por los altos funcionarios enviados al reino de Nápoles. Además, sabemos por Palomino que el artista atracó en nuestro país cargado de costosas mercancías italianas, entre las que es de suponer que se contara un buen número de cuadros de su propia mano. La noticia del pintor cordobés, que conoció bien al italiano, dice así:

"Volvióse [*Jordán, después de completar sus estudios en Roma*] a Nápoles, donde fue tanto lo que pintó para diferentes príncipes de Europa, que llegó a extenderse tanto su crédito, así por esto, como por lo que todos los virreyes traían, y enviaban las pinturas suyas al señor Carlos Segundo, que deseando Su Majestad verle pintar, y que hiciese algo a el fresco en San Lorenzo del Escorial, le hizo venir el año de 1692, para cuyo efecto le mandó dar Su Majestad mil quinientos ducados de plata, haciendo franco cuanto viniese en su navío (que fue muchísimo) y honrándole desde luego con el Oficio y Llave de ayuda de furriera ..."

A. PALOMINO. *El Parnaso ...*, pp. 501-502.

la vera del pesebre. Esta postura, que a principios de siglo nos chocaba en el arte de Orrente, en aquella *Adoración* del retablo de la Epifanía de Yeste, no debe causarnos extrañeza ahora, ante una obra italiana ejecutada en fechas tan avanzadas. En este caso, María no es una humilde chiquilla rústica que adora al Salvador como el más fiel de sus seguidores, sino la verdadera Reina del Cielo, la Virgen Poderosa a que se refiere la letanía, que, como un ostensorio de oro y piedras finas, se complace en dar a su Hijo al mundo. Tiene María en este cuadro la majestad intemporal de una matrona antigua, resumen universal del concepto de la dignidad regia. Lo que trasciende de Ella no es la bizarra altanería de Rubens, cuyas vírgenes, tan frescas y jaquetonas, se mantienen ligadas con fuerza a la realidad étnica del terruño y las preferencias eróticas del artista y su entorno; la Señora de Jordán es un ente por encima de lo humano, una encarnación ideal de los misterios y adornos preternaturales que la teología asigna a su persona. María hace visibles las maravillas que obró Dios en Ella tomando como clave expresiva la dignidad del arte antiguo, del clasicismo siempre vivo en Italia, convirtiendo los inmortales valores plásticos de aquel lenguaje en el mejor trasunto de la dignidad de su alma. La belleza del rostro y las proporciones del cuerpo se han pasado por los más apretados tamices de idealidad; un halo de resplandor corona su cabeza y un manto de intenso azul, con pureza de lapislázuli, cubre su cuerpo con más donosura que recato, apelando tanto a su concepción milagrosa como a su monarquía celeste. En el gesto con que levanta los pañales de la cuna hay todavía un equillo bassanesco, pero ya sin la gracia popular de aquellos pintores, anunciando en cambio la apostura galante del arte que se había de imponer. Jesús descansa sobre pajas y pañales, nuevamente envuelto en un brillo que se derrama por todo el cuadro; el pleno barroco, anteponiendo la exaltación al realismo, vuelve a aceptar este recurso antiguo, olvidado en gran medida por la generación central del siglo. Está desnudo, sin más ropilla que un finísimo pañal a modo de lienzo de pureza, ajeno en su ternura a los hechos que protagoniza. San José, de acuerdo con la tradición italiana, en la que su rejuvenecimiento no fue tan efectivo como en España, por no contar allí con defensores tan tenaces como Santa Teresa, Cristóbal de Fonseca, Pacheco o fray Gracían, y por la larga influencia de artistas que, como Guido Reni, siempre lo vieron viejo, se nos presenta bien entrado en años, calvo y con las barbas de plata, apoyado con fatiga en un bastón, que no vara, y contemplando muy en segundo término la escena. Los pastores acuden en buen número a adorar a su Rey, pero ya no son, como en Ribera, hombres del campo napolitano; con estos zagales vemos culminado el proceso que idealizador que, en España ya advertíamos con Francisco Rizi: los rústicos creyentes de la Nochebuena pierden todo rastro de identidad racial para convertirse en tipos genéricos revestidos de cierta pretensión arqueológica; se abandonan los sombreros y los calzones, jubones y gabanes se cambian por túnicas cortas y amplias zaleas de lana bruta y los cuerpos, antaño curtidos, serán ahora de

gráciles apolos. Dos muchachos, tras los que se adivina glotona la mula, se arrodillan cabe el pesebre; algo más lejos hace lo propio un hombre ya maduro, aunque también hermoso y lleno de vigor; junto a él se postran otros, además de dos ovejas, no ya trabadas, sino recostadas con garbo de esfinge; más al margen entra otro joven, donoso y rubio, poco y mal cubierto con polainas y mantos de elegante colorido, bajo los que resplandece, limpia, una piel blanca y lisa; por detrás de la Virgen todavía se aprecia otro, asido a un pilar, heredero de aquellas figuras veronesianas que tanto sedujeron a Tristán. Un rompimiento dorado se abre sobre sus cabezas, galoneado de angelotes que se apartan para dar paso a un cegador chorro de luz divina. Tiene lugar el suceso entre los escombros de una construcción antigua, entre restos de frisos y molduras tan arruinados como la fe de los paganos. La composición se ordena con fuerte sentido escenográfico y largo recuerdo de los procedimientos teatrales. El grupo principal de la Virgen y el Niño, está subido en un estrado de ruinas que lo eleva del resto de los personajes, dispuestos a uno y otro lado con cierto ritmo simétrico. La luz es ya muy cernida, pero aún así sigue existiendo un claroscuro destinado a dotar de un aire misterioso el ambiente; los brillos emanan de dos fuentes, el Niño y la gloria, de modo que casi todos inciden sobre la parte central, que sin estridencia alguna, queda así destacada ideológicamente. La paleta es de un sumo refinamiento, a base de colores pardos de tendencia fría y alguna nota discordante de mayor viveza, en especial, en el opulento azul de la Virgen, creándose una superficie unitaria y casi atapizada de gran eficacia decorativa, resaltada por el hecho de las dimensiones del cuadro y el estar pintado sobre cristal: no hay ya fuerte tensión devota ni voluntad didáctica alguna; el tema es lo de menos, se trata, antes que nada, de una obrita de mérito, un cuadro brillante de gabinete, una joyita de gran altura estética que exalta los sentidos antes que la piedad y que contiene ya mucho del diletantismo y la galantería que va a caracterizar el arte cortésano de periodo inmediato.

En formato vertical volverá el artista a representar este tema en la bellísima *Adoración de los pastores* del palacio real de Aranjuez, obra de mayores dimensiones, elaborada ya en España y sobre lienzo, quizá destinada a algún oratorio palatino⁵⁴⁴. Pintura más tardía que la anterior, cuenta con numerosos puntos de contacto con ella, sí bien sabrá introducir el autor un serie de novedades que alteran tanto su aspecto formal como el tono definitivo de la composición, ahora más sobrio y devoto. El grupo de la Virgen y el Niño está tomado casi literalmente de la Granja. Vemos a la Madre sentada en el pesebre, sosteniendo por las puntas el suave pañalillo que cubría a Jesús. Ya es más dulce y menos imponente que antes, pero igualmente digna y portadora de valores universales. El Niño Jesús está acostado junto a Ella, esta vez en el sentido de la profundidad, del todo desnudo y tan blanco, tierno y adorable como suele ser habitual en Jordán. San José, detrás de la cuna, mantiene el tipo anciano de la Granja; ahora no

⁵⁴⁴ Obra fechable por los años de 1696. Véase O. FERRARI y G. SCAVIZZI. *Luca Giordano ...*, n. A587; A. E. PÉREZ SÁNCHEZ (coord.). *Luca Giordano ...*, p. 308.

está calvo, pero la poblada cabellera aparece cubierta de nieve; en actitud de sobrecogimiento místico se lleva una mano al corazón, mientras sostiene con la otra la vara florecida. Entre los Esposos, en segundo término, un ángel se postra también a adorar al Niño, como uno más de los pastores, y a la diestra de la Virgen, asoma noblote el buey, ansioso de acercarse a regalar a Jesús con el calor de cuerpo. Delante del pesebre, dándonos la espalda, hay arrodillado un rústico de muy bella presencia, de anatomía fuerte, pero sin excesos, como un atleta de academia clásica, disfrazado para la ocasión con un breve atuendo pastoril; vuelve la mirada a una aldeana, inclinada a su lado, directamente extraída en los modelos de la antigüedad; una muchacha rubia y blanca como una ninfa, con los cabellos recogidos en un sencillo moño y el cuerpo oculto por un holgado palio blanco. Al otro lado se arrodilla un hermoso joven cuya apariencia se ha pretendido más popular, vestido con guardapolvo y calzones y provisto de un zurrón; iba tocado con un sombrero de ala ancha que a la sazón reposa en el suelo, apoyado en la cesta de mimbre en la que lleva sus ofrendas. Lo acompaña un perrillo pardo, de áspero pelaje, que avanza tímido, mirando atento a la cuna, reconociendo él también en ella la figura del Salvador. Inicia, a continuación, la reverencia un pastor con aire de profeta, ya maduro y envuelto en un volandero palio verde, luciendo en las partes visibles de su cuerpo una musculatura de filiación manierista. Un chiquillo rubio se ve de hinojos a su lado y, más atrás, aún se observa a otro hombre barbudo, también dorado de pelo. El escenario está menos elaborado que en el caso anterior; vemos el suelo terrizo y, a duras penas, se descubren pies derechos y colgadizos de madera, siempre de la mayor modestia, que nos llevan a imaginar un ambiente estabulario de inferior sugestión poética. La mayor parte del fondo, negando la aparición de otras referencias espaciales, la ocupa un luminoso rompimiento cruzado por el revoloteo de un delicado angelillo que blande la cartela como danzando con ella, mientras las cabecitas de otros, no menos tiernas, pajarean en derredor. La composición presenta mayores orden y simetría que la del cuadro anterior, situándose los personajes en un círculo, perfectamente definido, que abraza y solemniza el grupo central de Jesús y María. El colorido, aunque usando gamas muy semejantes a las de la Granja, resulta más cálido y armonioso y las luces, emitidas por iguales focos, aún más claras y cernidas. Las actitudes, en general, revelan una emoción más intensa y piadosa; y en la indumentaria de los pastores, así como en la presencia del perrillo y el protagonismo adquirido por la vaca, hay un deseo claro de acentuar la carga popular de la historia, que tanto puede deberse al peso de la tradición cabañista de la iconografía navideña española, como ser un anticipo del populismo que rodea a buena parte de las manifestaciones del rococó. En general, resulta una obra más acomodada al gusto del barroco español y de mayor tensión afectiva, más recogida y emocionante, aunque menos cuidada en el aspecto formal, que dada la genialidad del artista, sigue siendo impecable.

Las escuelas del levante español, que tanta pujanza mostraron hasta mediado el seiscientos, se hunden en este periodo en un manierismo insípido del que no hallarán salida hasta entrado el siglo siguiente, cuando irrumpa en Valencia Antonio Palomino, con su exaltada grandilocuencia barroca de raíz jordanesca. Antes de amanecer esos días, toda la región se moverá en la órbita de Jerónimo de Espinosa, abusando hasta la pérdida de carácter de las propuestas de su naturalismo tenebrista, en el que todavía latían vivos muchos postulados estéticos del tiempo de los Ribalta. La lista de nombres activos en esta época es larga, pero dista mucho de estar bien estudiada y la pérdida masiva de obra pictórica durante los tristes sucesos de la Guerra, supone un obstáculo, poco menos que insalvable, a la necesaria investigación de conjunto. Trabajan por entonces en la ciudad del Turia artistas como Pablo Pontons, discípulo de Espinosa emparentado con Orrente; Vicente Salvador Gómez, alma de la Academia de Santo Domingo, de Valencia, y su hermano Luciano; Vicente Giner, de provechosa estancia en Roma; el franciscano Domingo Saura o Juan Conchillos Falcó que, educado con los March, sabrá abrirse un tanto a la exigencia formal de los nuevos tiempos. En Murcia, donde el panorama se halla más desdibujado, hemos de destacar personalidades como las de José Matheos y Pedro Camacho Felices, de quienes comentaremos algún lienzo en el capítulo siguiente, y, entre las mejor conocidas del momento, la de Senén Vila, valenciano de nacimiento, formado como Conchillos, del que fue compañero, en el taller de Miguel y Esteban March. Su estilo, aún pendiente de novedades nórdicas e italianas, es, ante todo, el de un maestro regional inscrito en la órbita de Espinosa, cuya calma y zurbaranesca monumentalidad evoca en la mayor parte de su obra conocida. Destacable es, al hilo de este discurso, la *Adoración de los pastores* que de su mano conserva la iglesia de San Juan, de Murcia, pintura de cuidada ejecución en la que, nuevamente, hallamos una copia, bastante literal, de la predela del tríptico de San Juan, de Malinas, pintada por Rubens en los años de 1620 e inmediatamente divulgada por los buriles de Luc Vosterman. Dada la fidelidad al original que se aprecia en la composición, poco tiempo habré de invertir en comentarla, de manera que aludiré tan sólo a ciertas novedades introducidas por el pintor en virtud de su carácter y del gusto imperante en la zona. Así, vemos que todos los tipos humanos han sido apartados del rubio y coloradote patrón rubensiano para aproximarse a la realidad cotidiana del pintor, mucho más mediterránea y morena. Con especial felicidad está conseguida la Virgen, de belleza muy llana y concreta, bastante más delicada que la gruesa matrona de la estampa. También de acuerdo con la más arraigada tradición castiza, el Niño aparece desnudo, muy pequeño y mórbido. Se ha perdido asimismo la fuerte tensión procesional del modelo; el resultado es aquí sereno y grave, en consonancia con los modelos típicos del barroco levantino, y otro tanto puede decirse de la paleta, por su tendencia pardusca, heredera de las de principios de siglo, y del reparto de las luces, según las normas de un tenebrismo ortodoxo al mejor estilo de Espinosa.

Del mismo Vila se creía otra tela, hoy considerada anónima y bastante anterior, aunque su técnica parece bastante avanzada, que fue del destruido retablo de la iglesia

de San Antonio, también de Murcia. Otra copia de la misma creación de Rubens, adaptada ahora a un formato vertical, lo que obliga a añadir, como única novedad de interés, un rompimiento de gloria, bien poblado de angelotes, en la parte superior⁵⁴⁵.

El pleno barroco supone, en cambio, un momento de singular riqueza para la escuela sevillana. Los vientos que soplaban de Madrid irrumpieron con fuerza en la ciudad de la Giralda gracias a la llegada de Francisco de Herrera *el Mozo* que, habiendo participado junto a Francisco Rizi, Francisco Camilo y Juan Carreño de Miranda, en la renovación del arte pictórico de la Villa, retorna a la tierra que abandonara en su adolescencia para sembrar en ella el esqueje de la plena repulsa del tenebrismo y la superación de los modos de Zurbarán, insuflando a la pintura local ese brío ítalo-flamenco que en la escultura estaba asimilado desde la aparición de José de Arce. En 1655, recién llegado de Italia, pintará para la catedral el *Triunfo del Sacramento* y la *Apoteosis de San Francisco de Asís*, cuadros de rabiosa novedad que no tardarán en dejarse sentir en la obra de Murillo y Valdés Leal. Poco después, en 1660, le veremos fundar, junto a éstos dos, la Academia de Pintura, de Sevilla, que, nacida al amparo del conde de Arenales y el marqués de Villamanrique y dispuesta a ver aprobados sus estatutos por el propio rey, se encaminaba a mejorar la formación técnica e intelectual de los jóvenes artífices; una experiencia muy atractiva y reveladora de la mentalidad hispalense de su tiempo, heredera de las casi legendarias reuniones de la época de Pacheco que, sin embargo, no consiguió sobrevivir más allá de 1674⁵⁴⁶. La nómina de artistas activos por entonces en la ciudad es larga y la de su producción, casi inabarcable, pero muy pocos brillan con auténtica personalidad, permaneciendo el resto, con más o menos méritos, a la sopa boba de aquellos esclarecidos maestros.

Y, por supuesto, que, entre ellos, ninguno lo fue tanto como Murillo, broche de oro de ley para el siglo XVII español, último nombre en la lista de los genios de esa centuria grande que, en absoluto, desmerece las altas cotas de reconocimiento y fortuna crítica alcanzadas por Ribera, Zurbarán, Alonso Cano o el mismísimo Velázquez. Murillo representa la madurez de una conducta que, de forma intermitente va jalonando el barroco español hasta llegar a sus días. Nuestra pintura se embarcó en la cruzada contrarreformista haciendo gala de una espiritualidad honda y bravía, de un sentimiento adusto y viril, profundo, intenso, personal, capaz de anidar y ser alimentado dentro de cada uno mientras se llevan a cabo los actos más triviales de cada día. Esta religiosidad brotaba del ubérrimo sustrato de nuestra reciente tradición mística, de aquella revolución espiritual que, cansada de oscuras disquisiciones y velados latines, recitados sin saber qué se decía, propone un acercamiento íntimo a Dios a partir de la realidad cotidiana. La divinidad está cerca, en la tierra; camina a nuestro lado y espera ser descubierta sin necesidad de honduras teológicas ni disputas escolásticas, útiles tan sólo

⁵⁴⁵ Véase A. E. PÉREZ SÁNCHEZ. *De pintura...*, p. 83.

⁵⁴⁶ Véase BANDA Y VARGAS, Antonio de la. "Los estatutos de la Academia de Murillo". *Anales de la Universidad hispalense*, 1961, p. 107.

a otros niveles y para otros fines. Esto es lo que proponen nuestros escritores de la Edad de Oro, la proximidad de Dios, la necesidad de sentirlo como una presencia amante y cercana, hacia la que habrá de prender en cada alma creyente el enamoramiento más intenso y venal. El deseo de sentir el ósculo del Amado auspicia la puesta en práctica de distintos mecanismos de acercamiento a Él; se potencia la oración íntima y recogida, silenciosa, vivencial, partida de lo conocido y acaso amado, y, con ella, un arte que exalta los mismos valores de vecindad con lo real y hace la misma propaganda ascética, por estar allí los instrumentos más seguros para conseguir que el alma se vuelva adicta del Señor y llegue a sentir su abrazo. Pero esta anhelante pesquisa no se conforma sólo con lo real, necesita también de una visión entrañable de lo sagrado, de una interpretación amable de los misterios que, desde el principio, ha ido haciendo acto de presencia en nuestras artes, sí bien, dado el signo beligerante de los primeros tiempos, de una forma esporádica que, progresivamente, se irá tornando más frecuente. No faltan los ejemplos que lo atestiguan. Dulzura es lo que destilan, verbigracia, la fascinante *Virgen despertando al Niño*, de fray Sánchez Cotán⁵⁴⁷; la *Virgen del Lucero*, de Alonso Cano, o las muchas *de Belén* de Pedro de Mena⁵⁴⁸. Así pues, aun cuando no se pueda dejar de asentir, junto a la crítica tradicional, que, en España, el barroco fue el arte de la naturaleza cruda y la bronca devoción, es lícito afirmar también que fue el de lo amable y lo encantador, el arte de la comprensión amorosa del dogma cristiano. Y en los tiempos de Murillo, por el enfriamiento del espíritu que movía la cruzada trentina, unido a la lógica sucesión de los periodos evolutivos de toda escuela artística viva, se ofrece el caldo de cultivo necesario para el progreso definitivo de estos valores y el consiguiente afianzamiento de importantes cambios estéticos. El mismo clima que favoreció el abandono del tenebrismo y el naturalismo más acendrados, abriendo el camino a la exaltación grandilocuente del pleno barroco, propicia la aparición de artistas que, cada vez con más porfía, se abren a las exigencias de una sensibilidad nueva, más relajada en la lucha y ansiosa de explorar veredas menos trilladas de la piedad, cansada de la mera realidad y sedienta de pasiones cada vez más hondas y ajenas a los sentidos. No es casual el florecimiento de Murillo y, poco después, el de la Roldana, los dos genios que mejor supieron expresar las nuevas necesidades, con un temperamento firme y sincero y un insuperable dominio técnico, sin caer nunca en las bajezas que, equivocada o por prejuicio, la historiografía les ha achacado en más de una ocasión. Murillo gozó en su tiempo de la más alta estima, llegando a alcanzar unos niveles de aprecio fuera de nuestras fronteras no conocidos, hasta mucho después, por ningún otro artista paisano⁵⁴⁹. Ello se debe en parte a la maestría con que atinó a expresar la gracia y la

⁵⁴⁷ Bellamente analizado en E. OROZCO DÍAZ. *Las Vírgenes...*, pp. 46-49.

⁵⁴⁸ Estudiadas por M^a J. MARTÍNEZ JUSTICIA. "La Virgen de Belén...", pp.

⁵⁴⁹ Recordemos que, ya en 1683, su biografía, por más que muy fantaseada, aparece recogida en el tratado de arte de J. von Sandrart, *Academia Nobilissimae Arti Pictoriae*. Acerca de la celebridad histórica de Murillo y los vaivenes de su fortuna crítica, véase GARCÍA FELGUERA, María de los Santos. *La fortuna de Murillo (1682-1900)*. Sevilla: ,1989.

ternura, al acierto con que supo plegarse a los requisitos de la afectividad emergente, pero también, y cómo no, a su indudable altura técnica, al abrumador genio artístico con que sus pinceles bañan todo cuanto tocan. Nacido en Sevilla, de familia poco dada al arte, Murillo se forma, quizá con Juan del Castillo, en un ambiente dominado por la poderosa influencia de la generación de 1560 y la no menos arrolladora de Zurbarán. Pinta, pues, en sus primeros tiempos, bajo la impronta cruda y frailería de estas corrientes, aceptando también influencias de Ribera, pero a este bagaje se unirá pronto el impacto que le causaran las obras sevillanas de Herrera el Mozo y, durante su viaje a la Corte, en 1658, el conocimiento de las colecciones reales y de la renovada escuela madrileña. Dos años después estará dirigiendo la Academia sevillana, de la que pronto se desliga por lo poco ambicioso de su humor⁵⁵⁰. Guiado por una intuición finísima, su estilo madura, desde los postulados naturalistas del principio, hasta el gusto más vaporoso y vivaz, inmerso con plena conciencia en el ímpetu dinámico y luminoso de la madurez barroca, pero apegado siempre a las leyes del natural y cercano a lo terreno. Su estilo es quizá el único que ha sabido casar con auténtica felicidad esas dos tendencias, que ha sabido reproducir místicas atmósferas triunfales con personajes hurtados a la verdad de cada día, con los mismos niños y grandes que dan vida, fama y razón a sus reputadas escenas de género⁵⁵¹. Gusta de luces doradas, bien cernidas, y de paletas de suave calidez, con mucho de veneciano, pero de superior delicadeza que las de aquella escuela. Sus formas son blandas y, a menudo, de contornos diluidos, pero nunca llegan a perder su corpórea masa física, su entidad plástica, mórbida y palpable. Usa siempre de figuras grandes, dignas y monumentales al tiempo que llenas de gracia y probidad; rebosantes de una belleza que no recurre a fórmulas ni idealizaciones, sino que procede de la mera naturaleza, de la frescura del cuerpo y la bondad del alma. La maravilla de su pintura caló hondo en los maestros sevillanos de aquella edad y muchos fueron los que, con menos brío, siguieron sus pasos; entre ellos destacan firmas como la de Núñez de Villavicencio, su sucesor en la temática infantil de género, y, con ella, las de Esteban Márquez de Velasco, Juan Simón Gutiérrez, Francisco de Meneses Osorio, Sebastián Gómez, Jerónimo de Bobadilla o el flamenco Cornelius Schut; y no se agota en éstos la nómina, que hemos de prolongar hasta los tiempos de Gutiérrez de la Vega⁵⁵².

Parece el genio de Murillo especialmente indicado para la figuración de los temas navideños, a los que, sin embargo, no se dio con la frecuencia esperable ante la magnitud de su catálogo. De cualquier forma, sus representaciones de los misterios de este ciclo, tanto las del Nacimiento que hemos dejado atrás, como las que ahora veremos de la Adoración de los pastores y, más adelante, de la Epifanía, se cuentan, sin

⁵⁵⁰ Cuando nace, en 1660, la Academia sevillana está dirigida por Murillo y Herrera el Mozo, que pronto la abandonan cediendo la presidencia única a Valdés Leal, que “en todo quería ser solo.”

A. PALOMINO. *El Parnaso...*, p. 444.

⁵⁵¹ Como decía Camón, “no hay diferencia formal ni psicológica entre sus niños y sus ángeles”.

J. CAMÓN AZNAR. *La pintura española del siglo XVII*, p. 548.

⁵⁵² † 1865

posible discusión, entre las más bellas que haya brindado la historia universal de la pintura, por su admirable pericia y la puntualidad de su tensión emotiva. Tocaba su ecuador el siglo XVII, cuando pinta Murillo la *Nochebuena* del Museo del Prado, la más antigua entre las tenidas por suyas y, quizá, la más hermosa; un cuadro de juventud fiel a la tradición estética y devota vigente en Sevilla todavía por aquellos años, a la línea del realismo severo y el tenebrismo italianizante definida en el ambiente de la ciudad por las obras de Ribera y Zurbarán⁵⁵³. La primera adoración evangélica del Niño Jesús tiene lugar para Murillo en un interior lóbrego, inundado de densa tiniebla, repleto de figuras populares de una dignidad imponente. María está de rodillas, echada sobre el pesebre, incorporando al Niño y desenvolviendo su cuerpecito para ofrecerlo a la veneración de los pastores. Hay en su actitud mucho de levantino, recordándonos la postura que adoptara a la cabecera de la cuna en varios cuadros de los Ribalta, pero, sobre todo, está relacionada con la escuela napolitana, con Ribera y, más aún, con el autor de la magnífica *Adoración de los pastores* de la Galería Nacional, de Londres, inspiradora de la que su maestro, Juan del Castillo, dejara, como ya vimos, en el convento de Santa Inés, de Sevilla⁵⁵⁴. El modelo de la Señora es de una belleza concreta y racial, opuesto a las generalizaciones antinaturalistas que, desde 1645, con la *Epifanía* de la catedral de Toledo⁵⁵⁵, estamos viendo imponer a Francisco Rizi. Murillo continúa fiel a la tradición estética y espiritual del XVII castizo, y no sólo en este cuadro, del que siempre se podrá argumentar que es obra de juventud y hasta de tendencia recalcitrante, sino en toda su larga producción, según demuestran lienzos tardíos como la *Inmaculada de Soult* o el *Martirio de San Andrés*, ambos del Museo del Prado⁵⁵⁶. Al mejor estilo de los tiempos de Orrente y Tristán, de Zurbarán, Ribera o Espinosa, Murillo nos pone ante una niña robada a la calle, una muchacha de cara redonda y rasgos populares, de una hermosura indiferente a los cánones establecidos, a las correcciones artificiales de lo espontáneo, atenta en cambio a las normas de la verdad, sin más afeites que los que, por naturaleza, son propios a la juventud y la sencillez. El carácter de la indumentaria subraya la llaneza e inmediatez del tipo humano; no faltan la toca, cubriendo de modestia la pureza, con un color calabacíneo y una caída casi mojada en los que creo detectar la influencia de Alonso Cano; ni tampoco el palio de intenso azul, el manto de Reina del Cielo; pero, bajo ellos, como extraído de un arcón sevillano, aparece el humilde vestido de bayeta en rojo pálido, cubriendo la blanca camisa de hilo abotonada

⁵⁵³ Pintura poco posterior a la serie del claustro chico de los franciscanos de Sevilla, realizada, tal vez, por los años de 1650-1655. De procedencia desconocida, figura en los inventarios del Palacio Real de Madrid en 1772, habiendo sido adquirida por Carlos III a la colección Kelly en 1764. En 1813 pasa al Museo Napoleón, de París, junto a otras cuarenta y nueve pinturas; cinco años más tarde, es felizmente devuelta a España, permaneciendo por algún tiempo en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Se halla en el Museo del Prado desde 1819. Véase D. ANGULO ÍÑIGUEZ. *Murillo...*, II, p. 205.

⁵⁵⁴ Acerca de estos dos cuadros, remito a lo expuesto en las pp.

⁵⁵⁵ Ver pp.

⁵⁵⁶ De hacia 1678 el primero y de entre 1675-1682 el segundo.

al cuello. El Niño es quizá el más hermoso de todas las *nochebuenas* del barroco español. Es muy pequeño, pero no del todo recién nacido; desnudo sobre la cuna, recibe la veneración de los primeros fieles, que recompensa con la mirada fija y una sonrisa incipiente. No despiden luz divina, pero en Él se concentran las que desde el lateral izquierdo bañan la escena, potenciando la rosada blancura de su mórbido cuerpecito, distinguida con hábil sutileza de la azulencia de los pañales. San José, de mediana edad, envuelto en un pesado palio de estameña, queda en segundo plano, relegado, como en la Adoración de los reyes, de este acto protagonizado por la Madre y el Hijo. Está de pie, apoyado en un bastón, mirando atento a la cuna, con un viso de ternura y satisfacción tan sólo superado por el del cautivador Patriarca de la *Sagrada Familia del parajito*. Delante del pesebre se arrodilla un pastor de impronta riberesca, que, como la Virgen, ha sido tomado de la realidad más humilde y cercana; un hombre ya casi viejo, de pelo canoso, cortado a navaja, y poblado mostacho sobre los labios; las ropas que gasta son las propias de aquel tiempo: una jaqueta parda, ya hecha jirones, bajo la que asoma una zalea de lana sin tejer, y unos calzones cortos que, a falta de medias y zapatos, se ven acompañados por una piel curtida y morena y unas plantas polvorientas, ostentadas como en los mejores años del apogeo caravaggista. Detrás de él, una vieja se inclina ofreciendo una cesta de huevos y, cerrando la composición, un joven de apostura clásica y cierta filiación montañesina, vestido con túnica corta y gorro casi frigio, entra llevando una oveja, no trabada, como es habitual, sino presa por el cuello con un cordel. Los dos animales apócrifos quedan a la espalda de la Virgen, noblote y atento el buey y más indiferente la mula, visible apenas entre las sombras. Del fondo se nos dice muy poco, aunque, por algún elemento suelto, llegamos a intuir que es de clásicas ruinas: en primer término aparece un resto de friso y, al fondo, un pedestal toscano al modo de los que tanto gustaron a Zurbarán, sí bien interpretado con más coherencia arquitectónica. La composición destaca por su equilibrio y claridad; el pintor ha creado un grupo principal de personajes, formado por la Sagrada Familia y el pastor arrodillado, y lo ha inscrito en un triángulo equilátero, quedando los cornijales restantes de lienzo, casi simétricos, ocupados por los demás rústicos y los dos animales. Las figuras son grandes y de apretado realismo, pero poseen al mismo tiempo un sutil aire clásico y una dignidad monumental⁵⁵⁷. En todo ello resulta evidente el recurso a los modelos de

⁵⁵⁷ “Murillo y sus patronos compartían una visión idealista de las clases humildes que tenía su origen en la creencia de que Cristo era inmanente a los pobres. Cristo proclamó, «Bienaventurados los pobres de espíritu, porque de ellos es el reino de los Cielos» (Mt. 5.3) y santificó la pobreza al elegir vivir como un hombre pobre entre los humildes y desposeídos. En una de las obras de su temprana serie monástica para el pequeño claustro del convento franciscano de Sevilla, Murillo representa al santo andaluz, San Diego de Alcalá, alimentando a los pobres en imitación del ejemplo de Cristo (Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando). Aquí un grupo de figuras de todas las edades, patéticas aunque dignificadas y sobrias, forman una congregación andrajosa alrededor del santo, muy diferente al tratamiento falto de compasión de los pobres que encontramos en las pinturas de los *Bamboccianti* o en las célebres estampas de *Le Gueux* (hacia 1622) de Jacques Callot (1592/93-1635). En la pintura de Murillo, los pobres son devotos...”

Ribera, a su realismo conciso, bronco, pero abierto a la ternura y el gracejo popular; la ordenación general de este cuadro trae pronto a la mente los dos grandes lienzos de la iglesia vieja de El Escorial, en los que tampoco falta la anciana oferente, repetida también en las visiones de Juan Do⁵⁵⁸, y el pastor del primer término es un homenaje claro al hombrón que se postra en la *Adoración* del Louvre, aproximadamente contemporánea de ésta⁵⁵⁹. La figuración animal, de precisión cientifista, sobre todo en la oveja y las gallinas, es otro importante lazo de unión entre este cuadro y las maneras de la escuela napolitana, que tanto la prodigó y con tan buenos resultados, lo mismo en pintura que en escultura. Con todo, parece también notable un cierto deje de ascendencia rubensiana, por ejemplo, en detalles como el pesebre, de neta estirpe nórdica, o el ritmo con que los adoradores penetran en el portal, que no deja de recordar la archifamosa predela del tríptico de Malinas. Las luces responden a las normas de un tenebrismo ortodoxo, pero dulcificado por la propia sensibilidad del artista, que aún ofreciendo los marcados contrastes que son típicos de su primera época, rehúsa los perfiles cortantes del puro caravaggismo. La paleta está dominada por una armonía ocriza que enlaza con las fórmulas del primer naturalismo, pero sin llegar a tórrida entonación de Orrente ni a la “suciedad” verdosa de los Ribalta, pendiente tan sólo de su propia intuición y del feliz cromatismo de Ribera, dado a los azules de agria intensidad y a los blancos refulgentes. La técnica es concisa y ceñida al correcto dibujo, pero contiene ya mucho de la soltura que dominará en creaciones posteriores, modulando los volúmenes con una suavidad que, sin restarles masa ni solidez, supera con mucho la dureza escultórica del arte de Zurbarán; el mismo procedimiento le sirve también para una perfecta apropiación de las texturas y calidades, reflejadas con todo realismo sin caer en lo caligráfico o miniaturístico, como bien se ve en la factura golpeada y riquísima en pasta de la zalea del pastor o en la lana de la oveja, así como en la visión en grandes planos, casi abocetada, del manto de la Virgen. A todo ello se suma una emoción honda y sincera, una religiosidad llana y sentida en lo más hondo, un candor y una dulzura que, aún sin añadir ni quitar nada a lo impuesto por la tradición postconciliar, convierten a esta obra en algo distinto de aquellas anteriores a las que tanto debe, en una visión llena de poesía que, con justicia, se cuenta entre las más bellas de la pintura española.

Con todas sus excelencias, no nos da la *Nochebuena* del Prado plena cuenta de la magnitud del genio de Murillo, por ser obra todavía temprana y sujeta a múltiples y muy diversas influencias. No podemos decir otro tanto de la maravillosa *Adoración de los pastores* del Museo de Bellas Artes de Sevilla, un cuadro inolvidable que fuera del extinto convento de los capuchinos de esta ciudad, gran museo de la más madura producción murillesca, parejo en edad y mérito al ciclo del Hospital de la Caridad,

CHERRER, Peter. “Las escenas de género de Murillo y su contexto”. En: VV. AA. *Los niños de Murillo*, pp. 21-74; la cita en p. 59.

⁵⁵⁸ Sobre las *adoraciones* de El Escorial, véase pp. y ; acerca de las de Juan Do, pp. .

⁵⁵⁹ De 1650. Ver pp.

arruinado, lo mismo que tantos otros grandes conjuntos, por los tristes efectos de la desamortización⁵⁶⁰. En esta pintura, el estilo del artista sí se revela ya formado en plenitud, vaporoso y lleno de luminosidad, adscrito al barroquismo exaltado sin abandonar el realismo ni la templanza de los primeros tiempos, alcanzando insuperables cotas de belleza formal y maestría técnica, de lirismo cromático y hondura expresiva⁵⁶¹. Toda la atención está centrada, de nuevo, en el grupo de María y Jesús. La Virgen se sienta a la cabecera de la cuna, prestando con un brazo tierna almohada al Niño y, para mejor ofrecerlo a la veneración de los pastores, levantando con la otra mano los pañales que lo arropan. El tipo femenino elegido esta vez no está lejos del empleado en el cuadro de Madrid, pero resulta de superior delicadeza, menos robusto y de facciones más menudas, aunque de iguales frescura y candor; el corte de la vestimenta se mantiene invariable, incluso en los colores, en el rojo pálido del vestido y en el peregrino anaranjado de la toca, no así en el azul del manto, privado de la aturquesada

⁵⁶⁰ En 1665 la comunidad de los capuchinos de Sevilla decide, bajo los auspicios de su guardián, fray Francisco de Jerez, y del limosnero, fray Andrés de Sevilla, encargar a Murillo las pinturas que habrían de componer el retablo mayor del templo conventual y decorar sus altares laterales, una ambiciosa empresa para la que, en 1668, lega don Juan Ordóñez de Pineda seis mil pesos de a ocho reales. Las fuentes antiguas aseguran que el pintor traslada su taller al convento, aunque no hay testimonios fehacientes de ello. Las diferencias estilísticas que se pueden observar entre los cuadros han hecho suponer que Murillo interrumpiese la labor al poco de comenzada y no la reanudara hasta 1668, concluyendo los trabajos entre ese año y el siguiente. El retablo mayor estaba presidido por el lienzo del *Jubileo de la Porciúncula*, al que acompañaban los de *San Antonio de Padua*, *San Félix de Cantalicio*, *San Juan Bautista*, *San José*, las *Santas Justa y Rufina*, *San Leandro*, *San Buenaventura*, la *Virgen de la servilleta* y la *Santa Faz*. Para los retablos del presbiterio se pintaron la *Anunciación*, la *Quinta Angustia*, *San Miguel arcángel* y el *Ángel de la guarda*. En los retablos laterales fueron dispuestos, del crucero hacia los pies de la iglesia, en el costado izquierdo, *San Antonio de Padua*, la *Inmaculada del Padre Eterno* y el *San Francisco de Asís abrazado al Crucifijo* y, en el derecho, la *Adoración de los pastores*, *San Félix de Cantalicio con el Niño Jesús* y el excepcional *Santo Tomás de Villanueva repartiendo limosna*.

En 1810, los capuchinos, temiendo que el conjunto fuese incautado por los franceses, lo ponen a buen recaudo en la catedral, trasladándolo luego, vía Cádiz, a Gibraltar, donde estuvo escondido hasta 1813; al año siguiente vuelve al templo, habiendo desaparecido ya el *San Miguel* y la *Santa Faz*; la comunidad encarga entonces la restauración de lo restante al pintor Manuel Cabral Bejarano, que recibe en pago el gran lienzo de la *Porciúncula*, que fue luego del infante don Sebastián y está actualmente en Colonia; el *Ángel de la guarda* fue regalado, en agradecimiento, a la catedral. En 1835, ante la desamortización y la amenaza carlista, los lienzos vuelven a abandonar la casa franciscana, ingresando definitivamente en el Museo municipal en 1841.

Sobre este conjunto véase D. ANGULO ÍÑIGUEZ. *Murillo...*, II, pp. 60-61 (la *Adoración* en pp. 72-73); *Guía del Museo de Bellas Artes de Sevilla*, pp. 60-61.

⁵⁶¹ “En estas producciones se revela toda la robustez y belleza de la pintura de Murillo. Su colorido posee toda su brillantez y ostenta los más variados matices, el claroscuro está perfectamente equilibrado y la fantasía religiosa ha hecho brotar con estas obras sus flores más hermosas ... En estos cuadros puede hablarse de soluciones totalmente perfectas dadas por Murillo a los problemas planteados ... Nunca más logró crear el artista cabezas masculinas tan hermosas como en los Santos aquí representados.”

A. MAYER. *La pintura española*, pp. 160-161.

brillantez de que antes presumiera. Desnudo y limpio, de un suavísimo rosa blanquecino, Jesús yace en la cuna sobre unas generosas ropillas que, sin llegar a aquellos extremos roelescos que tanto crisparan a Pacheco, parecen evocar la prodigalidad pañera del primer naturalismo sevillano. Es muy pequeño todavía, pero tiene ya el desparpajo suficiente para demostrar su amable agradecimiento a los pastores, a los que mira sonriente extendiendo los bracitos. San José, muy joven, erguido tras la Virgen mirando amante al pesebre, resalta por su belleza lozana y castiza, por la guapeza meridional de sus rasgos aguileños, vestidos de poblada barba y espesas guedejas. Rodeando la cuna se amontonan los adoradores, los pobres lugareños que escucharon y creyeron el anuncio del ángel. Destaca, en primer término, un joven arrodillado junto a un cordero, un hombre sencillo con la avidez de Dios pintada en el rostro y los gestos; un tipo moreno, de cara afilada y negro mostacho, vestido con humildes prendas al uso del agro andaluz; un mozo de la vega sevillana, un varón sin letras ni fortuna que se postra ante el Mesías sin más caudal que la fe, que la nobleza de un alma pura y elemental; el desconocimiento de las ciencias humanas no le impide advertir el alcance del misterio que contempla, sabe de la verdad de Dios y de su amor sin límites y, movido por esta seguridad, se inclina ante su eventual trono con toda la ternura de que es capaz su alma. No se atreve a tocar al Niño, pero, suavemente, con todo el afecto, deposita la caricia sobre el lomo del borrego que tiene a su vera, en ese trasunto del Salvador que, manso como Él mismo, acepta, cual una oración silenciosa, tan amables demostraciones. Detrás del zagal, entran una mocita y un chiquillo que, tal vez, como María y Jesús, sean una joven madre y el amado fruto de su vientre. El rapaz, mira sonriente a la mujer, como asegurándole que era verdad lo que, hiriendo de luz la noche, les advirtieran desde el cielo; en los brazos lleva presa una gallina, revoltosa como él, que aletea pujando por liberarse y volver al corral; es un pilluelo escapado de las pinturas de género del artista, un niño de verdad que, ni en lo físico ni en lo interior, se diferencia de los de aquellas pinturas profanas, un mocoso que, por momentos, ha dejado aparcados los dados, los pasteles y el melón para ir a adorar al Niño. La muchacha, cargada con una cesta, confirma con satisfecha placidez las insinuaciones del chiquillo, mirándolo con dulzura y apretándolo contra su cuerpo. Tampoco ella difiere de los modelos utilizados en las telas de costumbres, salvo en que quizá revele un punto más de candor; es otra preciosa hija del sur, pero, eso sí, algo más desgredada y morena que la Virgen y cubierta con ropas más temporales. A los pies del pesebre se postra un viejo, también real y embebido en la contemplación, con el rostro lleno de amorosa entrega, feliz de no abandonar la tierra sin antes haber visto hecho carne a su Dios, sin reconocer cumplidas las promesas del Antiguo Testamento. Tampoco faltan en esta ocasión los santos animales apócrifos, pero la penumbra no nos permite atisbar más que al buey, apostado a la espalda de la Virgen, buscando el modo de arrimarse al pesebre. Del portal, abierto a un paisaje de gélida aurora, sólo no es dada la impresión de su ruina, la cochambre de los muros caídos y la cubierta vegetal en pie a duras penas. En la parte alta, un rompimiento de gloria quiebra la lógica arquitectónica del establo

haciéndonos perder la noción de sus medidas, abriendo el escenario hacia un celestial infinito idéntico en su concepción a los que, con muy superior despliegue barroco, vemos en el *San Antonio* de la catedral de Sevilla⁵⁶² o en el *Jubileo de la Porciúncula* que presidiera esta misma iglesia de los capuchinos; el recurso es igual, pero el tono con que aquí se emplea es muy distinto; Murillo no ha querido romper con espectaculares trozos de gloria la íntima sencillez familiar de la escena, el calor tan humilde y humano de la primera adoración de Cristo, y por eso no ha pintado más que una escueta aureola de nubes grises, encendida de acaramelado resplandor, y, en medio de ella, una pareja de angelotes, tan graciosos y juguetones, tan frescos y reales como sólo él supo plasmar. La composición de esta pintura es la mejor prueba del grado de madurez barroca alcanzado a la sazón por el artista. Los personajes se amontonan en un ángulo bajo y cercano al espectador que en nada se relaciona con el equilibrado orden de las propuestas de Ribera y los maestros del naturalismo. Ya no cuentan la claridad ni la simetría. El grupo de los personajes no difiere mucho, ni en el número, ni por la disposición, del de tantas versiones anteriores, pero ahora se observa desde un punto de vista diverso, cejado y más alto de lo habitual, ofreciendo una percepción nueva y muy convincente de la historia, con una aparente espontaneidad de estirpe prefotográfica. Ello no quiere decir que no se aprecien evidentes influencias anteriores; la solución al problema de la verticalidad, impuesto por las propias características del soporte, se consigue mediante el acomodo de un gran vacío central interpuesto entre el misterio principal y el rompimiento de gloria, un ardid que arranca de los tiempos del licenciado Roelas, de la *Adoración de los pastores* de la iglesia de los jesuitas de Sevilla, y que hemos visto imitado también en Antequera por el cordobés Antonio Mohedano⁵⁶³. Asimismo, parece clara la inspiración en una composición anterior de Juan del Castillo, supuesto maestro del artista, que se conserva, como en su momento se hizo notar, en la iglesia de San Juan, de la Palma del Condado⁵⁶⁴. Por último, creo detectar un seguro conocimiento de la *Adoración de los reyes* pintada por Velázquez para el noviciado de San Luis, de Sevilla, de donde parece tomado el esquema ordenador de todo el cuadro, con la Virgen sentada y los adoradores amontonados enfrente, y también parece velazqueña la concepción del escenario, con el arco, incompleto aquí, abierto al paisaje⁵⁶⁵. El tenebrismo ya aparece abandonado por completo; el claroscuro es intenso, pero falso y teatral, atento más a las leyes de la pura poesía visual que a las de la física; así aparece iluminado, sobre todo, el Niño, y rodeado de un aura dorada, tal vez procedente de un oculto farol, el hermoso perfil andaluz del pastor arrodillado. La paleta es de las más cálidas y mejor entonadas del artista, a base de tonos cobrizos animados por la nota blanca de los pañales y la fría tendencia azul del paisaje del fondo, tan típica del pintor, como vemos en el bello lienzo de *Rebeca y Eliécer*, del Museo del Prado, o

⁵⁶² De 1656.

⁵⁶³ Véase pp. y , respectivamente.

⁵⁶⁴ Ver pp.

⁵⁶⁵ Ver pp.

en el inolvidable *San Juanito* del mismo sitio. Murillo nos brinda con este cuadro una de sus creaciones más felices, a la vez que una de las más ajustadas y hermosas versiones del tema del Nacimiento de toda la historia de la pintura, ilustrativa como pocas de la idea de amor que, por encima de la de sacrificio, subyace en la historia de la venida del Señor, así como de la sensibilidad finísima del maestro, cantor melifluido de la cara más amable de la doctrina cristiana.

Junto a Murillo, la otra gran figura del pleno barroco hispalense es, como ya dije, la del pintor Juan de Valdés Leal, hombre de genio impetuoso y muy pagado de sí, de estilo acelerado y venal, representante de una sensibilidad en todo opuesta a la de su eterno contrincante. Pintor dado a lo extremo, amante de lo dramático y embebido de lleno en los postulados de un barroquismo consciente y enfático, Valdés ha sido condenado por la crítica más rancia a arrastrar el tópico de su presunto gusto por lo morboso y truculento, sambenito que, en parecidos términos, se endosó también a Ribera. Debe Valdés buena parte de su renombre a las célebres *Postrimerías* del Hospital de la Caridad, cuya fama ha sido para el artista un regalo envenenado, una trampa mortal que, atrapándonos con la fuerza de su siniestro encanto, nos ha impedido, por mucho tiempo, valorar la altura que el pintor llega a alcanzar en cualquier otro registro. Nacido en Sevilla y formado quizá con Herrera *el Viejo*, Valdés pasa buena parte de su juventud en el ambiente, artísticamente más pobre, de Córdoba, donde recibió, sin embargo, el magisterio de las obras de Antonio del Castillo; allí mismo, a decir de Palomino, casó con una pintora, doña Isabel de Carrasquilla, que le dará tres hijos duchos también en el oficio: Lucas, continuador de las maneras de su padre en la Sevilla de fines de siglo, y las mujeres Luisa y María, monja ésta última, hábiles las dos, al parecer, en la hechura de retratos⁵⁶⁶. Su retorno a Sevilla, en 1656, no pudo hacerse en momento más propicio, pues coincide con los días en que el ambiente artístico de la ciudad se revolucionaba ante la vista del *Triunfo del Sacramento*, de Herrera *el Mozo*, y el murillesco *San Antonio* de la catedral, surgiendo un medio barroco que era el más afín para la plena expresión de sus cualidades, maduradas poco después con el conocimiento de las colecciones reales y de los maestros que triunfaban en Madrid, con Francisco Rizi a la cabeza. Poco después se afianza también su prestigio, al ingresar como diputado en la Academia sevillana, que presidirá desde 1663, abandonándola al cabo de tres años sin llegar a ver cumplido su mandato⁵⁶⁷. Pinta Valdés con gesto rápido y experto, con ánimo fogoso y exaltado; gusta del colorido cálido y chispeante y abusa del claroscuro en muy mayor medida que Murillo. Su imaginación desbordante y afán impulsivo le llevan a poner la expresión por encima de la forma, haciendo que sus obras

⁵⁶⁶ A. PALOMINO. *El Parnaso...*, pp. 441 y 446.

⁵⁶⁷ La presidencia se obtenía por elección y debía ser desempeñada por un periodo de cuatro años. Valdés dimite en 1666, a los tres años de su ejercicio, al decir de Ceán por culpa del famoso enfrentamiento con un pintor italiano que Palomino recoge en su biografía del artista. Sobre este asunto véase E. VALDIVIESO. *Valdés Leal*, p. 13; la anécdota del italiano en A. PALOMINO. *El Parnaso...*, pp. 444-445.

resulten, a menudo, demasiado apresuradas, pero que siempre derrochen vigor, humor vehemente y apasionado fervor, flujo de veta brava que pocas veces le sirve para expresar dulzura. Aún cuando los tópicos nos lo presentan lejos de la figuración navideña, lo cierto es que Valdés también se dio a ella; noticias antiguas nos hablan de un cuadro de dimensiones medianas del *Nacimiento de Cristo*, a buen seguro una *adoración de los pastores*, por desgracia, perdida, que fue de la capilla de los pintores de la iglesia sevillana de San Andrés⁵⁶⁸. Sí nos ha llegado, en cambio, situada en la misma iglesia, una pequeña *Nochebuena* altamente demostrativa de su genio; una obrita pequeña y pintada aprisa, de factura abocetada y vibrante colorido, poseedora de muy buenas cualidades técnicas y expresivas a pesar de su pequeñez y aparente descuido. La tablita se integra en un retablo dedicado a la Virgen del Rosario, decorando, junto a los otros catorce misterios sobre los que medita esta oración, el intradós del arco de la hornacina central. Estos retablos, que encuentran su origen en las imágenes marianas del arte gótico de la Europa central, van a ser bastante comunes en España a partir de la segunda mitad del siglo XVII y, aún más, durante el XVIII; fechas en las que abundan también los textos devotos encaminados a la explicación de los misterios del rosario⁵⁶⁹, todo ello dentro de las campañas con que los dominicos se lanzan a impulsar esta devoción⁵⁷⁰. Los ejemplos son muchos y algunos de gran valía, caso del gran retablo dieciochesco de la iglesia de Santo Domingo de Granada⁵⁷¹ o el de la parroquial lucense de San Miguel de Marcelle⁵⁷². Siguiendo el orden habitual en estos conjuntos, en la máquina sevillana se disponen, en primer lugar, los misterios dolorosos; a continuación, los de gloria y, por último, los de gozo; de tal modo que nuestra *Nochebuena* está pintada sobre el antepenúltimo medallón de la jamba de la derecha⁵⁷³. En el centro de la

⁵⁶⁸ E. VALDIVIESO. *Juan de Valdés Leal*, p. 277.

La cofradía de los pintores nace en San Andrés bajo los auspicios de Murillo. En esta iglesia fueron bautizados, además varios hijos de Valdés y, a su muerte, recibió él mismo sus exequias.

⁵⁶⁹ Recordemos, por ejemplo, los libros de fray Pedro DÍEZ DE COSSÍO (O. P.). *Catecismo, con el Rosario...*; o de fray Juan MARTÍNEZ DE LLAMO (O. P.). *Sermones para las Festividades de Cristo... y Rosario de María Santísima*. Junto a ellos, son muchos los que, sin mencionar en el título la palabra "rosario", se embarcan también en un completo recorrido por sus misterios.

⁵⁷⁰ J. J. MARTÍN GONZÁLEZ. "Avance de una tipología...", pp. 132-134; *El retablo barroco...*, pp. 17-18.

⁵⁷¹ E. ISLA MINGORANCE. *Retablo y camarín...*, pp.

⁵⁷² A. DIÉGUEZ RODRÍGUEZ. *El retablo durante...*, pp. 299-300.

⁵⁷³ El retablo del Rosario de la iglesia de San Andrés, de Sevilla, que hoy ocupa el testero principal de la antigua capilla de San Lucas, del gremio de los pintores, presidió hasta finales del siglo XIX una capilla situada en la cabecera del templo, a la derecha del presbiterio, en la cual se halla ubicado, actualmente, el archivo parroquial. Por su tipología y arquitectura, el retablo pudo ser realizado a finales de la década de 1660 por el círculo de Bernardo Simón de Pineda; la imagen de la Virgen presenta afinidades con el estilo de Pedro Roldán, aunque no parece obra suya ni de su entorno más inmediato. Las pinturas alusivas a los quince misterios del rosario están decorando, como ya se ha dicho, el intradós del nicho de la Virgen, en medallones de forma oval o trebolada alternados. La atribución de dichas pinturas a Juan de

composición encontramos la cuna, un pesebre de madera bien surtido paja, vestido con unos exiguos pañalillos que protegen la tierna piel del Niño de la aspereza del heno. Jesús reposa desnudo, muy rollizo y rubio, de un suave color rosado que torna cálidas las luces que de Él mismo emanan. A los pies del humilde lecho está de hinojos la Virgen, vestida de rojo carminoso y parduzco azul, con una fina toca blanca y un nimbo de gloria que se diría cortado de hojalata para un santo de palo. San José, fiel a la tradición sevillana de Juan de Oviedo, López Bueno y Martínez Montañés, aparece detrás de la cuna, quedando la cabecera protegida por un pastor adorante. Está el Patriarca de pie, mirando al pesebre, al tiempo que mueve los brazos con gesto de sorpresa; quizá recordara Valdés la visión apócrifa del Carpintero que en balde buscaba matronas en la noche betlemita, hallando nacido al Niño e intacta a la Madre al llegar de vuelta al portal; el mismo argumento que, también en Sevilla, recuperara a principios de siglo el delicioso cancionerillo de Rodrigo de Reinosa⁵⁷⁴. El zagal, ya casi viejo y de muy humilde presencia, vestido con ropas contemporáneas, venera de rodillas al Señor. A su espalda, otro hombre de la majada, casi perdido en la rojiza penumbra, se adentra en la cuadra con un cordero a hombros. Apenas vemos nada del fondo; detrás de la Virgen, no sin grandes trabajos, se intuye serena la mole del buey, recostada y mirando al espectador, como alguna vez usara Antonio del Castillo⁵⁷⁵; llegamos a advertir también algunos puntales de madera y, en la parte alta, la tímida irrupción de un rompimiento acaramelado. La composición es muy sencilla, con tendencia a lo geométrico y a la simetría; Valdés era consciente de las dificultades que había de entrañar la contemplación de la pintura y ha buscado por ello una solución rápida y de fácil lectura. El misterio principal forma un triángulo de perfecto equilibrio y buena conexión con la forma trilobulada del campo, quedando a ambos lados las otras dos masas del pastor crióforo y el manso; esta ordenación simétrica, propia de los grandes relieves sevillanos del bajo renacimiento, como el del retablo de Cazalla de la Sierra, hoy en el Museo Marés, o los de los altares, también desmantelados, de la Trinidad y el Salvador, de Sevilla⁵⁷⁶, fue recurrente para la pintura hispalense desde la generación de 1560, como ya tuvimos ocasión de ver al analizar la obra, por ejemplo, de Juan de Úceda, de modo que Valdés está echando mano de un modelo antiguo y bien asentado en su escuela, ajeno por entero a las fórmulas del barroquismo exaltado. Del mismo modo, recupera el recurso postridentino del Niño resplandeciente que, al ser el único foco de luz de la composición, genera un fuerte claroscuro de raíz tenebrista, aunque ya poco ortodoxo. El colorido es cálido y de tendencia terrosa, más próximo a las armonías pardas del primer naturalismo que a los alardes venecianos triunfantes ya en la Corte,

Valdés Leal es antigua, ya aparece recogida por Beruete y, mas adelante, por Augusto Mayer, que, equivocadamente, se refieren a ellas en número de treinta.

Véase E. VALDIVIESO y J. M. SERRERA. "Pinturas de Juan de Valdés Leal..."; E. VALDIVIESO. *Juan de Valdés Leal*, pp. 152 y 254-255.

⁵⁷⁴ Ya fueron citadas algunas estrofas del mismo en el capítulo referido al Nacimiento. Ver pp.

⁵⁷⁵ Por ejemplo, en la *Adoración* del Museo de Málaga. Ver pp.

⁵⁷⁶ Véase pp. , respectivamente.

pero no sin un cierto toque de animación rubensiana. La modernidad del artista se descubre en la vivacidad de la técnica, rápida y muy suelta; la personalidad apasionada del maestro, así como su genio barroco, están impresos en esos violentos toques de pincel con una inmediatez evidente de primeras. La factura asume, pues, una tensión impulsiva que falta en los abocetados rostros y gestos de los personajes, recogiendo toda la expresividad normalmente concentrada en esos detalles de los que esta obra, por su tamaño y naturaleza, se encuentra privada.

Hay que citar, por último, para cerrar este fin de siglo sevillano, la valiosa personalidad del letrado don Francisco Antolínez Sarabia, pintor de refinado gusto y buenas maneras, representante de una corriente decorativista, de estirpe madrileña y flamenca, en la que influye poco el estilo de Murillo y, mucho menos, el de Valdés. Él es hombre de cuadros pequeños y medianos con destino doméstico, de paneles poblados de figuras menudas y extensos fondos de paisaje; una pintura despreocupada y de escasa voluntad doctrinal, propia de ambientes como el cortesano o el de la populosa Sevilla, en donde se había abierto camino, entre un amplio sector de la población, un gusto seglar que se nutría del populismo costumbrista de Murillo y Núñez de Villavicencio, y que, cuando se acercaba a lo religioso, prefería hacerlo a través de visiones más próximas al puro deleite visual que a la cabal pedagogía catequética. Ello resultaba del avance de los tiempos y de la constitución cosmopolita de la urbe, hogar de una importante colonia de banqueros y mercaderes nórdicos, feudo de un ambiente burgués prendado del arte menos comprometido y más liviano en su carga doctrinal. Era don Francisco Ochoa de Meruelos natural de la Corte, hermano del otro Antolínez, el pintor de las *inmaculadas*, pero pasó buena parte de su vida en esta Sevilla. Su formación y estatus no eran de artista, sino de hombre de leyes, y bien se preocupará de dejarlo claro a lo largo de toda su vida. El dominio de la pintura lo alcanzó por pura afición y sin pasar por la férrea disciplina de los talleres y, a pesar de sus reticencias, en el arte encontrará su mejor medio de vida, pues, aparte de que el mundo de la abogacía transigiera poco y mal con sus extravagancias⁵⁷⁷, había en sus cuadros un donaire y una gracia a los que no se podía resistir el ánimo del mejor público de entonces. Pintaba cuadritos de gabinete con escenas religiosas en fondo de países, con una paleta entre murillesca y veneciana y una técnica de la mayor soltura, tan poco pendiente ya del tenebrismo como del realismo y la piedad; su arte abandera una postura barroca de raíz flamenca, propensa al paisaje y reacia a la mera devoción, hija del laicismo y la mentalidad burguesa de aquellas tierras bajas⁵⁷⁸. Pintor bien dotado, se dejó llevar a

⁵⁷⁷ “Era de genio tan atronado, que si iba a algún lugar con algún empleo de Justicia, a pocos lances salía a palos, o a uña de caballo, porque tenía fuertes cascots, y luego vuelta a pretender y a pintar; y cierto, que tratado, era hombre de linda conversación, muy noticioso y erudito ... y no sólo de leyes, sino autoridades de humanistas, y de todas las buenas letras; pero por otra parte era hombre de tecla, y extravagante y maniático.”

A. PALOMINO. *El Parnaso...*, p. 485.

⁵⁷⁸ “... Pintaba algunas historietas de la vida de Cristo y de la Virgen; y también de la historia de Abraham, Isaac, y Jacob en paisitos de muy buen gusto; y en la que se quería detener, era

menudo por la prisa, ofreciendo, más de una vez, creaciones de aspecto apresurado y notable descuido, aunque siempre reveladoras de su gran dominio técnico. Su prevención contra el oficio mecánico de los pintores le indujo a guardar el secreto de su arte, a vivir de cuadros sin firma, a renunciar a la fama en pos de una reputación de letrado que, aún buscándola desde joven, nunca llegó a construirse y que tampoco alcanzaría cuando, colgada la toga, quisiera vestir los hábitos. Tan sólo una obra suya conocemos firmada, y a buen seguro que está entre lo más lucido de su catálogo, tan amplio y disperso como necesitado de científicas purgas. Me refiero a la magnífica *Adoración de los pastores* de la catedral de Sevilla, lienzo de buenas calidades e importantes dimensiones, pintado a finales de los años setenta, en pleno apogeo de su madurez artística⁵⁷⁹. El desenfado y la tibieza del pintor son bien evidentes sobre la tela, tanto en el estilo como en los motivos iconográficos, destilados de tradiciones muy diversas. La Señora se pinta de hinojos a la cabecera de la cuna, destapando al Niño para que los pastores huelguen en su contemplación. Queda el personaje muy lejos de las vírgenes que acabamos de ver en Murillo, porque, ahora, la realidad no es para el autor un referente indispensable; Antolínez se inclina por una figura esbelta y de rasgos apenas individualizados, configurada, sin necesidad de apelar al natural, a través de los tópicos de la bien asentada tradición iconográfica del ciclo de Navidad; tampoco es una figura idealizada y majestuosa al modo de Lucas Jordán; se ahonda tan escuetamente en su faceta humana como en su vertiente de Reina del Cielo; es tan sólo una idea, una idea plural, ambigua y compendiosa, pero expuesta sin profundizar. El Niño, también esquemático y poco expresivo, yace boca arriba en el pesebre, sobre un paño blanco, cubriendo su desnudez, como luego en la cruz, con otro superfemoral. San José se ve en segundo término, de pie, apoyado en un bastón; es un hombre joven, vestido de tonos pardos, subyugado, a juzgar por su afectado ademán, por la solemne trascendencia del momento. Tres rústicos adorantes rodean el pesebre; dándonos la espalda, vemos una figura joven trayendo una cesta y, a sus pies, sobre una gavilla de paja, el eterno borrego trabado, metáfora de la mansedumbre del Señor; enfrente, se postran un viejo y una mujer ya madura que, sonriente, estira hacia el Niño la diestra, pronta a acariciarlo, o a aprehender, siquiera, el tacto de sus pañales; gentes y ofrendas del pueblo pintadas a

superior cosa; y los ponía a vender en Palacio, y en otros sitios públicos, y los despachaba muy bien, porque parecían excelentemente; y así hacía varios juegos de a seis, de a ocho, o doce historietas de a vara, o tres cuartas, y a el instante las despachaba; y con esto se mantuvo lo más de su vida, sin sacar la cara a decir cuyas eran, por no perjudicar a su empleo, de qué sólo tenía el nombre...”

Ibidem, p. 485.

⁵⁷⁹ La gran tela de la *Adoración de los pastores* de la catedral de Sevilla es, como ya digo, la única obra firmada conocida de Francisco Antolínez que, además, la fecha en 1678, dato que ha resultado esencial para el estudio y la correcta definición historiográfica de su estilo. La firma fue descubierta en el transcurso de la limpieza efectuada al cuadro en 1982 y dada a conocer en la exposición *La época de Murillo* (Sevilla, 1982).

Véase E. VALDIVIESO. *Catálogo de las pinturas de la Catedral de Sevilla*, p. 229; E. VALDIVIESO y J. M. SERRERA. *La época de Murillo ...*, n. 59, p. 152.

partir de una idea borrosa, sin estudiar con detenimiento los tipos ni afanarse en la verosimilitud de la indumentaria, que parece cercana a la del tiempo del pintor, aunque no sin un cierto toque de vaga eternidad. Avanza luego una muchacha, entre orrentiana y murillesca, dispuesta a brindar un doble presente: la cesta de huevos que lleva en la mano y otra de ropillas que carga en la cabeza. Atenta la mira una perrilla tetona, parida de pocos días. Viene detrás un chiquillo guiando a un carnero y tras él, un joven zagal con una lustrosa oveja. De dentro del portal asoma noblote el buey y, coronando el misterio, flota un retalillo de gloria, que a rompimiento no llega, con dos angelotes blandiendo la vitela. El misterio se desarrolla bajo un colgadizo de paja rodeado de escombros, adosado a una desvencijada casuca. Alrededor se abre un paisaje rocoso cubierto por un cielo encapotado, en el que vemos, a lo lejos, en un claro de bosque, cómo un ángel resplandeciente interrumpe el sueño de la majada para dar la buena noticia a los pastores. La composición es desahogada y dispersa, de visión panorámica y marcado gusto por lo accesorio, y las figuras, menudas y volubles, de escasa corporeidad y casi total carencia de masa. No deja de advertirse la influencia de maestros anteriores, algunos muy alejados en el tiempo. El grupo principal, por ejemplo, en su disposición, debe mucho a Murillo, tanto a la *Nochebuena* del Museo del Prado, como a la que fuera de los capuchinos de Sevilla, incluso se repiten en la Virgen los tres colores del genio: rojo, azul y calabaza. Toda la escena está marcada, además, por la inconfundible impronta del género de las cabañas, que nos pone en relación con las pinturas de Orrente y los Bassano, bien representadas por entonces en las colecciones sevillanas; no faltan los detalles concretos que rubrican este parecer: bassanesca de pura cepa es la representación del rapaz que entra con el carnero y de neta filiación toledana, la de la joven de los dos cestos. Algo de los Ribaltas, de las dos *adoraciones* del Museo de Bilbao⁵⁸⁰, late también en la visión de conjunto. El fondo, heredero de los últimos términos de Murillo⁵⁸¹, remite, por su parte, a planteamientos flamencos e italianos, recordando no poco la tendencia impuesta en Roma por el napolitano Salvatore Rosa, muy dado a los paisajes escarpados, con cielos tormentosos y árboles retorcidos por el viento, como vemos en su *Hallazgo de Moisés*, del *Institute of Art* de Detroit, de 1650, o en sus varias composiciones del Museo de Capodimonte. El claroscuro es muy fuerte, pero nada tiene ya que ver con la ortodoxia caravaggista; las luces, algunas emanadas del Niño y otras procedentes de distintos focos ocultos, inciden sobre las figuras o recortan poéticamente su silueta, atendiendo a la teatralidad antes que a la coherencia; las sombras nunca son cortantes y, a pesar de su negra opacidad, se difuminan suavemente sobre el resto de los colores. La paleta es, en general, cálida y algo monótona, deudora de las armonías tostadas de principios de siglo, con sabios toques fríos en el paisaje y vivas detonaciones cromáticas en puntos determinados, como la túnica de la Virgen. La técnica es del mayor desenfado, a fuerza de arbitrarias

⁵⁸⁰ Ver pp.

⁵⁸¹ D. ANGULO IÑIGUEZ. *Pintura del siglo XVII*, p. 384.

pinceladas, rápidas, fogosas, que no atienden al detalle ni encuentran una meta en el volumen; golpes acelerados, nerviosos, ricos en pasta y barroquismo. Antolínez se ha enfrentado a un cuadro de grandes dimensiones con los mismos planteamientos que le hubieran servido para abordar uno pequeño; visto sólo por fotografías, el lienzo podría creerse un cobre o un cristal de medidas recoletas, con vocación decorativista y escaso afán doctrinal. Estamos ya ante una pintura menos densa, reveladora de tiempos y clientes más tranquilos, de luchas sofocadas y de gusto emergente, más laico, menos comprometido, impuesto por un público que, preludiando lo que habrá de ser el siglo XVIII, se muestra menos beato y más diletante.

Pero al ser Antolínez, por vocación, pintor de cuadritos medianos, en éstos, y no en las obras de gran tamaño, es donde había de expresarse con mayor soltura y espontaneidad. Se presenta, de hecho, como algo más que probable la posibilidad de que el lienzo de la catedral hispalense contenga la visión aumentada, por capricho de algún prendado mecenas, de una anterior versión reducida, de la que dicho comitente fuera admirador o, acaso, dueño. Entre las distintas *nochebuenas* pequeñas que se atribuyen al excéntrico letrado, destaca por su belleza y calidad una tela de propiedad particular, todavía sin historia, dada a conocer en fechas aún no demasiado lejanas. Una obrita demostrativa de la fina sensibilidad y el buen hacer del artista, salpicada de algún detalle realista de popular gracejo⁵⁸². En verdad, sus líneas generales no difieren mucho de las empleadas en la composición sevillana, aunque, dadas las estrecheces del campo, se ven más simplificadas aquí; por otra parte, en relación con el tamaño y la hechura del soporte, las figuras son ahora más grandes, lo que implica mayor carga afectiva y detenimiento en el detalle. Con una rodilla en tierra, la Virgen está inclinada a la cabecera de la cuna, asiendo un pico de los pañales que la cubren. Es una muchacha agradable y de expresión tierna, aunque la preocupación por el realismo sigue mostrándose en Ella tan atemperada como antes; tiene el pelo rubio y la piel en un blanco casi traslúcido; sus vestidos son de un gris porcelanoso con ligeras dominantes rojizas en el manto y azuladas en la túnica, poco deudoras ya del cromatismo cálido de Murillo. Sobre el pesebre, un cajón de madera, descansa desnudo el Niño, muy pequeño y resplandeciente, que, alegre, extiende los bracitos a los pastores que lo visitan. También a la cabecera de la cuna, San José permanece erguido junto a la Virgen; lo vemos embebido en la gozosa contemplación del Niño, mirándolo con los brazos cruzados sobre el pecho, apretando contra el corazón el apócrifo trofeo de la vara florida, dirigiendo con su ejemplo la reverencia de los zagales; otra vez es un hombre joven, barbudo y de largas guedejas castañas, envuelto en un palio color de óxido

⁵⁸² Pintada quizá por los mismos años que la *Adoración* de la Catedral. Las primeras noticias sobre esta obra remiten a la sevillana colección Sánchez Dalp, de donde pasa a su actual emplazamiento, en propiedad particular de Zaragoza. En 1988 figuró en la exposición de pintura barroca andaluza celebrada en el Instituto *Camón Aznar*, de esta ciudad. Véase *Maestros barrocos andaluces*, n. 3, p. 66.

amarillento⁵⁸³. Los pastores se sitúan enfrente, ofreciendo sus regalos al Niño. Hay, en primer lugar un hombre, vestido de holgada túnica y burda zalea, que se postra relatando lo grande de su pobreza, rogando a la Sagrada Familia, con una mirada implorante y casi afectada, la aceptación del único presente que su indigencia le ha permitido tributar: un taco de leña seca, con el que podrán calentar al Niño de no ser suficiente el fuego prendido en los corazones. A su lado, una vieja de generosa nariz y mezquina dentadura, se hinca de hinojos con una mano en el pecho, llena de gozo por la certeza de las promesas cumplidas; trae con ella una cesta de mimbre, cubierto su contenido con un cernadero blanco. Entra detrás una muchacha joven, vestida de blusa y apretado corpiño, cargando en la cabeza una canastilla de frutas; una figura recuperada o precursora de la que, también con notable protagonismo, pintara en el cuadro de Sevilla, con la diferencia de que ahora no mira al Niño, sino a nosotros. Por último, viene un viejo apoyado en un bastón, gastando túnica corta, polainas y un extraño tocado, indumentaria de cronología indeterminada y extraña a nuestro suelo, tomada quizá de una estampa nórdica; nota de intenso realismo y sabroso gusto popular es la ofrenda que trae en la mano: un conejo pardo, ya muerto y con el vientre abierto, todavía con la piel pero limpio ya del mondongo. En primer término, nos introduce en la composición la silueta del buey, mirando atento a la cuna, a cuyos pies reposa diminuto el corderillo que nos recuerda los sacrificios exigidos por la economía redentora. Transcurre el hecho al abrigo de unas rocas, bajo un escueto colgadizo de paja que apenas si cubre a los tres miembros de la Santa Familia; a lo lejos se abre un campo poco hospitalario, un torturado paisaje de montes pelados, de roca pura, en el que crece apenas algún arbusto raquítico; el cielo nublado, con claridad de horario impreciso, se abre para dejar paso a un ángel anunciador. La composición es más sencilla y convencional que antes, menos atenta a los requiebros del escenario y más fiel a la tradición precedente, con mayor propiedad a la madrileña que a la sevillana, pudiéndose establecer claros paralelismos con obras anteriores de otros pintores cortesanos, caso de la *Adoración*, ya analizada, de Juan Montero de Rojas, que fue de las Mercedarias de don Juan de Alarcón y se conserva hoy en el Patronato Menéndez Pidal⁵⁸⁴. El claroscuro vuelve a verse muy marcado, pero siempre con sombras dulces, suavemente esfumadas; las luces emanan del Niño, sin que la claridad del cielo influya apenas sobre los personajes; son blancas y frías, de una albura impecable. Ello determina una paleta asimismo helada, de armonías tendentes al gris y calidad limpia y marmórea, con algún toque cálido en el palio de San José o el corpiño de la pastora. La técnica es muy suelta, abocetada casi en muchos puntos. Una manera nerviosa y muy empastada, con zonas de muy elevada maestría. La actitud que revela, en conjunto, es la misma que en Sevilla, de repetición desenfadada de un pasaje de sobra conocido por todos.

⁵⁸³ No acierto a ver en el Santo Varón la ancianidad que, hablando de este cuadro, le atribuyen otros autores (J. M. MARTÍN GARCÍA. "El ciclo de la Navidad...", p. 77).

⁵⁸⁴ Ver pp.

Se suele atribuir al letrado Antolínez una deliciosa *Adoración de los pastores*, de estilo, en verdad, muy cercano al suyo, que guarda entre sus colecciones el Museo del Prado. Es obra de buena factura y muy entrañable atmósfera, superior, a mi entender, tanto por su calidad técnica como por la poética emotividad que derrama, a los dos cuadros anteriores. La composición es, además, muy original y distinta de las analizadas, poseedora de una mayor vitalidad e inmediatez expresiva⁵⁸⁵. Centrando la historia encontramos el pesebre y, detrás de él, vemos arrodillada a la Virgen. En esta ocasión, el realismo sí ha sido un parámetro muy a tener en cuenta en la representación del personaje, tanto por lo que toca a las características físicas del modelo, como a la frescura de su actitud. Aunque con escaso detalle, otra vez reconocemos en María a una mujer más concreta que abstracta, más de la calle que obediente a facilones esquemas universales. Está vestida con prendas propias del momento y luce con bizarría la toca, prendida sobre el moño, como una mantilla, en la parte superior de la cabeza, dejando que se luzca todo el brillo de su fino cabello castaño. La vemos de perfil, dirigiéndose sonriente al Esposo y los pastores, mientras levanta por dos puntas los pañales del Niño. Su alegría es tan grande como la de los zagales, por eso olvida las palabras de San Lucas y no se conforma con guardar silencio, con archivar en su corazón momentos de tanta grandeza; la alegría no cabe en su pecho, pues no en vano, también es Ella miembro de esa humanidad perdida que empezó a ver la Luz en aquella noche fría y con más motivo que nadie puede gozar de tanta dicha, pues Ella misma fue quien la sembró en la tierra. Jesús reposa desnudo en la cuna, un gran cajón de madera cubierto con blancas sabanillas; el tipo del Niño difiere del empleado en las dos composiciones anteriores, obras seguras del artista, siendo ahora mucho más tierno y convincente, de formas más llenas y cercanas al natural; asimismo, su actitud, refleja un estudio detenido que falta en las otras visiones. Al lado de la Virgen adora San José, embozado en su habitual manto terroso; está de rodillas, juntando las manos entre devoto y sorprendido; quizá venga del pueblo, de buscar sin éxito parteras entre la gente dormida o, tal vez, como en la *Mística Ciudad de Dios*, acaba de salir de un éxtasis providencial, el caso es que, siguiendo historietas apócrifas, actualizadas entonces por los escritos de la Madre Ágreda, en ese momento está contemplando por vez primera al Niño, mientras escucha de boca de su Amada los milagros ha poco acaecidos. Junto a él, a los pies de la

⁵⁸⁵ El cuadro, de dimensiones reducidas (0,45 x 0,73 m) ingresó en el Museo del Prado desde el Museo de la Trinidad, habiendo sido rescatado del convento de San Felipe el Real. Forma parte de una serie de la que se conservan otros cuatro lienzos en el mismo sitio, correspondientes a la *Presentación de la Virgen*, los *Desposorios de la Virgen y San José*, la *Adoración de los reyes* y la *Huida a Egipto*.

Atribuidos de antiguo a Francisco Antolínez, don Diego Angulo, planteó la posibilidad de que no fueran suyos, sino de algún pintor contemporáneo, todavía anónimo, cercano a su estilo, pero influido también por la obra de Matías de Arteaga y Alfaro. Era éste, a decir de Ceán, un pintor discípulo de Valdés Leal que, siendo natural de Villanueva de los Infantes, Ciudad Real, estuvo activo en Sevilla hasta 1703 (A. E. PÉREZ SÁNCHEZ. *Pintura barroca...*, p. 379).

Véase *Museo del Prado. Catálogo...*, p. 8.

cuna, un pastor ya maduro, con la frente ampliada por la calvicie, vestido con ropas populares del tiempo del artista, se inclina sobrecogido, depositando en el suelo una cesta de huevos. Le sigue un zagal con un borrego a hombros que, dominado por la mayor modestia, se postra ya a cierta distancia de la cuna; en segundo término hay otro hombre erguido y, cerrando la composición, un anciano que entra al paso más ligero que le permiten sus achaques, como temeroso de no alcanzar a ver, en su hora postrera, el rostro humanado del Salvador. Al otro lado de la cuna, un becerro nos mira fijamente, mientras, echado en él, otro rústico contempla la escena; llama la atención por su indumentaria, tan castellana, con calzones cortos y sombrero redondo de ala ancha, procedente de alguna alquería no lejana a Lagartera. Oculto por las tinieblas, nada advertimos del fondo, apenas algo del suelo, de tierra pisada, salpicado de briznas de heno. En la parte alta, corta la oscuridad un rompimiento de gloria de encantador gracejo, una tribunilla celestial, encendida de luces doradas, a cuyo parapeto se asoman tres adorables angelotes, que quieren ser solemnes y no pueden dejar de ser traviosos. En el ámbito compositivo, la nota más llamativa de este cuadro viene dada por el hecho de haber dispuesto el pesebre en el centro de la escena; un proceder que lejos de ser nuevo, arranca de planteamientos muy anteriores al barroco y que, de vez en cuando, hemos ido viendo aparecer a lo largo de este recorrido, pero que nunca ha llegado a ser habitual y, menos aún, en composiciones apaisadas. Ello nos habla de una influencia de corte flamenco, que al contrario de los modos orrentescos, de tan amplia trascendencia en nuestro suelo, gustó de un reparto, más o menos, simétrico, de las masas en el portal. El claroscuro es muy intenso y casi podríamos volver a hablar de tenebrismo, aunque el suave esfumado con que se funden las zonas iluminadas y las oscuras nos habla de lo muy atrás que han quedado ya los postulados estéticos del Caravaggio. La paleta es cálida y muy generosa en pasta y la ejecución, de lo más ágil y fogoso del momento, al tiempo que muy correcta y bien terminada. La justeza del dibujo y la concreta inmediatez de las actitudes, así como el deliberado detenimiento en el detalle y el apurado primor de la factura colocan a esta obra a un nivel superior de lo habitual en el artista y podrían confirmar la tesis de que no fueran suyas, sobre la que mis medianos conocimientos no me permiten opinar con más decisión. Sí apuntaré, con todo, que encuentro en esta tela una tensión emotiva, una frescura sentimental que no destaca con la misma evidencia en las otras dos piezas analizadas; la carga poética y sentimental es aquí mucho mayor, hay un lirismo muy intenso y humano que marca todos los rostros y determina todos los gestos, obteniendo su aura definitiva gracias a la calidez veneciana de las gamas y el acertado reparto de las luces.

El pleno barroco será también un momento de singular riqueza para la escuela granadina, cuyo provincianismo y falta de brío se ven, al fin, oxigenados por la llegada, en 1652, de Alonso Cano. A principios de la centuria, culminando una carrera iniciada en el siglo XVI, pintaba en Granada Pedro de Raxis, con un manierismo correcto y algo insípido que, sin pena ni gloria, se adhería a la corriente habitual en el momento. Junto a

él, aparece poco después fray Juan Sánchez Cotán, pintor más avanzado, aunque cargado también con muy pesados lastres, que acertará sin embargo a introducir en la ciudad, desde el silencio de su clausura cartujana, los postulados de la estética que avanzaba con el siglo. Desde ese momento, guiada por los faros, en absoluto deslumbrantes, de ambos pintores, Granada cultivará un estilo definido por la sencillez expositiva y la aceptación parcial del naturalismo; un lenguaje que, si ya no era demasiado rompedor en el momento en que lo hablaban sus iniciadores, tardará poco en mostrarse cansino y reseco, vacío y amanerado, por la total carencia de imaginación y la progresiva reducción del sentimiento a fórmulas preestablecidas y usadas hasta el abuso. La obtención de la ración catedralicia por Alonso Cano y su establecimiento definitivo en la ciudad, salvo esporádicas salidas a Málaga y Madrid, orientará nuestro arte pictórico hacia las veredas andadas por el genio, abriendo el camino a otras posibilidades expresivas, iniciando una etapa nueva y bien diferenciada de la anterior, un tiempo en el que la fina sensibilidad del maestro contagia a los pintores de la localidad y los empuja a desechar los manidos recursos anteriores. La escuela granadina pasa a ser entonces la de Alonso Cano; sus artífices siguen sin desarrollar una personalidad propia y brillante, pero, al menos, se muestran capaces de reaccionar, aunque sea con igual tendencia inmovilista, contra aquella estética rancia y obsoleta, para implantar así una poética nueva. Florece además en este periodo un buen número de artistas de cierta talla; la verdad es que nunca llegará la pintura local a ponerse, por ejemplo, al nivel de la escultura, renovada también por Cano, en la que brillan autores de la altura de Pedro de Mena o José de Mora, pero, aún así, destacarán nombres de empuje como los de Pedro de Moya, el más alejado de la tradición canesca y cercano a la flamenca; José y Vicente de Cieza, que llegarán abrirse hueco en la Corte; Felipe y Francisco Gómez de Valencia, fieles hasta la copia a los modelos del racionero; Diego García Melgarejo, sevillano que traerá algún acento de Murillo, y tantos más, entre los aún podríamos recordar a Manuel Caro de Torres, Francisco Landínez, Juan de Bustamante, Jerónimo de Rueda, Miguel Pérez de Aibar o Melchor de Guevara⁵⁸⁶. Los de mayor crédito, qué duda cabe, serán Juan de Sevilla y Pedro Atanasio Bocanegra, eternos rivales. De este último me ocuparé ahora. Es maestro que pertenece a ese grupo de pintores que, como José Antolínez y Juan de Valdés, han pasado a la historia del arte vistiendo el sambenito de la soberbia que gastaran en vida, a causa, en gran parte, de los mitos creados por Antonio Palomino, que con morbosa complacencia nos relató sus debilidades y, en este caso, sus lances con Matías de Torres y, a la vejez, con el joven Teodoro Ardemans⁵⁸⁷. Era Bocanegra natural de Granada, hombre de ascendencia

⁵⁸⁶ Véase M. ANTEQUERA. *Pintores granadinos*, II; D. SÁNCHEZ-MESA. *El arte del barroco...*, pp. 444-459.

⁵⁸⁷ "Tenía gran ventolera nuestro Atanasio, y con el título de Pintor del Rey, ya le parecía, estaba canonizada de suerte su habilidad, que en el mundo no tenía igual; y así despreciaba a todos los pintores de Madrid; en que yo le iba de la mano, por paisano, y por amigo... y solo

humilde y artista poco precoz; allí mismo recibió los rudimentos del arte en los talleres de Miguel Jerónimo de Cieza y Ambrosio Martínez de Bustos, junto a quien nos lo presentan las noticias más antiguas. Pero la enseñanza principal la debe al magisterio y la influencia de Alonso Cano, cuyo estilo asume y reinterpreta con evidente personalidad. Atanasio admira y reconstruye los tipos canescos, los poetizados contornos de sus figuras y su atrevida maestría en el uso de los colores, pero no llega a encender en los cuadros la llama pasional del racionero, la profunda convicción que demuestra en el dogma y sus misterios, la intensidad espiritual y psicológica que vibra en todas sus creaciones. Atanasio sabe imitar las formas, pero le falta la sutileza del canónico que, a cambio, sustituye con una mayor carga de dulzura y refinamiento, anunciadora, como en Murillo y la Roldana, del espíritu del siglo siguiente y, además, granadina de pura cepa, por cuanto se deleita en la belleza de lo callado y poco espectacular, de lo menudo pero bello y primoroso⁵⁸⁸. A lo largo de su vida viajó a Madrid, en donde, apadrinado por el marqués de Mancera, llegó a ser pintor del rey, y, según Palomino, también a Sevilla, aunque ninguna influencia recibió por aquellas tierras capaz de suplantar a la de Cano. Magnífico colorista, hay que reprocharle empero cierta endeblez en el dibujo y una continua desigualdad en sus pinturas, debida quizá, por lo mucho que se viera obligado a pintar, a la colaboración de oficiales, entre los que se contaría su hijo, Antonio Atanasio. Pintó varias veces el tema de la Nochebuena, pero creo que ninguna de ellas supera a la que parece ser la más temprana, la *Adoración de los pastores* del templo de la cartuja de Granada, un lienzo de buena composición y exquisito colorido, con figuras bien concebidas y de porte monumental⁵⁸⁹. La Virgen, en el eje de la composición, sosteniendo en sus brazos al Niño, se ha pintado teniendo en poca estima el natural. El tipo no puede ser más propio del artista, más afín al de otras muchas *Señoras* salidas de sus pinceles, en especial, de aquella deliciosa *del Rosario* que, a pocos metros de ésta, es venerada también en la Cartuja⁵⁹⁰. María es una muchacha de edad imprecisa, construida por adición de una serie de tópicos —óvalo perfecto de la cara, grandes ojos rasgados, nariz larga y algo aguileña, boca diminuta...—

decía, que cedía a Lucas Jordán (sin duda, por complacer a Ontañón, su valedor, que era muy jordanista) pero a otro ninguno no.”

A. PALOMINO. *El Parnaso...*, p. 429.

⁵⁸⁸ “Haciendo las oportunas salvedades, podríamos decir que la transformación del arte de Alonso Cano, en manos de Pedro de Mena y José de Mora, es paralela a la que se verifica en el campo de la pintura con Juan de Sevilla y Pedro Atanasio Bocanegra. El arte de éste, pues, sería como el de Mora, una acentuación o una desviación, si se quiere, en el sentido granadino, incluso en el amaneramiento a que le lleva el idealismo y la repetición de los tipos. Es el arte de Cano interpretado por un espíritu fino, pero menos profundo y, por añadidura, menos pintor.”

E. OROZCO DÍAZ. *Pedro Atanasio Bocanegra*, p. 39.

⁵⁸⁹ Don Emilio Orozco incluyó este cuadro en el grupo de la primera producción artística del pintor granadino, haciéndola coincidir con la serie mariana de la Cartuja de Granada que, siguiendo a Gómez-Moreno González (*Guía de Granada*, p. 346), considera obra de hacia 1670. Se trataría, pues, de un cuadro pintado, más o menos, en 1671.

Véase E. OROZCO DÍAZ. *Pedro Atanasio Bocanegra*, p. 91.

⁵⁹⁰ Excelente reproducción en D. SÁNCHEZ-MESA. *El arte del barroco...*, fig. 311.

que, inspirados en los modelos de Alonso Cano, consiguen un efecto de hermosura más pulida y acorde con el gusto popular, pero, por las mismas, también más abiertamente idealizado y ficticio y, en resumidas cuentas, más artificial que los del racionero⁵⁹¹. El Niño, muy pequeño, aunque ya muy vivaracho y casi travieso, se revuelve en los brazos de la Señora, intentando tocarle la cara. Menos descuidada que otras veces, la Madre lo ha vestido ya, ansiosa de evitarle rigores, con una blusilla y un faldón. Acaba de tomarlo del pesebre, un alto cajón de paja cubierto con un pañal. Tal disposición y actitudes de Una y Otro son poco frecuentes en la iconografía navideña española. María se presenta a los pastores como casi siempre hará con los reyes: con el Niño en el regazo, adoptando un papel de Trono o, en esta ocasión, de Cuna de la Sabiduría. En varias *epifanías* de inspiración rubensiana, o en las propias del maestro de Amberes, he dicho que María, incorporando al Niño en el pesebre, se mostraba como una gran sacerdotisa, como la más excelsa ministra e intermediaria entre Dios y los hombres⁵⁹². Ahora también adopta ese papel, pero aún lo lleva más lejos. Si en tales obras ofrecía el Pan Vivo a los magnates de la gentilidad, dándonos así lección de la magnitud del amor divino, ahora, de frente a nosotros, con la cuna en primer término, es al que mira el cuadro a quien ofrece al Señor, a quien invita a postrarse ante sus plantas, tan cercanas al fin. Lo que en esas *epifanías* es catequesis, didáctica exposición de un texto sagrado, recuerdo plástico de una historia del pasado, es aquí actualidad real y permanente: los pastores rodean el lecho, pero nosotros somos quienes lo tenemos delante, quienes en lugar preferente hemos sido llamados a admirar la exposición del Santísimo, siguiendo el ejemplo de su propio Padre, que por delante, en nuestro mismo plano, se arrodilla ante Él. Está situado el cuadro en el presbiterio de la iglesia, al lado izquierdo del altar mayor; enfrente está la *Adoración de los reyes*, obra del mismo autor que en su momento se verá; en medio queda el altar y tras él, visible por medio de la mampara de cristales, el Sagrario, el Santo de los Santos. Ambas historias refuerzan así su contenido eucarístico y potencian el de todo el templo: la visión de las dos adoraciones del Señor humanado escolta el acto de la única veneración que nos es dada en nuestros días, la del Señor sacramentado. San José, por su parte, es un joven moreno, de garbo aceituno inspirado también en los modelos de Alonso Cano, si bien menos maduro y más lozano de lo que normalmente lo fue en los cuadros de aquel. Está postrado y con las manos juntas en oración, mirando atento al Niño, cuyo parto, bien por estar ausente o, como en la *Mística Ciudad de Dios*, extasiado, no ha tenido oportunidad de contemplar. Dos pastores han penetrado ya en la espelunca y se acercan de rodillas al lecho. En primer lugar viene un muchacho, curtido día a día detrás del rebaño, que presenta al Niño un

⁵⁹¹ “... Bocanegra ... convierte en delicadeza un poco frágil lo que hay de serena belleza en las obras de Cano; creador de un bello tipo de Virgen rubia, de grandes ojos y gracioso además, muy cercano ya a la sensibilidad del rococó”.

E. LAFUENTE FERRARI. *Breve historia...*, p. 355.

⁵⁹² Recordemos la de Zurbarán, para los trinitarios de Sevilla, o la de Murillo en Toledo, Ohio. Ver pp. y , respectivamente.

cordero; es en todo un mozo de la edad del pintor, un joven granadino vestido con humildes ropas del tiempo, con la blanca camisa remangada sobre los codos. Detrás hay una vieja con tocas de viuda, juntando las manos en señal de veneración. El fondo es un interior oscuro, de imprecisa lóbreguez, cortado en seco por un amplio vano tras el cual asoma un paisaje de convencional lirismo, con montañas cónicas bañadas por una suave luz de aurora. Las normas rectoras de la composición son la sencillez y la simetría; María y el Niño cortan el cuadro en dos mitades ocupadas por el resto de los personajes; las figuras son muy grandes, de noble presencia, y se representan muy en primer término; el efecto, pese al uso de estos recursos no es en absoluto recalcitrante, no remite a fórmulas del renacimiento flamenco, como veremos más tarde en cierta *Epifanía* del madrileño Eugenio Orozco, ni a los paradigmas compositivos de principios de siglo. El barroquismo era ya una realidad bien asumida por todo el país y Atanasio no deja de hacerse eco de ella, y así, la perfecta adecuación de la escena al marco templario para el que está concebida y hasta el cierto tufo jordanesco que parece exhalar, bien nos hablan de los tiempos. El claroscuro sigue siendo un importante recurso poético, incluso advertimos que el Niño vuelve a ser luminoso, aunque ya sin la fuerza de otras veces. La paleta es muy rica, canesca hasta la medula, a base de hermosos colores de intensidad casi manierista, destacando en especial el hermoso azul aturquesado del manto de la Virgen. La tradición granadina está muy presente; la composición del fondo y el paisaje no dejan de traer a la mente recuerdos del arte de Cotán y el grupo de Jesús y María debe mucho a la *Virgen de Belén* de la capilla Real de Granada, obra de Alonso Cano; asimismo, el plegado se diría tomado al pie de la letra de un cuadro del racionero, sirva de ilustrativo ejemplo la hermosa cadencia de las telas en el pecho de la Señora.

En parecidos términos recupera el pintor el tema en la *Adoración de los pastores* del Museo de Bellas Artes de Granada, cuadro bastante más endeble y de menor enjundia conceptual que el de la Cartuja, muy característico, sin embargo, del estilo más canesco de Bocanegra⁵⁹³. La composición es casi la misma del anterior, pero está tomada desde distinto punto de vista. En pie, detrás del pesebre, la Virgen coge al Niño para ofrecerlo a los pastores. El modelo femenino empleado es el mismo del cuadro anterior, pero los años no han pasado en balde y el encargo tenía, quizás, menos empaque; es por ello que el tipo aparece sintetizado en la plasmación de sus rasgos, estilizado, amanerado por la prisa y la costumbre de repetirlo. Más regalado es el retrato del Niño, ahora con la cabecita poblada de dorados rizos; su vestimenta es más escueta que antes; lo vemos envuelto en unos pañales blancos y, sobre ellos, una mantilla

⁵⁹³ Obra fechable entre 1676 y 1689. Perteneciente a una serie de ocho lienzos adaptados a una moldura octogonal que estuvo en el claustro bajo del desaparecido convento de San Antonio, de Granada. El resto de las pinturas representan la *Inmaculada Concepción*, el *Nacimiento de la Virgen*, los *Desposorios de la Virgen y San José*, la *Anunciación*, la *Visitación*, la *Huida a Egipto* y la *Asunción*.

Véase E. OROZCO DÍAZ. *Pedro Atanasio Bocanegra*, p. 115-116.

terrosa: otra vez, las ropas de lino y lana de que nos hablaban los santos visionarios; queda al descubierto su amable torso, lo que le permite mover los brazos con libertad, estirarlos hacia los pastores para acogerlos en un místico abrazo, en una cálida e inconfundible expresión del amor con que da pago a tan grande fe. A San José, envuelto en un manteo pardo, erguido a la espalda de la Virgen, contemplando la escena sin tomar parte en ella, le afectan tres cuartos del mal que adolecía su Esposa, la misma afectación tipológica e igual pérdida de vitalidad. Al otro lado del pesebre, que también aquí es un altar sobre el que se expone el Cuerpo de Cristo, se inclinan adorantes los pastores. Hay, de espaldas a nosotros, un joven vestido con un jubón sin mangas, de estameña, y un gorro de lana rojo; junto a él, una anciana de toca, pendiente todavía del natural, que no aparta los ojos de la cuna. En segundo término se ve a la mula y el buey y, recortándose en un cielo surcado por ráfagas de bruma, la silueta miserable del portal. Es un cuadro digno y ciertamente agradable, exponente de un Atanasio maduro y acelerado que, con demasiada frecuencia cae en el descuido. La composición es equilibrada, pero sin alardes ni aportaciones de interés; el estudio del natural ha contado muy poco, nada tal vez, y el dibujo es demasiado sintético y carente por completo de fuerza. La paleta, sin embargo, sigue siendo muy rica y briosa, marcada por el sello indeleble de la genialidad canesca, como corresponde a un maestro que en su entorno se forma y que cada día tiene delante las más maduras obras del canónigo granadino.

Incluiré a continuación, si bien con toda cautela, un lienzo entrañable y de buenas cualidades que, con atribución a Pedro Atanasio Bocanegra, se conserva en el Museo Municipal de Antequera⁵⁹⁴. Mis prevenciones al referirme a él se deben, no tanto a razones de autoría y estilo, pues considero que la atribución es correcta, como a motivos estrictamente iconográficos, es decir, a que no puedo estar seguro por completo de que el tema representado en este cuadro sea la Adoración de los pastores. Desde la primera ojeada se aprecia que la intención del artista, o más bien, la voluntad del comitente, no ha sido la composición de una pintura religiosa con carácter oficial y de acuerdo a los elementos que marca la ortodoxia, sino la elaboración de un retrato *a lo divino*, de una pieza de devoción doméstica en la que el mecenas o sus seres más queridos sean los actores de la divina comedia representada. La tradición de este proceder es larga en nuestro suelo; desde época gótica encontramos numerosos donantes arrodillados a los pies de la imagen por ellos encargada, y ahí quedan las creaciones, por ejemplo, de Fernando Gallego o, andado el tiempo, de Pedro de Campaña⁵⁹⁵. Con el barroco esta actitud se intensifica y cobra además nuevos matices; los comitentes llegan a tomar parte activa en la historia, a adoptar el papel de los Santos y Sagradas Personas allí caracterizados, haciendo suyos sus atributos, indumentaria y actitudes

⁵⁹⁴ Don Emilio Orozco no recoge esta obra en su temprana monografía sobre el pintor granadino, pero creo que la atribución a Bocanegra es la más acertada. Seguramente, el cuadro corresponde a la última producción del artista, entre 1680 y 1689.

⁵⁹⁵ Recordemos la *Quinta Angustia* del Museo del Prado o el retablo de la *Purificación* de la catedral de Sevilla, respectivamente.

convencionales. El ejemplo más conocido es el de las *santas* de Zurbarán, mujeres de la elite sevillana que, con ropas al gusto de la época, más o menos desvirtuadas por la imaginación del artista, y con los distintivos de las muchas componentes del martirologio romano, se presentan ante nosotros disfrazadas de sus propias patronas. En el capítulo siguiente intentaré demostrar la posibilidad de un retrato colectivo de esta índole al estudiar la *Epifanía* que fuera del retablo mayor del convento toledano de las Jerónimas de la Reina, obra de Luis Tristán⁵⁹⁶. Ahora, vano sería semejante esfuerzo, pues la evidencia salta a la vista menos experta. Recurre el autor a un formato casi cuadrado y, como en los casos anteriores, al uso de medias figuras. La Virgen está sentada en la mitad izquierda del cuadro, con el Niño en las rodillas. Con una certeza poco menos que total podemos afirmar que es la más canesca de las *Señoras* de Atanasio, por cuanto se aparta un tanto de sus estilizaciones habituales y se ciñe por completo a los modelos del racionero; el parecido físico con imágenes como la preciosa *Virgen de Belén* de la Diputación de Guadalajara, que no puede ser más exacto, o la hermosísima también de la Curia Eclesiástica de Granada, son argumentos irrefutables a favor de estas palabras. Delante de nosotros vemos a la misma mujer de aquellas otras telas, a la misma muchacha de cabellos castaños y piel muy blanca, con los ojos achinados y las facciones menudas, destacando entre ellas la nariz, delgada y con algo de tendencia aguileña. El Niño, sentado en su regazo, está vestido con una fina camisilla de lino, y sobre ella, sujeta con una faja ocre, un faldón de lana en verde muy oscuro. Se muestra ya de varios meses, con la cabecita poblada de finos mechones de oro; es esta edad del Rapaz lo que más me desconcierta, el “pero” que me impide referirme con absoluta convicción a la Nochebuena, pues lo encuentro demasiado crecido para hablar de un tan reciente nacimiento y, al mismo tiempo, no puedo creerlo un retrato, pues el tipo utilizado vuelve a remitir a planteamientos canescos y guarda una muy estrecha relación con los Niños de otras Vírgenes del maestro. Ofrecido por su Madre, en una actitud semejante a la adoptada en las Epifanías, Jesús recibe el homenaje de tres encantadores zagalillos, de tres chavales en los que la imitación del racionero es revezada por el fino análisis del natural, constituyendo tres hermosos retratos infantiles que, por lo poco usado del género fuera de los salones de Palacio, presentan una importancia singular en el corpus de nuestro arte barroco. Se acerca en primer lugar al Salvador, dispuesta a besar sus rodillas, una niña que parece ser la mayor de los tres, una chiquilla rubia, con el pelo suelto cayendo por la espalda y los hombros. Está vestida de pastora, con un corpiño de lana, y gasta en las orejas unos hermosos pendientes, cuyo diseño, un aro de oro con una perla colgante, fue muy común en el siglo XVII español. Detrás, mirándonos, avanza un simpático chiquillo rubio, también vestido con prendas populares de estirpe bucólica; con la mano derecha nos alecciona levantando el índice, para invitarnos quizá a adorar también al Niño; la izquierda la apoya en el blando lomo de un cordero, primicia de su redil, ofrenda por antonomasia

⁵⁹⁶ Ver pp.

llevada hoy también al portal. Con gesto tímido lo sigue un tercer rapaz, más joven y más moreno, que también nos mira, mientras temeroso y ruborizado aprieta el hombro de su hermano. Del fondo se nos dice muy poco, describiéndose sucintamente un cortinaje en el cornijal derecho y, tras él, un difuminado telón que, a base de manchas acarameladas y rápidas siluetas vegetales, evoca un paisaje rústico. La composición se ofrece un tanto amontonada, pero sencilla y clara. Las luces se administran con cernida homogeneidad y la paleta se ofrece generosa y cálida, con una poética entonación dorada de neta estirpe veneciana. El dibujo es más fuerte y ajustado que otras veces, por lo mucho que pesa el recuerdo de Alonso Cano y por la presencia de, al menos, tres retratos, resultando una pintura de muy buena calidad media. Una atmósfera de profunda ternura y sincera piedad envuelve la escena, anunciando la emotividad, más amable y humana, de los tiempos por venir. No puedo asegurar que el relato que interpretan sea el de la Nochebuena, porque, aunque, desde luego, sus elementos coinciden, no podemos olvidar que el pastoril es un tópico muy recurrente en toda la historia del arte cristiano y que, en especial, durante los siglos XVII y XVIII, conocerá un amplio desarrollo, instituyéndose pronto los cultos a la Divina Pastora. Aquí prima la devoción por encima de la doctrina; ésta no es la tela más apropiada para presidir la cabecera de una gran iglesia parroquial, pero ninguna podría con más honor ocupar un lugar preferente en el oratorio familiar; la ortodoxia se toma con relajación y la historia evangélica se adapta sin melindres a un deseo piadoso pero carente de sólido sustento; poco importa ya la catequesis, lo principal es el *yo*, la voluntad individual de satisfacer el propio imaginario viendo inmortalizados sus amores más hondos e ideales más altos⁵⁹⁷. Los niños que adoran al Salvador son, sin duda, tres vástagos de una acaudalada y caprichosa familia que, en este cuadro, ha querido ver fundidas sus más arraigadas devociones religiosas y humanas, convirtiendo a sus propios hijos, a lo más amado sobre la tierra, en los pastores que se postraron en primicia ante el Señor. No es la única vez que el maestro granadino pinta chiquillos adorando a la Virgen y el Niño, como demuestra el más famoso lienzo de la colección de los duques de Andría⁵⁹⁸, pero entre ambos cuadros hay una diferencia fundamental; si en ese último los infantes son como meros donantes a los pies de la Señora, retratados con toda fidelidad luciendo sus mejores galas, en éste que nos ocupa, son parte activa del misterio narrado: los tres

⁵⁹⁷ Decía don Emilio Orozco refiriéndose a las santas de Zurbarán:

“Son, pues, estos retratos zurbaranescos una muestra bien clara ... de la exaltación del *yo*, del ansia de eternizarse y de la forma expresiva rebuscada propias de la espiritualidad barroca y, especialmente, de la femenina. Son los retratos que habían de satisfacer plenamente aquella aspiración de perpetuarse en el arte, que Lope expresa por boca de Dorotea: «¿Qué mayor riqueza para una mujer –decía ésta– que verse eternizada? Porque la hermosura se acaba, y nadie que la mira sin ella cree que la tuvo».”

E. OROZCO DÍAZ. “Retratos a lo divino. Para la interpretación de un tema de la pintura de Zurbarán”. En *Temas del barroco...*, pp. 29-35. La referencia en p. 34.

⁵⁹⁸ Orozco lo titula *Virgen con Jesús adorada por unos niños*. Creación de los últimos años del pintor, muy representativa de su estilo y de su época.

Véase E. OROZCO DÍAZ. *Pedro Atanasio Bocanegra*, p. 123.

muchachos han vestido ropas pastoriles y se han desplazado hasta el portal, para protagonizar un homenaje activo, para besar de verdad las plantas del Señor.

Me detendré, en último lugar, en un atractivo lienzo de la *Adoración de los pastores* existente en el palacio arzobispal de Granada, obra de audaz composición y gran belleza formal que la tradición crítica ha considerado del pintor Pedro Atanasio y que voces más recientes y quizá no mal encaminadas prefieren dar a los pinceles de Juan de Sevilla⁵⁹⁹. La composición, encajada en un cuadrado, tiene como referente más inmediato la *Nochebuena* de la Cartuja, presentándonos a la Virgen y el Niño, ahora no totalmente de frente, en el eje de la tela, flanqueados por el resto de los personajes, mucho más numerosos y mejor caracterizados que las veces anteriores. Detrás del pesebre, María contempla callada al Niño, llena de ternura y devoción. Sus facciones nos ofrecen un resumen dulcificado de los esquemas habituales de Bocanegra, con un punto de realidad que no hemos verificado en ninguno de los tres ejemplos anteriores; como entonces, ésta también es una doncella de rostro ovalado, nariz larga y recta, boca pequeña y grandes ojos rasgados, pero, frente a la idealizada beldad de la Señora de la Cartuja o a la más acelerada y formularia de la del Museo, palpita en Ésta un aura de vida repleta de verdad. El modelo canesco sintetizado por Bocanegra reaparece aquí con una individualidad nueva, dotado de unos rasgos que no nos hablan tan sólo de un universo formal construido por la imaginación, sino también de un medio cotidiano vivido y observado, analizado con detenimiento. Delante de Ella, el Niño reposa en la cuna, sobre una mantilla blanca, desnudo, sin más que un pañal cubriéndole apenas el pudor. Muy pequeño y regordete, con la cabecita todavía pelada por completo, no parece estar demasiado pendiente en lo físico de los modelos de Alonso Cano, que, en cambio, sí resurgen en lo expresivo, por medio de ese gesto consciente con que extasiado mira al Cielo y abre los brazos en ademán orante, como agradeciendo al Padre su sabia decisión y rogándole el amparo necesario para la andadura terrenal que comienza, actitud que debe traernos a la mente la del Niño Jesús de la *Circuncisión* de la Magdalena de Getafe y su boceto de la colección Gómez-Moreno, o la de Virgen Niña del *Nacimiento de María* de la capilla mayor de la catedral de Granada. San José lo mira desde una posición algo más rezagada que la de la de su Esposa, silencioso y discretamente envuelto en sombras; el tipo elegido no difiere en lo esencial de los anteriores, pero, como sucede a la Señora, está dotado de mayores realismo y vitalidad; de su gesto trascienden un amor vivo y sincero, una devoción honda y callada, combinados con la sorpresa del que, por vez primera y en carne propia, contempla un milagro. A ambos lados de la Santa Familia, sendos grupos de pastores se acercan a

⁵⁹⁹ Según Orozco, es obra correspondiente a la primera madurez de Bocanegra, pintada entre 1671 y 1676. Personalmente, considero que esta opinión es del todo acertada.

Véase E. OROZCO DÍAZ. *Pedro Atanasio Bocanegra*, pp. 95-96.

Este cuadro aparece atribuido al mismo autor en M. GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ. *Guía de Granada*, p. 253; A. GALLEGO Y BURÍN. *Granada...*, p. 253.

Recientemente ha sido dado a Juan de Sevilla. Véase A. CALVO CASTELLÓN. "Alonso Cano en la pintura...", pp. 59-60.

adorar al Niño. Vemos a la derecha, cabe San José, la cabeza poderosa de una vieja tocada con un pañuelo a modo de turbante; el estudio del natural que se aprecia en ella es de suma justeza y precisión, así en la apariencia como en la tensión emotiva que emana de su rostro. La sigue un anciano pastor de cabello y barba blancos, un hombre de dignidad profética, santa, que avanza hacia la cuna dispuesto a ofrendar un cordero, místico regalo en el que el Salvador, como si recibiera la respuesta que pedía de lo Alto, podrá reconocerse a sí mismo. Del otro lado, un muchacho patilludo, vestido con ropas de la época, se acerca juntando en oración las manos, cargando del brazo una cesta de huevos. Detrás viene una pastora, de indumentaria también actualizada, que, alzando las manos, toca alegre una pandereta y, con ella, para completar la alegre melodía del espontáneo villancico, un hombre, delgado y curtido, que sopla la gaita mientras nos mira con fijeza. Un rompimiento de gloria, de dorados fulgores, se abre sobre sus cabezas, con un ángel adolescente de grandes alas que todavía insiste en tremolar la cartela del gloria. La composición nos ofrece recortada una visión tradicional al modo de la *Nochebuena* de Tristán en Yepes o la de Roelas en la casa profesa de Sevilla, con el pesebre a la altura del talle de la Madre y los pastores a uno y otro flanco. En el grupo de Jesús y María podría descubrirse además la huella de Alonso Cano, del poético lienzo de la *Virgen de Belén* de la Capilla Real de Granada⁶⁰⁰. El dibujo no carece de solidez; la paleta es oscura y se muestra tendente a lo terroso, con opulentas manchas de color en el manto azul de la Virgen y el rojo carminoso de la túnica. El claroscuro ha sido estudiado con mucho cuidado, recuperando, incluso, recursos de rigor tenebrista, como se aprecia en la figura de San José, totalmente en sombra salvo un fragmento iluminado en la frente. La autoría del lienzo, siguiendo las opiniones más antiguas, creo que debe ser adjudicada a Pedro Atanasio; elementos como las manos, delicadas en exceso, remiten a su pintura y, por otra parte, tampoco ha de chocarnos demasiado el magnífico ejercicio de realismo y técnica pictórica que aquí nos ofrece, pues cuadros como el *Bautismo de Cristo* de los Hospitalicos, de Granada, o la magnífica pareja de lienzos de la *Virgen y el Niño adorados por Santos* y por *Santas*, del Museo de la misma ciudad, bien nos dicen que fue Bocanegra, cuando se terció, pintor de altos vuelos y variado registro.

Sí hay que dar a Juan de Sevilla la *Adoración de los pastores* de la curia eclesiástica granadina, cuadro de grandes dimensiones, firmado, del que, aun lamentándolo, no podré decir que se halle entre lo mejor ni más lírico del artista⁶⁰¹. Juan de Sevilla Romero y Escalante ha pasado a la historia como el eterno rival de Bocanegra, como el único maestro capaz de hacerle sombra en el marco de la escuela reformada por Alonso Cano, donde dicen las fuentes que ambos se afanaban en llevar a

⁶⁰⁰ Influencia propuesta en A. CALVO CASTELLÓN. "Alonso Cano en la pintura...", pp. 59-60.

⁶⁰¹ Cuadro datable por los años de 1675-1680, firmado por el autor con la inscripción "SEVILLA".

Véase M. GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ. *Guía de Granada*, p. 250; A. GALLEGU Y BURÍN. *Granada...*, p. 254.

cabo, además de otros trabajos al servicio de la catedral y los conventos, las decoraciones efímeras de la fiesta del Corpus Christi. Hay que afirmar, sin embargo, desde la objetividad y la tibieza de nuestra visión actual, que fue maestro de empaque superior al de Atanasio, capaz de muy altos logros formales y mucho más regular en el grueso de su producción pictórica. Era el artista natural de Granada, hijo de un tendero de Bibarrambla, y en esta ciudad se encaminaría a la práctica artística, recibiendo sus rudimentos en el taller del modesto Francisco Alonso Argüello, cuya primera formación perfeccionaría luego, orientándola hacia cauces más actuales, al lado de Pedro de Moya. Así como decíamos de Atanasio, también para Sevilla Romero será Alonso Cano quien fije el rumbo esencial en su arte, pero pronto observamos en él una personalidad más independiente y abierta a las corrientes del momento. Pintor de dibujo firme y exquisita sensibilidad cromática, perito en la composición y buen imitador de la naturaleza; Palomino señala el efecto que le causaron ciertas estampas rubensianas que adquiriera de joven⁶⁰², siendo la flamenca una tendencia que de continuo aflora en su estilo; del mismo modo parece haber conocido, aunque no está documentada su estancia en la ciudad del Guadalquivir, la pintura de Murillo, como bien atestiguan las *Santas mártires* del Museo de Poznan⁶⁰³, e igualmente, con cuadros como el *Triunfo de la Eucaristía* de las Agustinas de Granada⁶⁰⁴, tan emparentado con el de Francisco Rizi para el altar mayor de los capuchinos de El Pardo, parece demostrarse cierto contacto con la escuela madrileña del pleno barroco. El lienzo de la curia es obra agraciada y bien compuesta, ordenada según los postulados de una fuerte influencia flamenca y marcada por el sello de un intenso realismo, casi al modo de los mejores años del primer barroco hispánico. Arrodillada junto al pesebre, vemos a la Virgen María, ocupada en arreglar los pañales sobre los que descansa Jesús. Tanto en su actitud como en los colores que viste, es posible hallar cierta relación con Murillo, con la Virgen de la *Adoración* del Prado; no ocurre otro tanto al tipo humano, que el granadino quiere más esbelto y delicado, de un realismo también fehaciente pero menos ajustado y no sin visibles correcciones en dirección canónica. Sobre el pesebre, de madera, Jesús reposa desnudo, despierto y aterido de frío, mirando suplicante a su Madre, pidiéndole que vuelva a cubrirlo con los pobres pañales que lo protegían; es una figura tierna y agradable, aunque algo dura de modelado y aquejada de evidente microcefalia, construida más sobre dictados intuitivos que sobre la observación directa del natural. A su lado, el buey acerca el hocico al pesebre, ofreciendo voluntarioso el cálido regalo de su aliento. San José se queda a la espalda de su Mujer, dirigiéndose amable a los pastores; el modelo empleado es el típico del pintor, aunque menos dotado de hermosura que otras veces: un joven andaluz de piel muy morena y largas guedejas negras, vestido de túnica azul y palio ocre. Al otro lado de la cuna está arrodillada una pastora, una mujer rubia con peinado trenzado, largos pendientes de perlas y ropas de limpio paño, actuales, pero más de tradición

⁶⁰² A. PALOMINO. *El Parnaso...*, p. 466.

⁶⁰³ Reproducido en A. E. PÉREZ SÁNCHEZ. *Pintura barroca...*, p. 386.

⁶⁰⁴ Reproducido en D. SÁNCHEZ-MESA MARTÍN. *El arte del barroco...*, fig. 305.

nórdica que andaluza. Ha llevado al portal una cesta llena de huevos, uno de los cuales enseña a la Virgen con solemne ademán, como si más que una vianda llevara en la mano tan sólo su significado simbólico: la eternidad, la infinitud de su redondez y la pureza de la vida encerrada en su interior. Queda detrás un grupo de tres pastores en los que el pintor ofrece un magnífico ejercicio de realismo. Hay, junto a San José, un rústico moreno y arrugado, curtido por los montes, que trae al portal un hermoso pichón; a su lado, mirando alegre a la cuna, vestido con una chaqueta española de grueso paño, otro hombre ofrece un cordero; destaca éste último por la inmediata verdad de su rostro, por sus rasgos redondeados y vulgares, bonachones, habituados al sol y al vino. Un tercero, mucho más flojo y artificial, mira al Niño desde la penumbra, apoyado en su bastón. Quedan los personajes protegidos por el maltrecho establo, cuya silueta se recorta en el cielo, en la aurora azulada sobre la que brilla, en lugar del ángel anunciador que despertó a las majadas, el astro guía de los reyes magos, que, siguiendo su estela, avanzan hacia el portal con una poblada comitiva, con un exótico cortejo que bien parece anunciar algunos de los recursos del pintoresquismo del siglo siguiente. No estamos habituados a encontrar este motivo iconográfico en la visión de la Nochebuena; es posible que su presencia, casi única, esté inspirada en la idea jesuítica de la inmediatez de la Epifanía con respecto al Nacimiento, opuesta a las teorías que establecían una diferencia de varios meses entre ambos momentos⁶⁰⁵. El prototipo del que parte la composición, con su reparto de macizos y vanos y las líneas generales de la disposición de los personajes, es de origen flamenco y no es la primera vez que se usa en nuestro suelo; me refiero a la *Adoración de los pastores* del Museo de Ruam, obra de Rubens, de la que se conservan numerosas copias en España, destacando el cobre del Museo Nacional de Escultura, de Valladolid, de origen flamenco y muy alta calidad. El esquema es el mismo, variando ligeramente la concepción de la escena, que Juan de Sevilla, como hijo de la tradición española, concibe con figuras más grandes y un sentido de la visión menos panorámico, lo que le obliga a colocar en segundo término los pastores que Rubens situó a la derecha. La mujer que ofrece los huevos, que no hace mucho fue tildada de “original”⁶⁰⁶, es el elemento que más literalmente ha sido extraído, copiado de allí y, que haciendo un poco de memoria, recordaremos que era un asiduo de la pintura andaluza desde mucho tiempo atrás, como demuestra la *Adoración de los pastores* de la ermita de Gandul, ya analizada al hablar de Juan de Úceda, o la versión que de la misma estampa, pero en formato vertical, conserva el convento de Santa Paula, de Sevilla⁶⁰⁷. El claroscuro, usado con un rigor casi tenebrista, enlaza con los modelos de la generación anterior, pero le falta la absoluta coherencia de entonces; la paleta es oscura y fría, con excesiva abundancia de asfalto, pero rica y opulenta en sus tonalidades más vivas, destacando los intensos azules del manto de la Virgen y la

⁶⁰⁵ Recordemos las opiniones, ya expuestas, de los padres Jerónimo Nadal, Juan de Maldonado o Pedro de Ribadeneira.

⁶⁰⁶ VV. AA. *Jesucristo y el emperador cristiano*, p. 204.

⁶⁰⁷ Ver pp.

pañoleta de la pastora. La técnica es algo dura por momentos, inferior a la de otras creaciones más vaporosas y aterciopeladas del mismo artista, que aquí demuestra saber unir, en maridaje que se hubiera dicho poco afín, los elementos de la escuela reformada por Cano con el pleno barroco de los Países Bajos.

Junto a Bocanegra y Juan de Sevilla, el episodio más sobresaliente y mejor estudiado de la pintura granadina del pleno barroco viene representado por los hermanos Juan, José y Vicente de Cieza, hijos del también pintor Miguel Jerónimo de Cieza, más impermeable, por su mayor edad, a los avances que introdujera Alonso Cano. De manos de José y Vicente, más adelante establecidos en Madrid, con nombramiento de pintores del rey, nos llegaba en el capítulo anterior la decoración mural del convento de Santa Clara de Loja, con aquella particular interpretación del Parto de la Virgen⁶⁰⁸; ahora, un descubrimiento reciente nos ofrece como obra del primero un gran lienzo, más interesante que meritorio, conservado en la granadina iglesia de San Cecilio, obra armoniosa, bien concebida, por más que no todos sus elementos sean originales, como en su momento se verá, pero plasmada sobre el lienzo con demasiada torpeza técnica y muy escasa agudeza expresiva⁶⁰⁹. Se concentran en la Virgen las mayores excelencias del cuadro; sentada, tras el pesebre, que en esta ocasión tiene forma de artesa, encontramos a una joven de absoluta verdad, de hermosura llana, real, hija de las calles de la ciudad del Darro. María luce un rostro grande y rollizo, de labios carnosos y viva mirada, enmarcado por la greca de unos cabellos castaños, modestamente cubiertos por la toca; una muchacha de la tierra, un alma en la que late, como en los mejores maestros del naturalismo anterior, el genio racial de la cuna del artista, el tipo humano que reconoce y admira el público destinatario de su obra. Fuera de ese rostro, lo restante del personaje es blandura insulsa y desmañada. El Niño, protegido por Ella, descansa ya vestido, envuelto, como manda la tradición, en pañales de dos géneros. De hinojos a sus pies, adora amorosa una vieja, campesina acomodada con indumentaria del tiempo, aunque no propiamente local; a su vera, algo más rezagados, dos pastores barbudos, también de guisa contemporánea y, esta sí, más española, clavan sus ojos creyentes en el Rey que yace en la cuna. Este grupo principal, de forma piramidal, tiene, aunque no haya sido advertido por la crítica especializada, un origen evidentísimo: está copiado, casi de manera literal de un modelo antiguo, si bien de estilo más avanzado, y harto recurrente para la pintura barroca española, la famosa, y ya tantas veces citada a lo largo de estos folios, predela del tríptico de San Juan de Malinas, obra de Rubens conservada hoy en el Museo de Marsella. A la derecha de la Virgen, de acuerdo con el mismo modelo flamenco, vemos erguido a San José, neto producto, por complejión y postura,

⁶⁰⁸ Ver pp.

⁶⁰⁹ Obra de 1682. La restauración de este lienzo fue efectuada entre 1999 y 2000 por María Rosa Muñoz Fernández, quien, a lo largo de la misma, dio con la firma del autor y la fecha de la ejecución, poco después sacadas a la luz en un breve artículo monográfico de la profesora Ana Castañeda. Con anterioridad a ese momento, sólo conozco una referencia a este cuadro, citado de pasada como obra anónima (F. J. MARTÍNEZ MEDINA. *Cultura religiosa...*, p. 47). Véase A. M.^a CASTAÑEDA BECERRA. "Un lienzo inédito...".

del código establecido en la escuela granadina, con algo quizá de recuerdo sevillano, de evocación de la pintura de Murillo. A su lado destaca la figura, airoso con todos sus defectos, de una muchacha del tiempo y la tierra del pintor, una joven de largo haldón y ajustado corpiño que, con un brazo en jarras, avanza coqueta recogiendo el mandil. Los cobija un portal de madera, más flamenco que meridional, del que pende, con la rigidez de uno de yeso, el angelillo portador del *Gloria*. En primer término, de espaldas a nosotros, una niña sentada en el suelo, al lado de un perrillo juguetero, es el rancio procedimiento que recupera el pintor para introducirnos en la escena. Cerca de ella se tumba el buey. En la otra mitad del lienzo, una cuarta campesina, cargada con un cestillo de viandas, nos mira e indica el camino hacia la cuna, hacia el altar místico en que se expone por vez primera el Pan Vivo. Cerca de ella, un chiquillo sin ofrenda recoge leña para el Niño y, más atrás, un joven recién llegado desata una carga de lo mismo del lomo de un caballo; más apartado, otro rústico tañe ceremonioso la gaita. Por detrás, el paisaje es de frío invierno, de vega granadina con diamantes de escarcha, poblada de matorrales desnudos y cercada de montañas nevadas. La composición es ingeniosa y muy de su época; aunque el grupo principal haya sido extraído de Rubens, la ordenación del conjunto es original y coherente, atractiva y nueva; José de Cieza ha pensado en una historia desahogada, de escenario amplio y bien descrito, al modo del gran lienzo que Francisco Antolinez pinta para la catedral de Sevilla. Sus posibilidades, por desgracia, no se mostraron a la altura de sus pretensiones, dejándonos una pintura muy mediana y reseca, de dibujo endeble y técnica poco valiente, peinada hasta lo relamido e incapaz de transmitir con justeza volúmenes, calidades y texturas. La paleta no es rica, predominan los pardos y marrones de principios de siglo, con alguna viva discordante de origen canesco. Valórense en su descarga, la voluntad apreciable de indagar sobre la naturaleza y la realidad cotidiana, así como el deseo de reflejar lo más propio, lo más inmediato y popular del solar amado, el deseo de hacer propia la historia para mejor sentirla y amarla. Con ello descubriremos la personalidad de un maestro sensible y bien formado, buen conocedor del mejor arte de su tiempo, pero dotado de unas capacidades muy inferiores a lo que su refinado pensamiento hubiera podido merecer.

Otra interesante *Adoración de los pastores* pintada en Granada por estos años del pleno barroco es la conservada en la capilla mayor de la iglesia parroquial de San José, obra de Diego García Melgarejo. Era este pintor, con el que cruzamos ya la barrera del siglo XVIII, hijo del ambiente artístico de la ciudad de Sevilla, en cuya Academia, de hecho, estuvo inscrito. Andado el tiempo se establecería en Granada, donde tanto recibió la poderosa influencia de Alonso Cano, como sembró alguna semilla murillesca, de fruto escaso y tardío. El cuadro de la iglesia de San José, lo mismo que las pinturas de la Real Chancillería y de otros puntos de la ciudad, nos lo revela como un artista diestro y experimentado, con un nivel de calidad superior al de la mayor parte de lo ejecutado por los Cieza y merecedor de un estudio, siquiera a escala local, que lo descubra y ponga en valor su obra. Es un lienzo que presume de dibujo firme y buena

paleta y que peca, en cambio, de escasa originalidad en la composición, tomada, casi al pie de la letra, de experiencias foráneas y ya bastante rancias⁶¹⁰. En medio de la tela se halla el pesebre, un cajón de madera vestido con revueltas sabanillas sobre las que Jesús reposa desnudo, con su Madre, que lo destapa para mostrarlo a los pastores, arrodillada a la cabecera. El de María es un personaje noble y esbelto, no falto de realismo, sobre todo en el rostro, afilado y de pómulos prominentes. El Niño, bastante grande y rollizo, de expresión consciente y algo afectada, resulta más artificial; en la pose es donde mejor se aprecia la ascendencia manierista del modelo, con una dejadez casi sensual que trae a la mente el tipo de las deidades fluviales del mundo antiguo. A los pies de la cuna hallamos la figura fuerte de un hombre con indumentaria rústica contemporánea, descalzo de pie y pierna, que ora de hinojos luciendo a nuestra vista las ennegrecidas plantas; junto a él yacen abandonadas las dos ofrendas de mayor carga conceptual: la cesta de huevos y el corderillo trabado, presentes simbólicos por antonomasia. Detrás de la cuna se arrodillan otros tres pastores; el de en medio, un anciano que reza con las manos juntas y, a cada lado, un viejo con relamida expresión extática y un hombre más joven que se inclina con los ojos fijos en el Niño. San José, un buen mozo de acuerdo al tipo meridional fijado en la escuela por Atanasio y Juan de Sevilla, está de pie junto a la margen izquierda, conduciendo con cariño al buey hacia el centro de la escena. A la espalda de la Virgen, cabe un soporte clasicista de inspiración zurbaranesca, una mujer mira sobrecogida al cielo, abrumada por la aparición del rompimiento de gloria que flota sobre el tercio central del cuadro; viene con ella una niña, entre asustada y traviesa, que busca la protección de sus faldas y, tras ésta, un simpático perrillo que, mirándonos sin reparo, nos hace partícipes del fabuloso misterio. La paleta es rica, aunque queda muy deslucida por el abuso del asfalto, y la técnica, algo seca, por más que pendiente de las alegrías de Cano y Murillo. La composición se limita a actualizar una estampa manierista de origen nórdico, en la que, de acuerdo a los gustos de entonces, los personajes aparecían muy en primer término, constreñidos en un estrecho formato vertical y sin apenas aire interpuesto entre ellos. El paradigma era rancio y más de una vez había sido utilizado por los maestros andaluces de la centuria, existiendo diversas copias, entre las que destaca de modo especial el anónimo, sevillano o cordobés, conservado en los salones parroquiales de la iglesia de San Juan y de todos los Santos, de Córdoba, realizado, con la mayor fidelidad al original, durante el primer tercio del siglo⁶¹¹. Melgarejo, que, junto a esta estampa, hubo también de tener muy en cuenta la *Adoración* de 1655 de Murillo, apaisada y de puesta en escena más panorámica, somete los elementos del grabado a este último esquema visual, lo que le obliga a introducir

⁶¹⁰ Se halla colgado este cuadro en el presbiterio de la parroquia granadina de San José, en el muro de la Epístola, integrado en el programa decorativo que, hacia 1820, acometió el tramoyista Francisco Aranda Delgado.

Véase A. GALLEGO Y BURÍN. *Granada...*, p. 388. Gómez-Moreno lo menciona como obra de escuela sevillana (GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ. *Guía de Granada*, p. 458).

⁶¹¹ Mencionado como "anónimo de escuela cordobesa de la primera mitad del siglo XVII" en Grupo ARCA. *Guía artística...*, pp. 103-103.

alguna novedad; por ejemplo, en el grupo principal, donde vemos ampliado el número de pastores adorantes, lo cual supone, además, una reelaboración del típico modelo hispalense de tres personajes alrededor del pesebre, que ya hemos visto en pintores como Úceda y veremos en escultores como Oviedo *el Mozo*. El pastor del primer término ha sido actualizado en su vestimenta y, del mismo modo, San José está concebido de acuerdo a la exigencia de juventud habitual en todo el barroco español y al tipo canesco fijado en la escuela granadina. Entrañable es la aparición del can, recurso poco novedoso pero muy efectivo, con el que aporta el autor una fresca pincelada de sabor anecdótico y popular, en la que, además, por el realismo y la vivacidad del animal, se puede seguir descubriendo el influjo de Murillo, de tantos perros pintados por el genio, en obras como la *Sagrada Familia del Pajarito* o la *Vieja despiojando a un niño* de la pinacoteca de Munich, realizados con tan grande maestría y aguda observación.

EL SIGLO XVIII. — Existe el tópico de que la gran pintura barroca española acaba con el siglo XVII. Por supuesto que no es ésa una afirmación dotada de valor científico alguno, pero, como en todos los ríos que suenan, también por éste corren agua y piedras, dotando de cierta validez la idea y aportándole argumentos más que suficientes para una visión simplista del problema. En 1700, fecha cargada de indudable simbolismo, fallece el último monarca de la casa de Austria y, aparejada a este hecho, se produce la implantación de la nueva dinastía reinante, habituada a unos modos de vida diversos que, tan pronto como las circunstancias lo vayan permitiendo, comenzarán a trasladar al nuevo solar de su corona. En lo que toca al arte, las novedades se resumen en la difusión de una estética nueva, de corte más refinado y europeo que, inmediatamente asumida en los Reales Sitios y sus círculos más próximos, se va extendiendo, muy lentamente por todo el territorio nacional. Contribuye a esta situación un hecho casi tan significativo como la muerte de Carlos II: el óbito, en los cuatro últimos lustros del siglo, de todos los grandes maestros que permanecían en activo, caso, el más temprano y esclarecido, de Murillo⁶¹², seguido de Francisco Rizi, Juan Carreño y Herrera *el Mozo*⁶¹³ y, por fin, de Juan de Valdés y Claudio Coello⁶¹⁴, que con su desaparición, dejan la pintura española, hasta la llagada de Goya, muerto ya el barroco, privada de auténticos nombres de primera fila. Ello, aunque ayudara, no significa que los cambios estéticos promovidos por la corona se implantaran con rapidez. Muchos artistas extranjeros vienen acompañando a Felipe V, pero aún así, la primera mitad del siglo XVIII supone por todo el país el triunfo más absoluto de las

⁶¹² † 1681.

⁶¹³ † 1685.

⁶¹⁴ † 1690 y 1693, respectivamente.

formas del pleno barroco; surgen en arquitectura las figuras de Pedro Ribera, los Churriguera, los Tomé, Leonardo de Figueroa, José de Bada, Francisco Hurtado Izquierdo o Fernando Casas Novoa; y en escultura contamos con Villabrille, Luis Salvador Carmona, Juan Pascual de Mena, Duque Cornejo, José Risueño, Ruiz del Peral, Felipe de Espinabete, Castro Canseco o los Salzillo. En cuanto a la pintura, el panorama no puede parangonarse, ni en calidad ni en riqueza, pero, al igual que en las otras artes, la tradición castiza se perpetúa en numerosos maestros, como Francisco Antolínez Sarabia⁶¹⁵, Pedro Atanasio y Juan de Sevilla⁶¹⁶, Juan, José y Vicente de Cieza Flores⁶¹⁷, José Matheos, Vicente Berdusán⁶¹⁸, Senén Vila⁶¹⁹, Pedro Aybar Jiménez⁶²⁰ y tantos más que, muertos a fines de la centuria o ya iniciada la siguiente, extienden por el setecientos el magisterio y las maneras de la gran escuela española.

Semejante continuidad barroca es fruto de la inercia vital de la historia, del devenir natural de los hechos; ha terminado un siglo y con él se ha agotado una monarquía, pero fuera de los muros del Alcázar los cambios no son así de drásticos; la Iglesia, que tan bien había congeniado con las formas del barroco, es la misma y sigue siendo la principal cliente de los artistas; por otra parte, los comitentes menores, como la nobleza tradicional y la pequeña burguesía de comerciantes y cargos públicos, no está preparada para aceptar de repente la ruptura y, por último, el público en general, se encuentra muy habituado a unas formas con las que se identifica y que aún distan mucho de haber quedado obsoletas.

De cualquier forma, poco es lo que voy a detenerme en este periodo. El recorrido que hemos efectuado por el siglo XVII ha sido amplio y prolijo, suficiente para captar, en sus muchos matices, las líneas esenciales de la iconografía de la Adoración en nuestro barroco. Los maestros que en la nueva centuria continúan los postulados estéticos de la anterior no nos ofrecen novedades temáticas ni obras de calidad ciertamente reseñables. También es cierto que el tema, como los restantes del ciclo, ya se cultiva mucho menos; hace tiempo que ha dejado de ser reclamado para los retablos y que el enfriamiento del fanatismo contrarreformista ha disminuido su producción y lo ha dotado de un nuevo carácter, menos cargado de significación, más frío y meramente testimonial. Por su parte, los pintores representantes del nuevo barroco cortesano, van a tener pocas ocasiones de dedicarse al ciclo de Navidad, ocupándose, sobre todo, de pintar retratos, en clave heroica y aduladora; temas alegóricos de estirpe profana y fábulas paganas, de las que tan falta estaba aún nuestra pintura. Señalaré, pues, solamente un puñado de obras que, aunque exiguo, creo suficientemente ilustrativo de ambas tendencias, de la continuidad plástica e iconográfica con el siglo anterior y de

⁶¹⁵ Según Palomino, muerto “cerca del año 1700” (*El Parnaso*, p. 486).

⁶¹⁶ † 1689 y 1695, respectivamente.

⁶¹⁷ † 1729, 1692 y 1707, respectivamente.

⁶¹⁸ † 1697.

⁶¹⁹ † 1707.

⁶²⁰ † 1709.

asunción de nuevas formas, de aire más refinado e internacional, que se produce al amparo de los Borbones.

La única personalidad de cierto peso en el, de pronto, barrido panorama de la pintura española de comienzos del siglo XVIII, es la del cordobés Antonio Acisclo Palomino, artista de buenas dotes que, como Pacheco y Vicencio, es recordado hoy más por su actividad teórica, como tratadista y padre de la historiografía española del arte, que por el oficio que fuera en verdad su vocación y sustento, el ejercicio de la pintura. Natural de Bujalance, Palomino recibió los rudimentos del arte en la ciudad de Córdoba, a donde había marchado para hacer carrera eclesiástica, de manos de los principales maestros activos por entonces en la urbe, Juan de Alfaro y Juan de Valdés Leal, a cuyas lecciones añadió el magisterio de las obras de Antonio del Castillo. Azuzado por ellos parte a Madrid, ciudad en la que contra matrimonio y establece contacto con Carreño y Claudio Coello, que lo ayudarán a introducirse en el Alcázar, donde, protegido por el conde de Benavente, lo encontramos ya pintando por los años de 1686. Poco después, obtiene, aunque sin gajes, el título de pintor del rey y, apoyado en una fama creciente, comienza a trabajar para los principales edificios de la Villa, acometiendo luego importantes obras por todo el país: Valencia, Salamanca, Granada, Córdoba, El Paular... Era el autor de *El Parnaso* un pintor diestro y de buen gusto, un artífice integrado en la tradición de la escuela madrileña del pleno barroco, con muy fuerte influjo de Claudio Coello y, desde 1692, de Lucas Jordán, al que conoció por largo y que será al final quien dé el cejo definitivo a su arte. Cultivó con amplitud la pintura de caballete, casi siempre religiosa, pero su verdadera gloria reside en las grandes decoraciones murales que se atreviera a acometer, las más vastas en que se haya enfrascado nunca un maestro español. La mejor de ellas, la bóveda de la iglesia valenciana de San Juan del Mercado, salió de la Guerra muy malparada, pero por fortuna, conservamos, en la misma ciudad, la de la Virgen de los Desamparados, además de las magníficas cúpulas de los sagrarios cartujanos de Granada y El Paular. En todas se aprecia una mano diestra y un audaz sentido decorativo, barroco de fe, en la línea épica y exaltada de Lucas Jordán, que con su influencia barrió del cordobés todo vestigio de la rancia cuadratura. Varias son las versiones de la Nochebuena que nos ha dejado el artista y, por cierto, ninguna se cuenta entre lo mejor de su catálogo, pero todas son obras interesantes y esclarecedoras al hilo de este discurso. La más antigua de ellas debe de ser el lienzo de la iglesia cordobesa del Juramento de San Rafael, pintado tal vez por el mismo tiempo en que el artista está en su tierra renovando los cuadros del gran retablo de la catedral; quizá sea también la más ingrata, una tela oscura y seca, con fragmentos de dudosa corrección y excesivo amaneramiento, pero en la que no dejan de ser visibles las buenas dotes naturales del maestro⁶²¹. En medio de la escena está situado

⁶²¹ Obra posible de 1713. Pertenece a una serie sobre la infancia de Cristo que decora las naves laterales de dicho templo cordobés. En la nave del Evangelio se encuentran la *Visitación*, la *Purificación de María* y la *Epifanía*, que analizaremos en el capítulo siguiente; en la nave opuesta hallamos la *Huida a Egipto*, la *Adoración de los pastores*, la *Circuncisión* y la

el pesebre, un cajoncillo de madera sobre el que Jesús yace desnudo, encima de unos pañales, sin más vestimenta que una fajilla umbilical. Pese a su edad tan corta, parece muy al tanto de los hechos milagrosos que protagoniza, alzando los ojos con ardor de éxtasis y posando una mano sobre su corazón ardiente, mientras levanta la otra para dirigirse al Padre, tal vez preguntándole, como luego en las horas aciagas del final de su vida, dónde había quedado la caridad para con el Hijo amado. De rodillas, echada en oración sobre la cuna, la Virgen lo venera con sumo respeto, pensando que el que yace a su vera no es tanto su Hijo como su Dios, no es tanto el fruto amado de su entraña como el Mesías, Redentor del Mundo y de Ella misma. El tipo carece del atractivo amable y juvenil que luciera en prácticamente todas las obras analizadas del siglo anterior; un enorme manto azul la cubre de la cabeza a los pies, no dejándonos ver más que el rostro y las manos, éstas finas y delicadas, de corrección un tanto blanda, y aquél de rasgos vulgares, insípidos y faltos de toda belleza. San José se arrodilla más cerca de nosotros, siendo en buena medida, no más que una silueta que ora con las manos juntas; por influencia jordanesca es más maduro de lo habitual en nuestro barroco y su pose parece haber sido copiada del *Nacimiento* de las Descalzas Reales de Madrid⁶²². A la cabecera de la cuna, el buey tienta de acercarse al Niño, de regalarle siquiera la manta de su aliento. Poco airosa resulta al final la rebuscada figura del pastor que se postra frente al Patriarca, levantando un brazo, en aspaviento teatral y fuera de tono, mientras carga con el otro una cesta viandas; su vestimenta pobre y escasa trae a la mente modelos de Antonio del Castillo, pero su anatomía, extremadamente dura, poco tiene que ver con la sencillez realista del otro cordobés. Un segundo joven de fuerte complexión y parco atuendo viene por la cabecera del pesebre, mientras, del otro lado, a espaldas de la Virgen, irrumpen dos pastoras, una de ellas ya vieja, de fuerte impronta jordanesca, y la otra, todavía niña, mirando sorprendida al cielo, del que un grupo de angelotes baja cantando el *Gloria*. Se ambienta la historia en una cueva, una gruta angosta y oscura, con las paredes muy irregulares y el suelo salpicado de pedruscos; si a ello unimos el escaso anacronismo de la indumentaria de los pastores, veremos con mayor claridad la naturaleza de los afanes que se iban abriendo camino; el espíritu de la cruzada ya ha sido enterrado y en su lugar se impone un afán arqueologista, una preocupación por la verdad histórica que, muy poco después pondrá por escrito el mercedario Interián de Ayala, recogiendo ya mucho de la pedantería ilustrada. Fuera de la espelunca, aún se divisa un retal de campiña, con un ángel bajando del cielo para dar la buena noticia a las majadas. La composición, con el pesebre en el centro y los personajes dispuestos simétricamente a uno y otro lado, deriva de esquemas renacentistas muy usados en los Países Bajos que, desde principios del siglo anterior, hemos visto utilizar a pintores como Angelo Nardi o Ignacio de Ries y que no desagradaron en absoluto al propio

Inmaculada Concepción. Completan la serie dos lienzos de Santos relacionados con la ciudad, integrado en el primer grupo, las efigies de *Acisclo* y *Victoria* y, al otro lado, *Flora* y *Pelagio*.

Se menciona el lienzo en Grupo ARCA. *Guía Artística...*, p. 181.

⁶²² Ver pp.

Lucas Jordán. La ordenación ha sido hecha con acierto, pero la factura no ha sabido estar a tono con ella, resultando inferior a la mayor parte de lo que conozco del artista; el dibujo es demasiado duro y la paleta, llena de pardos y asfalto, carece por completo de jugo, impresión que ve acentuada por el oscurecimiento con que el tiempo ha torcido el acabado. Los patrones anteriores que con mayor prontitud se reconocen son los de Antonio del Castillo, brillando por su ausencia la suelta ejecución y vaporosa luminosidad del *Fa presto*; con todo, parece que la distribución elemental de las masas no le debe poco y que detalles de dibujo, como el perfil de San José y la pastora más anciana, proceden directamente de su hacer, lo mismo que aún se aprecia algún recuerdo suyo en el malva de la túnica de María y el azul de su manto. También hay algo del estilo de Claudio Coello, en la corporeidad un tanto alargada de los personajes o en detalles más literales como el nimbo de la Virgen, con una estrellita central sobre la coronilla. En definitiva, es una buena idea que, como el sueño apolíneo de Dafne, no ha resultado tan grata al hacerse realidad, pecando su autor de una dureza y una monotonía cromática que ni van al paso de los tiempos ni dicen bien de su trabajo.

Sobre la base de esta composición, llevará a cabo el pintor otra *Adoración de los pastores*, ahora en formato vertical, que es la que el Museo del Prado tiene depositada en el Consejo de Estado, de Madrid⁶²³. El grupo de la Virgen y el Niño es lo más fiel al cuadro de Córdoba, salvo que ahora María aparece levantando un extremo de los pañales. El puesto que ocupaba San José lo llena ahora un pastor semidesnudo, de anatomía fuerte, aunque representada con más blandura y deleite que en el caso anterior; un hombre barbudo y tostado que, intimidado por la magnitud de los hechos, se planta ya a cierta distancia del pesebre, sin atreverse, siquiera, a brindar al Niño sus presentes. Detrás de él, el Patriarca, adopta una actitud más en la línea tradicional, erguido con la vara en la mano y los ojos clavados en su Hijo. Del otro lado, destaca la hermosa figura de un segundo joven con el torso descubierto, mirando al pesebre subyugado de emoción; en la manera en que irrumpen en la escena y se inclina sobre la cuna, ofreciéndonos el rostro de perfil, parece latir un cierto recuerdo de Jerónimo Jacinto de Espinosa, del recio pastor de la gran *Adoración* de la Real Academia de San Fernando, que Palomino pudo haber conocido durante su estancia en Valencia, entre 1697 y 1701⁶²⁴. A su lado, en primer término, cubierto de harapos de corte historicista, hay un rapaz jugando con un perrillo, un chaval que nos mira riéndose, reviviendo el feliz personaje del pilluelo de José Sarabia, de aquella *Nochebuena* del Museo de Córdoba que pudo preceder a la niña zurbaranesca de la Cartuja de Jerez⁶²⁵. En la parte alta, el rompimiento ha adquirido un desarrollo mayor, y no parece ajeno al grabado de Guido Reni que muy atrás vimos ya utilizado por Tristán en la *Nochebuena* del retablo de

⁶²³ Museo del Prado. *Inventario* (1991), nº 997. Cedita en depósito al Consejo de Estado por real orden de 1883.

⁶²⁴ Ver pp.

⁶²⁵ Analizados en pp. y , respectivamente.

Yepes⁶²⁶. La factura es algo más blanda que en cuadro anterior, pero sigue mostrándose seca y oscura, sin apenas variedad cromática y con muy escaso jugo en la paleta. Asimismo, la luz, sigue más pendiente, sin duda a causa de la naturaleza misma del tema, de las soluciones tenebristas que de los poéticos recursos de Lucas Jordán, que había abierto nuevos caminos, en parte ya intuitivos por Francisco Rizi, para la representación del nocturno betlehemita que exigía la historia.

Casi al final de su vida, volverá Antonio Palomino a acercarse al tema de la *Adoración de los pastores*, con la versión de la iglesia parroquial de Navalcarnero, esta vez realizada al fresco, campo en el que el pintor se movía con mayor soltura, y en la que sí le veremos hacer gala de todas las buenas enseñanzas extraídas de sus años de amistad con Lucas Jordán⁶²⁷. La composición, de nuevo apaisada, se sigue adaptando al esquema que regía en las dos anteriores, que ahora se descubre mejor orquestado y con un aire más conscientemente barroco. El eje de la escena lo vuelven a ocupar las figuras de la Virgen y el Niño. En Ella encontramos repetido el tipo de las *nochebuenas* de Córdoba y el Consejo de Estado, una mujer de aspecto idealizado y edad difícil de precisar, aunque a todas luces joven, cubierta por pesadas tocas que la ocultan por completo, salvo el rostro y las manos; es un patrón totalmente propio del artista y, además exclusivo de sus historias navideñas, pues nada tiene que ver, por ejemplo, con las vírgenes en majestad, de estirpe rubensiana, que se ven en la cúpula del sagrario de la Cartuja de Granada o en el medio punto de San Esteban de Salamanca. Seguramente, buscaba el artista resaltar la modestia y casta doncellez de María y por ello nos la oculta bajo tan pesados mantos, refrescando un modelo de raíces góticas que apenas si había sido utilizado por la pintura renacentista y barroca, apareciendo en la escultura gracias a las *soledades* de José de Mora y a alguna que otra imagen de candelero, casi siempre de la Dolorosa. El Niño, ahora sin faja, es más pequeño y mórbido que otras veces y, su gesto, aunque siga levantando la diestra al cielo, parece más ajustado a la ternura de su edad, más pendiente de los hermosos infantes del *Fa presto*. También el pesebre ha menguado en tamaño. San José, de edad madura y algo mezquino de rasgos, se mantiene, como en las *epifanías*, al margen de grupo principal de adorantes, integrado aquí por dos pastores. A la cabecera de la cuna, una vieja arrodillada con los fuertes brazos cruzados sobre el pecho y una cesta de ropillas al lado; una figura tomada del arte de Jordán, en la que se reinterpretan y perpetúan las ancianas que nunca faltaron en los lienzos riberescos y napolitanos; del otro lado, un pastor, ya también maduro, de fuerte complexión y ropas pretendidamente judaicas, que adora al Niño dispuesto a ofrecerle el cordero trabado, prefiguración de su trayectoria humana y postrera Pasión. Por detrás de él, una hermosa muchacha entra con un cántaro al hombro, remozando con soltura y originalidad el modelo rubensiano de la *Adoración* del Museo de Marsella. El fondo no es ahora una cueva, sino la maltrecha ruina de un edificio de cantería,

⁶²⁶ Ver pp.

⁶²⁷ Obra documentada en 1723.

Véase A. E. PÉREZ SÁNCHEZ. "Notas sobre...", p.

habilitada apenas con podridos tejadillos de madera. Un dorado vapor de gloria, luminoso y guarnecido de cabecitas angelicales, desciende desde atrás disolviendo el espacio, dispuesto a bañar la escena, como hemos visto en todas las versiones de Lucas Jordán recogidas en el epígrafe anterior. La nota más definitoria de la composición es la simetría, que, aunque sospechada ya en las versiones anteriores, alcanza aquí un rigor absoluto, una rigidez que se me antoja encaminada a la consecución de un efecto visual de gran audacia y complejidad, demostrativo ya de un cierto manierismo, de una estilización intelectualista de las directrices del naturalismo precedente. Dispuesto en medio del cuadro, el grupo de Jesús y María define, por medio de las rígidas caídas del manto de Ésta, un triángulo más o menos isósceles, una “A” que se inscribe en otra figura: la gran “V” constituida por los personajes de San José y los pastores, que podría convertirse en una “M” si tuviéramos en consideración, como elementos compositivos reales, las márgenes extremas de la pintura. Superpuestos, estos signos, la gran “M” y la “A”, configuran, con una clarividencia que no puede ser accidental, las líneas básicas del anagrama de María. Lo que tenemos delante, por tanto, puede ser un ejemplo exquisito de la afición barroca por el jeroglífico, un delicioso ejercicio de agudeza emblemática, una alabanza mariana velada, aunque seguro que no tanto para los originarios receptores de la obra como para nosotros mismos, pues ellos estaban habituados a este tipo de audacias y sentían con sinceridad los contenidos que portaban. Por lo demás, es una composición de muy maduro espíritu jordanesco, por el tipo de los personajes y, sobre todo, por la visión barroca, ligeramente contrapicada a que recurre el artista, así como por el uso de ese rompimiento envolvente que desciende por detrás, resaltando en transparente las figuras y extendiendo por todo el conjunto una atmósfera gloriosa y sobrenatural. La luz se maneja con astucia teatral, pero sin restos ya de tenebrismo, y la paleta, aunque algo desvaída, por el comportamiento habitual de los frescos, es alegre y brillante, con gran variedad de tonos y riqueza veneciana en muchos de ellos; es la misma alegría cromática que se observa en las últimas grandes decoraciones del maestro, las cúpulas de Granada y El Paular, en donde el color presume de una viveza y un refinamiento ya de corte prerrococó. Del mismo modo, la técnica, obedeciendo los parámetros por los que Palomino admiraba tanto la renovación del *Fa presto*⁶²⁸, destaca por su soltura, libertad y capacidad de síntesis, plenamente al nivel de un pensamiento elaborado con detenimiento y habilidad, barajando con soltura tanta enjundia conceptual.

⁶²⁸ “Pero verdaderamente no podemos negar, que el [estilo al fresco] de Lucas Jordán es superior en todo a la manera antigua, tan fatigada, y miniada, o punteada, que no sé cómo había paciencia para ejecutarlo. Pero la de nuestro Lucas era una manera labrada, empastada, y unida como a el óleo; y por esto no le perjudicaba el manejo del fresco, para el que practicaba a el óleo; antes le facilitaba más; y lo mismo sucederá a otros que así lo manejen.”
A. PALOMINO. *El Parnaso* ... , p. 518.

Una parte muy importante de la pintura española de entre 1700 y 1750 se caracteriza por su fuerte ligazón con las maneras de Lucas Jordán. El arte del napolitano había calado hondo en la sensibilidad de la escuela madrileña de fines del siglo XVII y, a través de numerosos artistas contemporáneos, penetró también con fuerza en la centuria siguiente. Junto a las propias obras del maestro, la labor esencial en la difusión de su arte fue la llevada a cabo por Antonio Palomino que, como su amigo y más ilustre seguidor, hizo enraizar con fuerza su estilo, no sólo en la Corte, sino también por tierras de Castilla, el Levante y Andalucía. El resultado de este entusiasmo será una ola de jordanismo que se extenderá por toda nuestra geografía llenando las primeras décadas del setecientos y de la que podemos recordar nombres como los de los madrileños Juan Vicente de Ribera, Francisco Zorrilla y Juan Delgado, éste último discípulo del cordobés; los hermanos Manuel y Simón Peti, en Valladolid; el mediocre Alonso de Villamor, salmantino, o Francisco Llamas, activo en Ávila y El Escorial, con tan nefasta fortuna crítica antigua y contemporánea; José Orient, los hermanos Florencio y Vicente Guilló o Evaristo Muñoz, ya en el Levante, pintores todos de cierta talla y niveles, más o menos, constantes de calidad, con los que superamos la barrera del primer tercio del siglo. Interesante personalidad entre este dilatado grupo de seguidores del *Fa presto* es la del presbítero Leonardo de Castro, autor de los dos hermosos lienzos sobre la *Adoración de los pastores* y la *Epifanía* que decoran la capilla mayor del santuario de la Virgen de Araceli, a pocos kilómetros de la localidad cordobesa de Lucena. De ella era natural el pintor y allí vivió los noventa años de su larga existencia, dedicado a la vida eclesiástica y a la poesía y, más por gusto y devoción que por necesidad, al ejercicio de la pintura, dejando en aquellos templos la práctica totalidad de lo que realizara. Leonardo Antonio de Castro Hurtado, es un epígono de nuestra larga nómina de eruditos clérigos artistas que, con el licenciado Roelas, fray Juan del Santísimo Sacramento y tantos más, como el padre Alonso Matías o los canónigos hermanos García, se ofrece especialmente rica en el suelo del austro. Su obra es escasa y selecta, como corresponde a quien no había de vivir de ella, y en cada palmo permite adivinar un refinado afán de modernidad no exento de snobismo. En su arte no hay ya residuos de Antonio del Castillo, ni tampoco de Murillo o Valdés, vigentes en Sevilla hasta el siglo XIX. Castro pinta de acuerdo a los modelos de Jordán, pero bañándolos de un barniz diverso, de un acabado más peinado y dibujístico, más porcelanoso y clasicista, precozmente influido por los gustos afrancesados de Felipe V, que, no lo olvidemos, pasó una larga temporada en Andalucía entre 1729 y 1733. Los lienzos de Araceli, pintados a comienzos de los años treinta, quizá sean lo mejor de su producción, dos composiciones de buen tamaño, entonada paleta y sabia ordenación que contrastan, en su pulcritud preacadémica, con el abigarrado entorno barroco de la capilla, ebria de molduras y hojarasca dorada⁶²⁹. La *Adoración de los pastores*, en el muro del Evangelio, nos ofrece a la Sagrada Familia en el centro de la tela, flanqueada por sendos

⁶²⁹ Mencionados ambos lienzos en Grupo ARCA. *Guía artística...*, p. 619.

grupos de ángeles y rústicos adorantes, de acuerdo a un esquema sereno y de corte clasicista. Atravesando el eje se encuentra la cuna, un sillar de mármol, perfectamente escuadrado, algo peraltado del suelo por un estradillo de lo mismo; varias gavillas de paja hacen las veces de jergón, cubiertas, por toda ropilla, con unos pañales blancos. El Niño, aunque tierno y encantador, no es el mejor fragmento del cuadro, acusando cierta dureza y no poca afectación en la pose, más propia de una alegoría fluvial o de un indolente hermafrodito antiguo. La Virgen es una figura de pura estirpe jordanesca; una joven de dignidad clásica, construida sin atender al natural, sobre los parámetros de la belleza más noble y superior a lo terrenal; una muchacha con auténtico porte de reina del emperio, amable y distante a la vez. Su piel tiene una blancura y una transparencia casi de nácar y los cabellos, un brillo de oro bruñido; sus ropas mantienen estilizados los rancieros rojo y azul que manda la tradición, convertidos en suave malva y elegante garzo de cielo; gasta además una toca de fino tul pardusco que, como diría Lope, refiriéndose a las sandalias de San Gabriel, habría de verse blanco de no estar en contacto con su piel. En San José hallamos, lo mismo, un modelo de singular belleza, pero, en esta ocasión, más concreto y terrestre; un hombre como de treinta años, moreno de piel, endrino de cabellos, con una anatomía fuerte, acostumbrada al trabajo manual, y un rostro de facciones delicadas y dulce expresión en el que empiezan a ser notables las huellas de años y soles; Viste de gris violáceo y óxido amarillo, con unos borceguíes de corte antiguo y la vara florida en la mano, florida esta vez de azucenas, de blancos retales de pureza que, junto a su dulzura y juventud, quieren expresar la bondad del alma del Santo Varón. Lo vemos de pie, indicando al ángel que hay postrado a su vera dónde yace el Señor. En este último personaje vuelven a revivir con fuerza los patrones de Jordán, una criatura rubia y blanca, vestida con prendas y colores de refinamiento clasicista. Otro ángel adora al Niño postrado a la cabecera de la cuna, recuperando el modelo sevillano del pesebre protegido por tres personajes; también es hispalense, como bien se pudo ver, de los tiempos de Roelas y Montañés, el recurso de fundir las adoraciones de ángeles y zagales. Éstos se arrodillan al otro lado, junto a la Virgen. Hay que destacar que Castro no ha echado mano para ellos de la recta ortodoxia del *Fa presto*, de su erudito arqueologismo, sino que ha preferido mantener, en parte siquiera, la tradición de Antonio del Castillo y José Sarabia, y los ha vestido al modo contemporáneo de la tierra, con jaquetas y calzones de lana y bayeta, pero, eso sí, tan limpias y nuevas como los finos hábitos de los ángeles. Hermosa es la figura de la rubia pastora, con ajustado corpiño y largos pendientes y, tanto o más, la del zagal, ya maduro, que llega descubriéndose la cabeza, con el cordero trabado al hombro. Un rompimiento con torpes angelotes, uno de los cuales, el recostado, no parece desconocer a Tiépolo, desciende a la espalda de los personajes, dejando ver por los cornijales restantes, apenas un pedazo de cielo zarco y llana campiña y, por el otro lado, los escombros marmóreos de un templo pagano. La composición está regida por la norma de una estricta simetría, por un reparto equitativo de las masas a ambos lados de un eje central ocupado por el Niño; un esquema, semejante en muchos puntos al empleado por

Palomino en la iglesia de Navalcarnero. La perspectiva se distorsiona de un modo expresivo, teatral y ajeno a los modelos lineales del renacimiento, aunando elementos que aparecen vistos desde arriba, como los adorantes postrados del primer término, con otros, esto es, la Sagrada Familia, tomados en contrapicado, con lo que aumenta su mayestática dignidad. El dibujo es correcto y la técnica muy precisa, líquida y peinada como en un fresco, sin el jugo ni la empastada libertad típicos de la pintura jordanesca; asimismo, la paleta ha apartado todo resto de venecianismo y se encuentra bastante próxima a los postulados franceses traídos por los Borbones, cuyos pintores eran los herederos de la línea estética de Poussin. El clasicismo es la nota más llamativa de la composición, aunque, como ya he dicho, no se priva el pintor de casarlo con elementos de la más rancia costumbre naturalista española, pudiéndose descubrir en los pastores lo que creo un lejano, pero consciente, aire todavía orrentesco. Es un cuadro de calidad y, sobre todo, una obra pionera, por lo avanzado de su estilo y lo temprano de su fecha, lo que debe hacernos meditar acerca de la personalidad de este desconocido pintor, del que apenas si sabemos algo más que las noticias aportadas por Ceán, quien sí supo percatarse de su valía al decir de él que pintó “con inteligencia”.

Esta moda jordanesca, no sólo no decrece conforme se encamina el siglo hacia su ecuador, sino que será por esos años cuando se muestre más sólida, aunque también más despersonalizada y sujeta a los modelos del maestro. Veremos entonces las más exactas referencias a su estilo e, incluso, la copia literal de muchas de sus obras, proliferando las series de mediano formato pintadas según sus maneras o en abierta imitación de ciclos anteriores del artista, tales como la del Museo de Escultura de Valladolid o la del Diocesano de Bilbao. Muchos artífices, así pues, hicieron por entonces de Jordán su paradigma más inmediato; tal fue el caso, por ejemplo, del madrileño Pedro Rodríguez de Miranda, autor de una serie sobre la *Orden franciscana*, hoy en el Prado, que perteneció al convento de los Carracciolos, de Madrid, o de la más tardía sobre el *Profeta Elías*, de la iglesia de San José; incluso, muy andado el tiempo, aún seguiremos encontrando inconfundibles aires de Jordán en varias obras de José del Castillo, Mariano Salvador Maella y Vicente López. Entre los seguidores de esta tendencia comprendidos en el marco cronológico que nos interesa, parece que ninguno llegó a captar tan bien el estilo del Fa presto como un tal Joseph Llanes que, rozando la mitad del siglo, firma una *Adoración de los pastores* que, de no llevar escritos su nombre y la fecha de la ejecución, bien hubiera podido atribuirse a los pinceles del genial napolitano⁶³⁰. La composición, además, se presenta como una copia bastante fiel del cuadro del mismo tema de la iglesia de los Apóstoles, de Nápoles, lo que nos puede

⁶³⁰ El cuadro está fechado en 1747.

Apareció en 1996 en el mercado madrileño de arte (subasta *Finarte España*, 23 de mayo, lote n. 19), junto a una *Visión de la Magdalena*, de igual tamaño, que, actualmente se conserva en la misma colección particular.

Dice el profesor Pérez Sánchez, refiriéndose a ambos lienzos, que “son una inteligente imitación del modo de Giordano hasta hacer dudar de su atribución si no estuviesen firmados”. Véase A. E. PÉREZ SÁNCHEZ (coor.). *Luca Giordano...*, p. 65.

hacer pensar en un viaje del autor a Italia o, al menos, en un contacto directo con Jordán que, por lógica vital, debió de producirse siendo Llanes todavía muy joven⁶³¹. Sin duda es ésta, entre todas las *Nochebuenas* del maestro la de tono más barroco y triunfal, la que hace una fusión más perfecta de lo divino y lo terrenal, convirtiendo toda la superficie de la tela en un fastuoso rompimiento de gloria, comparable a las espectaculares soluciones seguidas en sus pinturas murales. Sobre un estradillo de piedra y ligeramente peraltadas, aún un poco más, por una gruesa manta de paja, encontramos las figuras de la Virgen y el Niño. Ella está arrodillada, adorándolo, con las manos juntas y la mirada baja, llena de humildad y devoción; una idealizada muchacha de gran belleza y sobrecogedora dignidad, con los rubios cabellos, larga cascada de oro, cayendo libres por la espalda, sobre los vestidos en rosa y azul, mucho más claros y acharolados de lo que fue habitual en el napolitano. El Niño está tendido en el suelo, sobre unos pañales, encima del tierno colchón de paja; es probable que en este gesto, en la creación de esa superficie y la disposición de Madre e Hijo encima, haya contenida una temprana alusión al texto de la *Mística Ciudad de Dios*, según la cual, la Virgen estaba de hinojos en el pesebre en el momento de nacer el Niño. San José queda detrás de Ella, apoyado en una albarda, cubierto con ropas entre antiguas y rústicas; el hecho de que se represente calvo es indicativo de la ascendencia napolitana del cuadro, pues es ésta una visión frecuente en el reino, sobre todo en la escultura y, muy en especial, en los belenes, que en tiempos de Jordán empezaban a alcanzar su gran apogeo. Un chiquillo vestido de zalea, con una calabaza en la cintura se postra a su lado, ofreciendo leña y una manta; junto a la margen opuesta entran el resto de los pastores, tres hombres jóvenes, de bizarra corpulencia, gastando indumentaria pastoril de corte antiguo; en primer término, casi desmaterializadas por la acción de la luz, dos ovejas, durmiendo una echada en la otra, recuerdan la inocencia y mansedumbre del Salvador. Todo el resto de la escena son vapores de gloria, encendidas humaredas celestiales cuajadas de cabecitas de angelotes y ángeles mancebos en guisa antigua que descienden de lo alto en teatral revuelo. La composición es un ejemplo, ilustrativo como ninguno, de la grandeza supraterránea que tanto gusto al Fa presto, un intrincado remolino de personajes que, envueltos en retales de gloria quieren evocar una realidad excelsa y maravillosa, sobrecogedora para todo el género humano. Llanes no ha añadido al genio del maestro más su destreza técnica, por lo demás no ha hecho si no reproducir el estilo y las composiciones que revolucionaron el panorama español sesenta años atrás, lo cual no deja de ser expresivo del inmovilismo que en que vivía buena parte de nuestra pintura. El afrancesado gusto de la corte no había conseguido trascender con arrojo los muros de Palacio y los artistas del momento seguían aferrados a las tradiciones formales en que fueron educados y hacia las que el público aún manifestaba su apego.

⁶³¹ Reproducido en O. FERRARI y G. SCAVIZZI. *Luca Giordano*, fig. 618. De dicha obra existe además un boceto en el Instituto de Arte de Detroit (*ibidem*, fig. 621).

Pero junto a esta corriente madrileña de corte jordanesco que representan Antonio Palomino y sus seguidores, permanecieron vivas y bastante impermeables en distintos puntos del país, las tradiciones locales anteriores. Ejemplo carismático es el de la escuela granadina, una de las que durante este periodo se mantiene con más dignidad, gracias a las apreciables figuras de José Risueño, Domingo de Echevarría, su discípulo, o el presbítero Benito Rodríguez Blanes. Granada, a pesar de la presencia de Palomino en 1712, se muestra ajena por completo a Jordán, siguiendo la línea de una evolución más natural que camina, tarde pero segura, hacia la plena aceptación de los modelos flamencos. La pintura del seiscientos en la ciudad había estado marcada por dos hitos fundamentales y sucesivos, primero la invitación al naturalismo que hacían Pedro de Raxis y, con más autoridad, fray Sánchez Cotán y, luego, la reforma decisiva que, en busca de la luz y la belleza, trae con su arte Alonso Cano. Ambos modelos habían abierto caminos que sin inquietudes evidentes de experimentación estética fueron seguidos por los pintores contemporáneos, afanados en la imitación y el amaneramiento de una y otra línea. De este modo, el paradigma del racionero se sostiene hasta entrado el siglo XVIII, tal y como hemos visto al estudiar las figuras de Pedro Atanasio, Juan de Sevilla y los tres hijos de Miguel Jerónimo de Cieza⁶³², pero en ese momento se produce un hecho insólito, sin par en el resto de las escuelas nacionales: el renacer de la pintura granadina, la superación de lo canesco, revezado a las puertas de su agotamiento por el avance del barroquismo flamenco, en parte asimilado ya durante las últimas décadas del siglo anterior. La pieza clave de este resurgimiento es el pintor José Risueño que, con todos sus méritos, no llegará nunca a mostrar un dominio de los pinceles equiparable al que sí alcanzó de la gubia, el cincel y los palillos. Hijo de una familia de artesanos granadinos, Risueño nace a sólo dos años del fallecimiento de Alonso Cano, por lo que su aprendizaje al lado del maestro, hasta no hace mucho dado por cierto, es imposible y no puede ir más allá de la influencia ejercida por sus obras. El responsable de esta formación hubo de ser Juan de Sevilla, pintor que, recordémoslo, tuvo abiertas preferencias flamencas y a cuyos consejos pudo unir el alumno el convencido aire de Rubens y Van Dyck que veía en las obras de Pedro de Moya y el malagueño Miguel Manrique. Por supuesto que el estilo del racionero Cano sigue pesando mucho sobre él, pero, al mismo tiempo, siempre deja notar una palmaria voluntad por liberarse de su dictadura, por abrirse al más fogoso arte que las estampas nórdicas importaban, y por añadir a una y otra tendencia algo de la graciosa humanidad que venía con el siglo. Buen dibujante y hábil colorista, Risueño evoluciona desde una línea propensa al asfalto hasta otra mucho más jugosa y brillante; siempre fue adepto al estudio del natural, perceptible en la mayor parte de sus creaciones, aunque los rasgos físicos de sus personajes presentan con frecuencia una delicadeza granadina bastante afin al estilo de Bocanegra. Suya es la *Adoración de los pastores* de la sacristía de la catedral de

⁶³² En el capítulo referido al Nacimiento hemos hablado ya de José y Vicente; luego, al tratar la Epifanía, aludiremos también a Juan.

Almería, pintada al amanecer de la centuria; una obra todavía oscura y que, en verdad, se cuenta entre lo más mediano de su paleta, por mucho que se encuentre poblada de atractivos detalles de gran originalidad y candor popular, de notas que vienen a revelar la finísima sensibilidad del artista⁶³³. La composición, estirpe flamenca, parece seguir de cerca la del cuadro de Juan de Sevilla de la curia eclesiástica de Granada, apoyado a su vez, como ya expuse, en prototipos rubensianos. La Virgen está sentada a la vera de cuna, destapando al Niño para mostrarlo a los pastores; es la figura más torpe en cuanto al dibujo, acusando una excesiva dureza y hasta cierta incorrección; también permite apreciar con nitidez ese tipismo a lo Bocanegra al que he aludido hablando de los rostros, por medio unas facciones muy menudas e idealizadas, agradables pero sin un ápice de fuerza ni verdad. El Niño, tendido sobre los pañales, con el rostro vuelto a los zagales, no permite hacer mejores juicios, demasiado pequeño, tal vez por influencia de Cotán, y aquejado de una extrema dureza. No deja de ser chocante tan desafortunada figuración en un artista como Risueño que, aunque tampoco se luciera en el Infante de la *Epifanía* compañera, sí nos dejó en otros muchos cuadros, como la *Sagrada Familia* del Sacromonte o la *Coronación de Santa Rosalía* de la catedral, excelentes visiones del Niño Jesús, y que en la escultura acertó a labrar, con Niños como el de la *Virgen del Rosario* de la Cartuja o el del *Descanso en la huida a Egipto* del Museo de Bellas Artes, algunas de las representaciones infantiles más bellas y ajustadas de toda la historia del arte español⁶³⁴. Detrás de Ellos está San José, de pie, con una mano puesta en el pecho y la vara en la otra; una figura joven y elegante, pero un tanto inexpresiva. Una pastora se arrodilla a la cabecera de la cuna, orando con las manos juntas; una mujer joven, rolliza, vestida de corpiño, falda y mantel, al modo de la época, y cuyo rostro, de labios carnosos y abultadas mejillas, parece remitir a un cuidadoso estudio del natural. La siguen dos rapaces, con un feliz protagonismo comparable al que se les concedió en las *nochebuenas* de Zurbarán y José Sarabia. El uno es un chiquillo que tañe con fruición la flauta y el tambor, al tiempo que nos mira invitándonos a participar de su villancico; la otra es una niña tocada con un verduguillo, que mira alegre a su amigo y le señala con el índice dónde yace el Señor. Risueño ha querido con estos personajes crear un foco de máxima atracción que, a su vez, remita al verdadero punto de mayor hondura y relevancia en la tela, una graciosa anécdota popular que, atrapando pronto al espectador, por la inmediata gracia de su mensaje, sirva para hacerlo meditar sobre el auténtico meollo de la historia. Tres pastores avanzan a su espalda, cargados con presentes; uno, joven y muy realista, trae al hombro el cordero trabado; otro, viejo y calvo, lleva una cesta con pichones y el último, una canasta a la espalda. Del fondo no sabemos nada, perdido como está en la densa tiniebla. La composición deriva, como más atrás indiqué, de un modelo de corte flamenco, de la *Adoración* del Museo de Ruam, de Rubens, que

⁶³³ Este cuadro forma pareja con otro lienzo de la *Adoración de los reyes*, firmado por el artista en 1700.

Véase D. SÁNCHEZ-MESA MARTÍN. *José Risueño...*, pp. 256-257.

⁶³⁴ Reproducidos en *Ibidem*, láms. 58, 70, 16-17 y 25-26, respectivamente.

el autor pudo no conocer directamente, pues muy poco antes había sido utilizada, en la misma Granada y con mayor fidelidad, por Juan de Sevilla. Las diferencias incorporadas por Risueño son muy notables, pero no afectan prácticamente a nada sustancial, siendo casi idéntico el reparto esencial de los volúmenes. No deja de haber también cierta influencia de Bocanegra, sobre todo en los niños, que traen a la mente algunos de los que aparecen en la *Vida de la Virgen* de la Cartuja, o en la importancia concedida a la música, que poco antes había deleitado a Atanasio en su *Adoración* del Palacio arzobispal. El dibujo no alcanza los altos niveles de otras ocasiones, llegando a contener, incluso, flagrantes incorrecciones. Las luces, por su parte, retoman esquemas desusados en el resto de la Península desde mucho tiempo atrás, volviendo a ser emanadas por el Niño y a incidir sobre los cuerpos de acuerdo a esquemas de origen tenebrista, bien que ya muy desvirtuados. La paleta peca de monótona y oscura, obediente a deshora a la norma terriza del primer naturalismo. Interesante es la preocupación que demuestra el pintor por la diferenciación de las distintas calidades, contrastando el plegado amplio de las faldas de la pastora, de lana o de bayeta, con el menudo y afilado de la toca de María, muy influido por las maneras que el artista gastó en sus esculturas. El resultado, por fin, se presenta bien concebido en cuanto a la composición, pero torpe en el dibujo y demasiado medroso en la paleta, ofreciendo una imagen digna y sensible, pero a todas luces, recalitrante.

Cierro ya este breve recorrido iconográfico por la pintura de nuestro siglo XVIII, dando un importante salto cronológico y estético, poniendo en consideración un cuadro que, sin lugar a dudas, es la más bella *nochebuena* que el setecientos brindara a la historia del arte hispánico. Nos vamos a detener en la *Adoración de los pastores* que de Antón Rafael Mengs conserva el Museo del Prado, ejemplo de la mejor pintura europea de su tiempo y de las refinadas tendencias foráneas que los Borbones opusieron a nuestra rancia tradición castiza. Una tabla que ni fue ejecutada en estos solares ni por el pincel de un paisano, circunstancias que poco impedimento suponen para su comentario, pues era el autor pintor de cámara del, por entonces, nuestro rey y para éste, que aguardaba impaciente su regreso a la Corte, fue llevada a cabo.

Educada en el sibaritismo de Versalles, la nueva Casa Real española no alcanzaba a identificarse con la adusta elegancia de los Austrias. Los reales sitios con que se encuentran, empezando por el Alcázar de Madrid y continuando por el Buen Retiro, El Pardo, El Escorial o Balsaín, parecen a los monarcas caserones oscuros y destartalados; y los artistas puestos a su servicio, por más que muchos, como Lucas Jordán o Luisa Roldana⁶³⁵, aún permanezcan en Palacio algún tiempo después de la llegada de Felipe V, difícilmente podían satisfacer las exigencias de un gusto formado en el clasicismo frío y pedante del gran barroco francés, que tras los inquietantes

⁶³⁵ Giordano regresa a Nápoles en 1702; la Roldana, después de una enfadosa serie de ruegos y de la presentación de diversos informes favorables, ve renovado su cargo en Palacio hasta 1704, año de su muerte.

experimentos tenebristas de Georges de la Tour y el ruralismo de los hermanos Le Nain, olvidó, casi por completo, el estudio del natural, la indagación lumínica y la referencia a la verdad cotidiana. Es por esto que los bosques de Segovia pronto ven levantarse La Granja de San Ildefonso, para reconstruir siquiera un retal de aquella vida muelle y de su añorada distinción; y que muchos artistas franceses e italianos son llamados a trabajar en nuestro país, hombres como Andrea Procaccini, Miguel Ángel Houasse, Juan Ranc o Luis Miguel Van Loo que, aunque con una resonancia escasa fuera del más estrecho círculo de la Corona, vendrán a sentar las bases para el triunfo de una nueva etapa formal. Este mecenazgo sobre autores extranjeros alcanza su punto álgido durante el reinado de Carlos III. La historia le había brindado tal oportunidad. En la Navidad de 1734, bajo Felipe V, las llamas consumen el Alcázar de la Villa, iniciándose de inmediato las obras del nuevo Palacio Real, que llevará a término Fernando VI. A la construcción sigue un largo proceso decorativo en el que no se escatiman gastos. Siguiendo la brecha abierta por Carlos II, son llamados a la Corte los artistas europeos de mayor renombre; y no era para menos: Madrid había levantado el mejor palacio real de Europa y no estaba dispuesta a confiar su ornato a manos que no llegasen a tal altura, a ver repetida, casi dos siglos después, la decepción que sufriera Felipe II en el adorno de El Escorial. Así, coinciden en Palacio en tiempos de Carlos III, Corrado Giaquinto, Antón Rafael Mengs y Juan Bautista Tiepolo, dejando en sus muros y bóvedas lo mejor de la pintura europea del anochecer barroco. Tres artistas hijos de tres tradiciones diversas, lejanas e igualmente sólidas: Nápoles, el mundo alemán y Venecia; tres hombres que traerán a esta tierra las excelencias de un rococó entendido en tres direcciones también distintas y poco afines entre sí, que nos cederán los rudimentos de un estilo que, a pesar de su influencia y de los juicios que a menudo emitimos sobre autores como Risueño y la Roldana, lo cierto es que nunca llegó a calar en nuestro suelo y que sólo en fechas tardías y por un espacio de tiempo fugaz, de la mano de artistas aislados como Luis Paret y, en menor medida, José del Castillo y Ginés de Aguirre, acertará a expresarse con verdadera ortodoxia y entendimiento de sí mismo. Pero eso ya es harina de otro costal.

Analizar el cuadro de Mengs nos obliga a saltar hasta el último tercio del siglo, por lo que pudiera parecer poco significativo como ejemplo de las tendencias importadas, pero es que los ágiles pinceles del *Fa presto* habían engrosado de tal modo los fondos religiosos de las colecciones reales que apenas si hubo pretexto para que los artistas llamados de fuera cultivaran la pintura de asunto piadoso. Antón Rafael Mengs pasó dos largas estancias en la Corte, la primera desde mediados de 1761 hasta fines de 1769 y la segunda, tras cuatro años en Roma, desde últimos de 1774 a las postrimerías de 1776. Natural de Aussig, Bohemia, e hijo de un miniaturista y pintor de esmaltes de origen danés, Ismael Mengs, Antón Rafael aparece destinado desde la pila bautismal, en que recibe los nombres del Correggio y Raffaello, al ejercicio de la pintura, del que alcanzará el mejor dominio tras muchos años de férrea disciplina paterna; de estricta formación copiando dibujos, pinturas y estampas del renacimiento y el barroco,

analizando los principios químicos de la paleta y, por fin, conociendo de primera mano la obra de los grandes maestros gracias a una estancia de tres años en Italia. Trabajaría luego en Polonia y más adelante en Roma, de donde es enviado a Nápoles y, de allí, a España, tierra en la que vivirá ya la mayor parte de su vida hasta el día de su muerte, que le sobrevino en la ciudad eterna en julio de 1779. Primera figura de la pintura de su tiempo, tanto en la praxis como en la teoría, Mengs fue en Madrid el gran rector del gusto elitista a lo largo de toda su estancia. Mientras hombres como Pedro Rodríguez de Miranda se afanaban en perpetuar, allí mismo y hasta fechas muy avanzadas⁶³⁶, las rancias maneras de la escuela madrileña y Lucas Jordán, él proponía una estética nueva, rescatadora de la belleza griega, de la gloria que había creído intuir estudiando las obras del renacimiento italiano y meditando las palabras de Winckelmann, con el que trabó un estrecho contacto durante su segunda etapa romana. Estas inquietudes arqueológicas se traducen en la práctica bajo la forma de un rococó inundado de clasicismo, en un estilo delicado y virtuoso, muy de su siglo, caracterizado por un dibujo impecable, una luz blanca y cernida, una paleta limpia y variada, con tendencia a los colores fríos y a los claros pero intensos, y un acabado de la mayor pulcritud, con perfección caligráfica y brillo aporcelanado, en lo que no deja de notarse cierto recuerdo de su padre que, como ya indiqué, fue miniaturista y pintor de esmaltes. Excepcional retratista, como bien demuestra la colección conservada en el Prado, no alcanzó tan altos niveles en su producción religiosa, bellísima siempre y muy apreciada en su tiempo, de técnica perfecta y lírica espiritualidad, pero quizá un tanto fría, y más para un país como el nuestro, que aún no había superado la efusión pasional del siglo anterior. La mejor de estas obras conservada en España es la *Adoración de los pastores* del Museo del Prado, pintada en Roma a comienzos de los setenta e inmediatamente enviada a Carlos III; una tabla que une a la actualidad rococó del pintor lo mejor que del renacimiento y el mundo antiguo extrajera de sus viajes por Italia, resultando una creación inolvidable, de extraordinaria belleza y muy honda poesía⁶³⁷. Jesús nos mira desde el centro de la composición, con una viveza que inmediatamente nos seduce; lo vemos tumbado en el pesebre, protegido por los brazos de su Madre, sobre un lecho de heno en el que son reconocibles distintas plantas silvestres. Por rara excepción, tan sólo verificada en aquel cuadro de Juan del Castillo del convento de Santa Inés de Sevilla, seguidor, como dije de un original napolitano, o en alguna de las pinturas de clara inspiración rubensiana que hemos ido teniendo ocasión de ver, caso de la *Nochebuena* de San Miguel de Valladolid, obra de Alonso del Arco, o la de San Cecilio de Granada, de José de Cieza, el Niño aparece completamente vestido; fajado con suaves pañales de hilo, albos como la nieve, y abrigado por tibias mantillas de fino paño de lana, blancas también. Todo Él es un ascua, una luciérnaga pura y deslumbrante, un astro que, como en los tiempos de

⁶³⁶ † 1766.

⁶³⁷ Esta tabla fue pintada en Roma en 1770, expresamente para la colección real española, en la que figura nombrada, dentro de los inventarios del Palacio de Oriente, desde 1772. Véase *Museo del Prado. Catálogo...*, p. 228.

Ribalta, es la única fuente de luz del cuadro, lo mismo que en la vida real es la única y verdadera Luz del Mundo. Su rostro ha sido obviamente idealizado, pero no por ello se muestra más lejano; aprisionado por la ajustada vestimenta, vuelve a nosotros la cara y nos clava sus ojazos de turquesa y azabache, esbozando una sonrisa con sus labios de sangre; nos invita a acompañarlo con amorosa alegría, satisfecho de estar en la Tierra por amor, sin pensar en los sufrimientos que sí parecía recriminarnos en otras ocasiones, como en aquella *Adoración zurbaranésca* que fuera de la cartuja de Jerez. El tipo abiertamente nórdico del Infante hace que me atreva a aventurar incluso la posibilidad de un modelo, hallado tal vez en el palacio florentino de los grandes duques de la Toscana, residencia de Leopoldo de Lorena y María Luisa de Borbón, a cuyos hijos, los archiduques Fernando y María Ana, nietos de Carlos III, retrató el pintor en el verano de este mismo año de 1770, en ese lienzo mil veces admirable que tenemos la suerte de guardar en el Prado⁶³⁸. Está Jesús protegido por su Madre, arrodillada a la vera de la cuna, rodeándolo con los brazos. Hay en su figura una rara mezcla de elementos tomados del Correggio y Lucas Jordán, de lo que resulta una mujer de belleza por encima de lo humano, de gracia idealizada y hasta con algo de estereotípico, pero seductora y feliz, sin caer, ni por asomo, en las torpezas de muchos pintores que hemos visto persiguiendo semejantes metas. San José se sienta al otro costado del pesebre, en primer término, alzando la mirada hacia el rompimiento de gloria de la parte superior; también él encandila por su apostura, por su bizarría de hombre joven y fuerte, con auténtica dignidad divina; la clara luz dimanada del Niño resalta el bello perfil de su rostro, contorno griego que bien ejemplifica las preferencias estéticas del artista. Detrás del Patriarca, la composición se abre con otra figura que nos mira y nos llama a compartir el Misterio, la del propio pintor, que en guisa antigua, ha querido formar parte de la historia, aunque siendo, como era, de origen judío, no sabemos hasta qué punto llegó a sentirla. Un buen número de pastores ocupa la mitad derecha de la tabla. Destaca en especial el personaje del joven que, todavía de pie, mira a la cuna y abre las manos, embelesado por la experiencia de tamaña dicha; un muchacho moreno, con el pelo ensortijado y una sombra de fino bozo bajo la nariz; un hombre del campo que, aunque depurado de los elementos menos bucólicos de su realidad, no deja de recordar el tipo de un apuesto muchacho meridional, de un pastor italiano, vestido para la ocasión de túnica corta y zalea. Lo sigue un hombre ya maduro, envuelto en una manta de rayas y cubierto con un sombrero de fieltro, del que, en su saludo, se empieza a despojar. Más cerca de la cuna hay arrodillado un viejo, acompañado por un chiquillo que mira con deleite al Niño. Al menos otros cuatro personajes se adivinan por detrás, bastante confundidos ya en la sombra. No hay ningún resto de anacronismo ni tampoco una clara preocupación por el natural; importan más otras cosas, primero, la belleza y, segundo, la credibilidad arqueológica, lo que se cree correcta ambientación de la historia. Ocupa el tercio alto del cuadro, un alegre coro de ángeles niños y mancebos, de gran donaire y

⁶³⁸ Cat. 2192.

hermosura; uno de ellos balancea ceremonioso un incensario; otro, abriendo por tercera vez la composición, nos mira e indica la posición del Niño, mientras presenta con la otra mano una ramita de olivo, un reveno del árbol de la paz, indicando, como la paloma de Noé, el fin de la espera, el retroceso del pecado y el avance de la redención, lo mismo que la retirada de las aguas abrió el camino a una vida depurada y nueva⁶³⁹. Todos los motivos giran en torno a Jesús; los personajes se arremolinan conformando una orla a la altura de su gloria, un viril de carne y hueso a través del cual se ofrece esa Hostia viviente, ese regalado Pan Vivo que para alimento nuestro nació en Belén. El uso teatral e ideológico de la luz contribuye a ese efecto de cálido agasajo, pues sólo Él brilla de verdad y se nos da con total discernimiento, los demás, como en la caverna de Platón, no reciben más que sesgados fulgores de su gloria. Hay en la recuperación de este recurso un afán casi historicista, un deseo de plasmar lo mucho que aprendiera en sus experiencias italianas, trabajando sobre la base de un modelo que hubo de calar muy hondo en su gusto, la famosa *Noche del Correggio*, la *Adoración de los pastores* del Museo de Dresde, pintada en 1530. El bohemio ha seguido sus líneas generales, pero sin copiar nada, tomando ocasión como Cano, actualizando cada elemento de acuerdo con su sensibilidad y las exigencias de su tiempo. No era la primera vez que el pintor se inspiraba en dicho modelo renaciente, por eso decía que le hubo de impactar, pues ahí están la *Adoración* de la iglesia de san Juan Bautista, de Oberstdorf, con un balcón celestial mucho más desarrollado, en el que se da cabida, incluso, a Dios Padre, y, sobre todo la del Staatliche Kunsthalle de Karlsruhe, una grisalla muy próxima a esta tabla del Prado⁶⁴⁰. El dibujo maravilla por su absoluta corrección, tanto en las anatomías, fuertes y rigurosas, como en el plegado de los paños. La luz, pendiente sobre todo del genio boloñés, no llega a entrar en conflicto con la sombra, a pesar de la mucha intensidad de una y otra; los destellos se van esfumando con suavidad, evitando cualquier perfil cortante, en busca de un efecto de impresión absolutamente real, convincente y muy apartado de los principios del caravaggismo. La paleta, salvo por ese protagonismo de la oscuridad, tan raro ya en estos años, destaca por su colorido variado y brillante, destacando sobre todos los demás, el azul lapislázuli del manto de la Virgen y el encendido rojo de la tunicilla del pastor joven. La técnica es del mayor virtuosismo, con acabado casi de porcelana, pero en ningún momento relamida. Las pulsiones clasicistas que avivan el ánimo de pintor son sensibles a cada palmo, pero el conjunto revela una concepción compositiva y cromática de neta estirpe rococó, e incluso la técnica, tan pulida y minuciosa, encaja a la perfección con buena parte de este movimiento. Con todo, e neoclasicismo está cerca y no en vano la historiografía ha encontrado en Mengs a uno de sus pioneros más ilustres. El prestigio de Mengs en la corte de España, unido a todas las buenas cualidades del cuadro, lo convirtió en poco tiempo en un icono de recocida popularidad entre los iniciados españoles, y buena

⁶³⁹ *Génesis* 7, 10-12.

⁶⁴⁰ Reproducidos ambos cuadros en S. ROENTGEN. *Mengs...*, pp. 145 y 179, respectivamente.

prueba son las numerosas copias que de él se conservan dentro y fuera de nuestras fronteras, destacando sobre todas la tela del Palacio de Aranjuez.

II. LA ADORACIÓN DE LOS PASTORES EN EL BARROCO ESPAÑOL. LA ESCULTURA

LA TRANSICIÓN AL REALISMO. — Aunque bien pudieran, dada la paridad geográfica, temporal y estilística que existe entre ambas, lo cierto es que no corren de la mano en nuestro barroco las historias de la pintura y la escultura. Varían los periodos y varían las escuelas; varía, en definitiva, la concepción de uno y otro arte en la mente de sus receptores y, como consecuencia, tampoco serán iguales sus funciones ni peripecia. Escultura y pintura, ante un momento y un espacio como los que nos interesan, frente a una tradición casi en exclusividad religiosa, son lenguajes de diversa naturaleza y acervo expresivo propio.

Hablando al margen de la calidad final del producto, que tanto puede ser genial como aborrecible emanado de la primera o de la segunda, pronto se descubre que tiene la una de candor popular cuanto posee la otra de audacia intelectualista. El impacto de la escultura, por la fuerza de las tres dimensiones, es siempre más asequible y más inmediato que el de la pintura, y, por las mismas, también más hondo y más neto. Ello le determina un carácter de producto, antes que nada, social, que en España, por las circunstancias de nuestra historia y personalidad, se traduce en casticismo⁶⁴¹.

De este modo, si en el epígrafe que precede fue la Corte la célula embrionaria desde la cual analizamos, desflorando mucho, lo elaborado por el resto de las escuelas nacionales, en éste que nos acoge, veremos cambiar bastante las tornas. Madrid conserva, claro está, su papel de centro rector del gusto y avanzadilla de las artes, pero el natural snobismo que caracteriza al ambiente cortesano hará discurrir sus preferencias

⁶⁴¹ Con su acostumbrada brillantez nos lo explicó María Elena. Véase M. ^a E. GÓMEZ-MORENO. *Breve historia...*, p. 5.

por los valles de la pintura. El arte de bulto encontrará su expresión favorita en las piezas extranjeras, casi siempre italianas, trabajadas en mármol y bronce; objetos demasiado exclusivos, destinados prácticamente a la Corona, de los que nunca se llegó a dar una importación masiva, y de los que conservamos apenas un puñado, repartido entre el Palacio Real y las salas del Museo del Prado. Al mismo tiempo, y buena prueba son todavía las iglesias de la Villa, a pesar de los desmanes de la historia, no se brindó un aprecio más que relativo a la escultura de pura cepa hispánica, en madera policromada y, casi siempre, de tema religioso; cierto es que en la Corte trabajaron Antón de Morales, Domingo de la Rioja, Alonso Cano, José de Mora, Alonso de Villabrille o Luisa Roldana, pero no lo es menos que sus esfuerzos, sobre todo en número, nunca se paragonan con los de Carducho, Cajés, Nardi, Pereda, los Rizi, Carreño, Coello y la pléyade de sus seguidores. Esta tradición española encontró su seguimiento en núcleos más periféricos en los que, con escasa variación, parece coincidir siempre una doble coyuntura; por un lado, son centros dotados de una considerable densidad de población, y, por otro, de una sólida experiencia con las gubias, fraguada a lo largo del siglo anterior⁶⁴². Además, a éstas dos podríamos añadir una tercera circunstancia: a excepción de Sevilla, ninguno de los grandes centros de la producción escultórica de los siglos XVII y XVIII, tales como Valladolid, Toro, Galicia, Cataluña, la Montaña o Granada, podía presumir de una escuela pictórica que fuera en verdad descollante y poseedora de cierta uniformidad y algún carácter.

Nuestro recorrido, pues, no arrancará esta vez de Madrid, sino de Castilla, de la ciudad de Valladolid, cuyos talleres figuran entre los primeros que asumen en la Península la renovación de fondo y forma que vino con el atardecer del siglo XVI, y cuya experiencia escultórica, forjada por los grandes maestros del renacimiento, no hallaba en estos suelos quien en solidez e influencia se le pudiera comparar. A la margen del Pisuerga labró Berruguete el volumen principal de su obra y desde allí continuaron su arte maestros de la talla de Isidro Villoldo, Francisco Giralte o Inocencio Berruguete. Aquella fue la tierra que acogió el trabajo de los Corral de Villalpando, y la que, gracias al hacer de Juan de Juní intuyó, por delante de todas, el barroco y nos brindó a Gregorio Fernández, el primer genio español de este estilo. Valladolid fue, con Toledo, el centro cardinal de producción de nuestra escultura renacentista y las circunstancias de la historia se ocuparán de mantenerla en esta posición preeminente durante toda la primera mitad del siglo XVII.

Cuando remataba el quinientos la ciudad se entregaba a una febril actividad estatuaria y retablero; muchos maestros trabajaban bajo los dictados de un romanismo correcto e idealista, pero que, lejos de ser amanerado y cansino, como podía suceder en otras escuelas o sucedía, de hecho, entre el común de la pintura, se hallaba repleto de vida y fuerza expresiva, habiendo sabido mantener encendida la llama de la pasión de

⁶⁴² J. J. MARTÍN GONZÁLEZ. *Escultura barroca en España...*, pp. 23-25.

Juní⁶⁴³. Recibió entonces aún un espaldarazo que había de consagrarla para el barroco. En 1601, Felipe III traslada allí la corte, a la ciudad natal de su padre. Numerosos artistas vienen iluminados por este señuelo, brillando sobre todos Pompeyo Leoni, que con su presencia termina de dar carácter al signo escurialense que, desde que a mediados de los ochenta fuera tomando forma el gran retablo de San Lorenzo el Real, iban haciendo suya buena parte de la clientela y la correspondiente de los artistas. Los encargos se multiplican; el celo devoto del monarca reclamaba obras con que dotar conventos de antigua y nueva fundación. El valido, por entonces el duque de Lerma, no se quedaba atrás, y con él, tampoco el resto de la corte y la mucha hidalguía atraída a la ciudad. Cinco años después, Madrid vuelve a dar asiento definitivo a la corona, pero la gran escuela vallisoletana ya ha afirmado su prestigio y hay establecida una clientela de rango. Gregorio Fernández ha aparecido en este lustro, con un lenguaje nuevo, superador en plenitud del romanismo. Los viejos maestros mueren en el mismo intervalo, o poco después, y toda la escuela, bien nutrida de artistas y comitentes, queda a merced de su estilo, que pronto cautiva a todos, haciendo que su nombre suene hasta por comarcas muy alejadas. Entonces, y no a finales del quinientos, conoció Valladolid su verdadero momento de manierismo y estancamiento expresivo. Fernández era un genio, pero ello no contagia su calidad a los que vinieron después y se limitaron a copiar su lenguaje o a plagiar sin melindres sus obras, aunque a menudo lo hicieran, dicho sea en su descarga, por la petición expresa de quien había de pagarles. La industria escultórica local no decrece ni aún durante el siglo XVIII; las obras se siguen exportando por toda la mitad norte de la Meseta; pero las formas no se renuevan desde los tiempos del maestro, y ello las oscurece y vulgariza, lo mismo que a sus autores. Fernández fue el genio, el hombre que abrió el gran periodo barroco de esta escuela para cerrarlo tras de sí, llevándose al féretro las llaves de la creatividad.

Entre los artífices romanistas que le precedieron, con ese arte decoroso y por encima de la naturaleza pero en el que ya podía advertirse, bien que de una manera medrosa y alambicada, el fuego barroco que había de prender, destaca, en primer lugar, Esteban Jordán, el más acreditado entre los seguidores de Juan de Juní, de quien fuera discípulo y colaborador. Tuvo este autor una carrera larga y bien prolífica, adornada al final de su vida con el nombramiento de escultor del rey. Nacido hacia 1529, en 1555 es ya un artista formado e independiente, como nos demuestra su aparición en el retablo de Santa Eulalia, de Paredes de Nava, traspasado a él por Inocencio Berruguete, hermano de su primera mujer. En 1568 muere en Madrid Gaspar Becerra y Jordán, emparentado ahora con él por vía de su segunda esposa, quizá fuera quien asumiese la dirección de su taller. Desde luego, es claro que a partir de entonces se afianzan su estilo y su fama; los encargos se multiplican y él los obedece con un lenguaje que mezcla la ampulosidad de Becerra con el impulso pasional de Juní, pero restando al primero algo de su académica afectación y sin acertar a lograr el patetismo del segundo. Surge así el gran retablo de la

⁶⁴³ † 1577.

iglesia de la Magdalena, de Valladolid; los magníficos relieves marmóreos del trascoro de la catedral de León y, cómo no, el imponente retablo mayor de Santa María, de Medina de Rioseco, singular escuela de arte del romanismo español, iniciado por Juan de Juní sobre las trazas de Becerra y en el que colaboraron también los Bolduques. Jordán resume la estética de los romanistas españoles ajenos a la más directa influencia de los Leoni y a casi todos, salvo a Ancheta, los supera en calidad. Es el suyo un arte solemne, viril, de enorme fuerza anatómica y fogosa expresividad, a menudo confundida, tanto por los medianos escultores coetáneos como por los críticos menos sensibles de hoy, con lo meramente enfático y afectado. Un lenguaje que se fija lo mismo en lo visual que en lo táctil, que hace emerger volúmenes turgentes a partir de la poética, delicada y suavísima planitud del renacimiento, generando, por la profundidad de los planos y la variedad de los matices, un claroscuro nuevo, desconocido, que alcanzará su madurez en el barroco. Un arte de paños inflamados, de telas de estirpe juniana que se hinchan y arremolinan prediciendo glorias venideras. Y todo, bajo el manto sublime de una policromía que, aunque todavía muy rica en oros y carnaciones brillantes, se acerca ya a la naturaleza de un modo más amable y decidido de lo que nunca pudo sospechar el gusto plateresco. Grande fue la difusión de su estilo por toda Castilla, e incluso por tierras de Galicia, Asturias y la Montaña; muchos fueron los retablos e historias que salieron de su taller y, en consecuencia, considerable es también el número de sus representaciones navideñas. Con todo, tan sólo a una aludirán estas notas, quizá la más desconocida, pero también una de las de superior empaque y concepción más avanzada, argumento muy digno de ser tenido en cuenta para justificar la presencia, sin duda cuestionable, de Jordán en este estudio. Me refiero al hermoso retablo de la Adoración de los pastores conservado en la iglesia del convento de las salesas de Valladolid; una obra sin historia, de procedencia desconocida y moderna atribución, pero en la que son reconocibles con singular evidencia los rasgos más característicos del tiempo y la personalidad de Esteban Jordán⁶⁴⁴. A ambos lados del pesebre se arrodillan los Esposos. La Virgen, a la izquierda, está orando con las manos juntas, arrebatada por la trascendencia de los hechos que protagoniza, sumida en un estado de profunda comprensión de las maravillas que el Señor ha querido obrar a través de Ella. Es una joven de clásica bizarría, con un rostro ancho, a lo Juní, de facciones valientes y equilibradas, enmarcado por una cabellera ondulada que cae en poblados bucles por los hombros y la espalda. La vestimenta no puede ser más sencilla ni estar más llena de majestad; una túnica larga y recta, intemporal, bajo la que asoman en forma de tímida anécdota los puños de la camisa; y un manto de fina cadencia, con

⁶⁴⁴ Retablo por entero de escultura, de un único cuerpo, ocupado por el gran relieve de la Adoración de los pastores, que flanquean dos pares de columnas corintias con tercio de talla en el fuste. En el banco, donde está integrado el sagrario, se representan las escenas de la Anunciación, la Purificación, Jesús entre los doctores y la Asunción de la Virgen. En el ático, de compartimento único apaisado, se ofrece el relieve de Cristo muerto. Véase J. J. MARTÍN GONZÁLEZ. "Nueva obra...".

pliegues como de agua, que desciende vaporoso hasta el suelo. No son afanes de verdad lo que en Ella ha perseguido el maestro, sino belleza corregida e impresión de divinidad, los rasgos que mejor podía materializar con su formación. A sus pies, el Niño, desnudo sobre la mandorla de los blancos pañales, nos mira abriendo la composición. Es una figura muy linda y agradable, pequeña y de mórbido modelado, con una anatomía que aunque presuma de un buen grado de formación, está muy lejos de las fantasías hercúleas de muchos artistas anteriores y del momento. No había tenido en esto Jordán mala escuela; pocos fueron los niños que labró su maestro Juní, pero casi siempre excepcionales, marchando a la cabeza el que sostiene en sus brazos el viril San Antonio del Museo Nacional de Escultura. A la cabecera, San José, para no turbar la meditación de la Madre, es quien se encarga de atender al Rapaz, arrellanando el lecho de los pañales y disponiéndose a arroparlo. Está de rodillas, de perfil, envuelto como su Mujer en unas ropas, túnica y palio, que no dejan de mirar a la antigüedad. Sin embargo, en el tipo físico elegido hay ya una obediencia al natural que supera los modelos del maestro y nos introduce en la que será la órbita de Fernández. Tiene el Patriarca un rostro duro, enjuto y de facciones agudas, prominentes, pero hermoso por su arrolladora masculinidad, por la fuerza de los rasgos y la carnación morena, barnizada a fuerza de aires y soles. Dos minúsculos ángeles, con anatomía de mancebos y vestimentas a la romana, adoran a Jesús justo detrás del pesebre. Muchas páginas atrás hemos visto las mismas figuras, en apariencia más infantil y dulzona, en las adoraciones de Vicencio Carducho, primero en la de Guadalupe y luego en la de Algete; también él había acompañado a la corte hasta la ciudad del Pisuerga y ninguna de las dos representaciones citadas es anterior al regreso del rey a Madrid; posible es que aquí se halle el origen. Hay a la espalda de éstos un murete y tras él vemos aparecer las nobles testuces de dos animales, el buey y una oveja, alusión a lo escrito el uno y metáfora del pueblo creyente la otra, que ávidos se asoman para gozar también del Niño. Cuatro son ya los pastores que se acercan a adorarlo. Detrás de la Virgen, con muy notable empaque, un hombre de rizosas cabellera y barba y rostro magro de fuertes facciones, entra para ofrecer un pichón, que trae apretado contra el pecho y abrigado con los pliegues del manto. La camisa de manga corta nos revela que es hombre de campo, pero el palio terciado sobre el hombro izquierdo le concede la dignidad de un Asclepios griego. Enfrente, por la banda de San José, otro zagal, ya sí con ropas más de la época, viene portando la ofrenda imprescindible, el cordero que prefigura la pasión del Redentor. Junto a él, una vieja mira emocionada a la cuna, ocultando sus canas bajo una ceñida toca. Por último, un muchacho imberbe de ensortijados cabellos, que acaba de retirarse la capucha, abraza para el Señor otro borreguillo. Los ángeles bajan del cielo en cascada, ocupando todo el campo restante y privándonos de referencia espacial alguna. Tres vienen al centro formando un medallón, sosteniendo con elegancia la vitela del anuncio, y otros muchos ocupan los cornijales orando y cantando al Niño. Son ángeles de aspecto mancebo y amplias vestiduras de corte flamenco, concebidos en muy menor proporción que el resto de los personajes, lo que aporta cierto arcaísmo y liga la

obra a muy rancias tradiciones castellanas. La composición se ordena formando una gran «V» en cuyo vértice yace el Niño, con lo que se rebasa la típica superposición manierista, en la que también cayó a menudo el autor, y se entra de lleno, aunque sin llegar a aparcarse la simetría, en la desestabilización barroca. La concepción del primer plano, con el Niño tendido en paralelo y dos figuras adorantes a la cabecera y los pies, más otras situadas detrás fue muy recurrente tanto para la pintura como para la escultura de nuestro barroco inicial. La hemos visto en diversas composiciones de distintos maestros, caso Carducho o de Úceda y siempre hemos resaltado su deuda con la escultura. Como de escultura hablamos ahora justo será explicarla con más detenimiento aquí, afirmando, no sin cautela, que quizá proceda, obviando modelos medievales anteriores, del hacer de Berruguete, que en el *Nacimiento* del extraordinario retablo de los jerónimos de la Mejorada de Olmedo, de 1526, nos presenta idéntica disposición en el grupo de la Sagrada Familia y muy semejante en el de los animales situados detrás⁶⁴⁵. El mismo tipo lo recuperan y maduran dos de sus seguidores, Nicolás de Vergara y Bautista Vázquez, treinta años cabales más tarde, en el exquisito altar de Santa María la Blanca, de Toledo, en el que ya está configurado en plenitud el modelo de tres figuras en torno a la cuna que luego usarán maestros como Juan de Oviedo o el mismísimo Montañés y del que ya hemos visto numerosos ejemplos al óleo⁶⁴⁶. La factura demuestra un excelente dominio técnico del relieve; los planos están diferenciados con singular acierto y las perspectivas simuladas con gracia y verdad. El realismo es muy intenso en muchos fragmentos, sobre todo, en los rostros de San José y los pastores o en las excelentes representaciones del buey y la oveja adorantes; al mismo tiempo, no deja de hacerse presente el romanismo más académico y apurado, que compendia la figura de la Virgen, con su porte mayestático y elegantísimo; manieristas son también las alargadas proporciones de todos los personajes y, en especial, el plegado suave y vaporoso de los paños, que se hinchan como movidos por ligeras brisas, ofreciendo una visión dulcificada de las artificiales exageraciones de Juan de Juní. En los ángeles, el arcaísmo se patentiza, según advertí, con mucha más fuerza, remitiendo, no ya a modelos renacentes, sino, incluso, góticos: son ángeles de menuda proporción y amplios sayos clericales, ángeles de origen flamenco que hicieron larga fortuna entre los maestros de la pintura y escultura castellanas del último gótico y el primer renacimiento, como bien nos muestran las creaciones, incluidas las navideñas, de Francisco de Amberes, de fray Fernando Redondo, Juan Correa de Vivar, Juan de Borgoña o Lorenzo Mercadante de Bretaña y Pedro Millán. También la policromía tiene mucho que ver con los rancios patrones; predominan los campos de oro y la carnación se hace en pulimento. La cronología es incierta, pero, desde luego parece claro que ha de ser posterior a la del retablo de Medina de Rioseco, de 1590; el parentesco de este relieve con el que, con algo más de rudeza y una policromía más apagada, fue labrado allí, así

⁶⁴⁵ Reproducido en F. J. SÁNCHEZ CANTÓN. *Nacimiento...*, lám. 13.

⁶⁴⁶ Reproducido en J. CAMÓN AZNAR. *La escultura y la rejería...*, fig. 313.

como la repetición de soluciones decorativas en la mazonería, parecen confirmar esta opinión⁶⁴⁷. Por fin, pese a todas las rémoras, inevitables en un artista de su edad y formación, el barroco relumbra aquí como algo más que una simple intuición, en la tensión emotiva de toda la escena y en esa solemne contundencia que caracteriza, como a ésta, a todas las obras de Esteban Jordán⁶⁴⁸.

Otro anunciador del barroco en las orillas del Pisuerga es el escultor Adrián Álvarez, un maestro de gran valía, aunque de menor brío y dominio técnico que Jordán, y representante de una corriente distinta a la suya, de una línea menos castiza y más afín al magisterio de los Leoni. Esta tendencia de signo escurialense, caracterizada por unas formas más severas y un ánimo más reposado, había encontrado por las tierras de Castilla a alguno de sus representantes más característicos. Quizá el más destacado fuera Manuel Álvarez, el padre de Adrián, un palentino nacido en Castromocho que habiendo trabajado en Toledo al lado de Berruguete, del que fue discípulo y criado, y quedando adscrito con decisión al plateresco por medio de sus primeras obras, evolucionó hasta las más correctas posiciones italianizantes, dejándonos en 1590 el magnífico retablo de Santoyo. También era natural de Palencia Juan Sanz de Torrecilla, artífice de extraordinaria delicadeza, conocedor de las formas italianas y buen trabajador del mármol, que en 1582 cobra de doña Magdalena de Ulloa el finiquito por la hechura del retablo mayor de la colegiata de San Luis, de Villagarcía de Campos, el cual, con sus seis grandes relieves de alabastro, se sitúa entre las empresas escultóricas más ambiciosas de su tiempo⁶⁴⁹. Los Álvarez, padre e hijo, presentan, como los Leoni, un arte bastante homogéneo. Identifica a ambos un estilo de singular academicismo y contención expresiva, ajeno a la ampulosidad de Jordán; rechazan sus actitudes enérgicas y en ocasiones declamatorias, en pos de una gravedad, también solemne, pero más austera, y sustituyen su concepción bofa, arremolinada, del plegado por una caída recta y pesante de las telas, de inspiración clásica y mayor cercanía a los parámetros del realismo. Con todo, nunca llegan a abandonar la chispa vivificadora de la tradición castellana; la formación de Manuel al lado de Berruguete y su matrimonio con la hermana de Francisco Giralte, les mantendrán siempre próximos a la fogosidad del maestro y, luego, en Valladolid, el peso de la personalidad de Juan de Juní y la

⁶⁴⁷ El profesor Martín González se limita a clasificarlo como “un precioso retablo de finales del siglo XVI”.

Véase J. J. MARTÍN GONZÁLEZ. “Nueva obra...”, p. 139.

A fe mía se puede situar por los años de 1595-97.

⁶⁴⁸ Decía don Federico Pablo Verrié, con gran osadía, que la adscripción de Esteban Jordán al barroco “es clara por sus volúmenes plenos, robustas anatomías y turgentes formas patentizadas en todo momento, aun bajo la sobria holgura de los vestidos”.

Véase M.^a E. GÓMEZ-MORENO; F. P. VERRIÉ; A. CIRICI PELLICER. *Mil joyas...*, II, n. 604.

⁶⁴⁹ Acerca de esta obra, véase E. GARCÍA CHICO. “El retablo mayor...”. Propone allí el eximio crítico el valor de modelo de esta obra sobre otros importantes retablos venideros de la Compañía, en concreto sobre los dos que trataré a continuación, el de la antigua casa profesa de San Antonio, de Valladolid, y el del noviciado, también extinto, de Medina del Campo, actual parroquia de Santiago (p. 19).

preeminencia de sus muchos continuadores, les impedirán abrazar por completo la frialdad hierática de los escultores de El Escorial. Los Álvarez entienden el oficio desde la óptica de un italianismo pasado por los tamices de Castilla; abrazan la mayestática elegancia y el academicismo monumental de los Leoni, pero sin dejar de infundirle el sello pasional de la tradición castiza, el soplo nutricional que a lo largo del renacimiento había llenado de vida, de enardecimiento atormentado y febril, toda nuestra producción de bulto. El extraño maridaje de estos dos credos dará como resultado el avance de un paso agigantado en dirección naturalista, la sobriedad plástica y expresiva de los italianos, unida al ardor de lo español, contiene ya mucho de lo que en escultura será el primer barroco y nos pone en mayor vecindad con lo que, de inmediato, habrán de representar las obras de Gregorio Fernández. El mejor trabajo de los atribuidos a Adrián, realizado tan sólo a dos años de la muerte del maestro, que le sobrevino en 1597, es el retablo mayor de la iglesia de San Miguel, de Valladolid, antigua casa profesa de San Antonio y actual sede de las parroquias, allí fundidas en 1775, de San Miguel y San Julián. Uno de los altares más grandiosos e imponentes de su tiempo, a la vez que uno de los más claros ejemplos de la corriente escorialense en el suelo español⁶⁵⁰. Alberga este conjunto un monumental relieve de la Adoración de los pastores, de singular belleza y notable trascendencia, por cuanto no serán pocas las versiones posteriores, tanto en pintura como en escultura, que se hagan de él; de las primeras ya se reveló esta influencia al comentar alguna de ellas⁶⁵¹, de las otras se mencionará cierto ejemplo aquí. Preside la composición la arrogante figura de la Virgen María, arrodillada en el suelo, orando con las manos juntas al lado de la cuna; es muy hermosa, pero peca un tanto de hierática e inexpresiva, y no alcanza a conectar en plenitud con el resto de los elementos de la historia. Con su porte mayestático y su actitud, por más que devota, indolente, tiene la apariencia de una *inmaculada*, de una bizarra *tota pulchra* arrancada por Álvarez de su hornacina para ser llevada a predominar sobre los demás elementos de esta historia. El patrón seguido, también por

⁶⁵⁰ Data la obra de 1595.

El retablo, de estructura escorialense, consta de dos cuerpos y ático, separados por sendos entablamentos corridos. El cuerpo inferior, de orden jónico, alberga en la calle del Evangelio la Adoración de los pastores y, en la opuesta, la Circuncisión, reservándose el hueco central al sagrario. Arriba, en el mismo orden, están figuradas la Resurrección y la Venida del Espíritu Santo. El encasamiento del ático está ocupado por el Calvario. El conjunto se ciñe prácticamente a la iconografía de las llamadas Cuatro Pascuas, tan común en estos años de furor trentino, pero siendo ésta una casa de jesuitas se ha mudado una de esas historias, la Epifanía, por otra, la Circuncisión, momento de la imposición del nombre de Cristo, que en casas como la sevillana llegará a presidir el retablo.

El contrato fue firmado por Álvarez, pero incluso el ojo más inexperto no tarda en advertir la variedad de manos que intervinieron en él, seguramente bajo su dirección.

Acerca de este conjunto, véase F. WATTENBERG. "Algunos retablos...", pp. 191-195 y 199-200.

⁶⁵¹ Recuérdese lo dicho al referirnos a la *Adoración de los pastores* que Francisco Martínez contrata en 1618 para el desaparecido retablo de la también derruida iglesia de San Miguel, de Valladolid, conservada hoy en la actual sede de esta parroquia.

los signos externos, tales como la postura del rostro y las manos o la predeterminada caída de los paños, no puede ser más afín al tipo de las concepciones castellanas anteriores a la reforma de Gregorio Fernández, pues, de hecho, tan sólo se diferencia de ellas en que ésta se presenta de hinojos, y aun este rasgo, por acción de la forzada perspectiva y la tensión triangular del conjunto, que en su momento analizaremos, es tan insignificante que podía, incluso, pasarnos inadvertido. En prueba de mis palabras, bástenos recordar la preciosa *Asunción* que fue del retablo mayor del monasterio vallisoletano de San Benito el Real y que hoy ostenta el Museo Nacional de Escultura, una obra labrada por Alonso Berruguete entre 1526 y 1532⁶⁵²; y, sobre la base de ella, pensemos en las incontables inmaculadas que los viajeros escultores castellanos del segundo y último renacimiento dejaron por toda España, difundiendo un tipo que hizo especial fortuna en Andalucía, donde se extiende por los tiempos de Jerónimo Hernández, Pablo de Rojas, Juan Martínez Montañés y el joven Alonso Cano. De este modo, heredada la tipología por los maestros autóctonos del sur, es posible que no haya otra concepción más semejante a la Virgen de Álvarez que la que Diego López Bueno labrara hacia 1602 para el retablo de la sevillana iglesia de Santiago, llevando bien aprendidas las lecciones de Juan Bautista Vázquez *el Viejo* y Jerónimo Hernández⁶⁵³. Es posible, además, que Álvarez, no sólo fuera consciente de esta transposición iconográfica, sino que, incluso, acarrease una intencionalidad clara en ella; estamos en pleno furor postridentino y ante el retablo mayor de una importante casa de jesuitas, en donde todo se calcula con sumo cuidado. No tendría, por ello, que ser del todo extraño que se aprovechara esa tipología inmaculista para insistir sobre el hecho de la pureza de la Virgen, para recordar a los fieles, a través de su carencia de pecado original, que también Ella concibió sin mancha y hasta parió sin menoscabo; que no mereció usura alguna de dolor, como decía fray Luis de Granada⁶⁵⁴, aquella que había engendrado sin deleite. Frente a María, el Niño reposa desnudo sobre un duro lecho cubierto con una sabanilla. Aunque no falto de naturalismo en el rostro, que, lleno de amabilidad, se vuelve hacia nosotros abriendo las líneas del relieve, presenta rasgos, como el cuerpo crecido y ya bien formado o la poblada cabellera completamente dorada, que son lastres del renacimiento anterior. Los dos animales, asomando en forzado requiebro a ambos lados de la Señora, pugnan por abrirse camino y allegarse al lecho, ansiosos de dar al que yace en él, el único regalo que les permite su naturaleza. A los pies del Señor se postra San José, con una rodilla adelantada; un hombre joven y de notable apostura, de ensortijado pelo corto y rizada barbita castaña, vestido con un sayo de cuello camisero que habrá de hacer gran fortuna en la obra de Fernández y, a través, de ella, en todo el área de influencia castellana. Atento mira al Niño apretándose con una mano el pecho, transido de amor y sobrecogimiento ante las maravillas de lo alto. Enfrente, con un afán simétrico acentuado por el parecido físico, un pastor se hinca de hinojos abriendo las

⁶⁵² Reproducida en J. CAMÓN AZNAR. *La escultura y a rejería...*, fig. 174.

⁶⁵³ Reproducida en D. SÁNCHEZ-MESA MARTÍN. *El arte del barroco...*, p. 104.

⁶⁵⁴ Fray Luis de GRANADA. *Vida de Jesucristo*, p. 47.

manos, en un gesto entre extático y asombrado. Sus ropas nos ofrecen un importante avance de naturalismo, con un sayo corto abierto, ceñido a la cintura, y un capote abotonado al pecho, además de las polainas. Tras él, un joven de rizado pelo negro entra dirigiéndose a la Virgen, cargando sobre los hombros un borreguillo. El fondo, con un arco de medio punto enmarcado por dos esbeltas columnas jónicas, nos remite a un decrepito interior palatino o templario, a un vestigio del esplendor de los antiguos, hundido por el tiempo que comienza. Un rompimiento de gloria ocupa la parte superior; en él reside, sin posible discusión, lo más flojo y hasta tosco de la misma. Tres ángeles niños, vestidos con túnicas de apariencia clásica, que descienden, envueltos en nubes, señoreando la cartela del anuncio. La composición halla su fuente de inspiración más clara en el lienzo que de Federico Zuccaro rechazó Felipe II para el retablo mayor de San Lorenzo el Real, del que ya hemos visto, en el campo de la pintura más de un ejemplo de su influjo. La disposición de los personajes, atendiendo a este modelo, supera el típico esquema de Berruguete, Vázquez y Vergara y adopta una tensión triangular, de estirpe italiana y pura sangre renaciente, un snobismo refinado, de neto signo escurialense, que bien nos habla, tanto de la dirección estética de Álvarez como del gusto oficialista y apátrida de la Compañía. La ubicación de la cuna en paralelo y el reparto de las masas principales por el campo del relieve delatan una abierta admiración por la obra del italiano, así como la concepción arquitectónica del fondo y, salvando mucho las distancias, la composición de la triada angélica de la parte superior. La factura, de líneas leonianas adolece cierta tosquedad y, por momentos, sobre todo en los paños, algún abocetamiento; a la vez resaltan fragmentos de una minuciosidad enorme, aún más evidente por la relativa rudeza de lo demás; es el caso de los cabellos y la lana de la oveja, elaborados con un detenimiento casi propio de los trabajos en barro, cuyo origen, a mi ver, hemos de buscar en el arte de Juan de Juní. La policromía por su parte, es de una calidad exquisita; abunda el pan de oro, formando impresión de brocados y terciopelos venecianos y no se abandona el pulimento en las carnaciones, pero se les da ya un tono más rosado y cercano a la verdad; es de notar también como se aplican diversos matices para identificar al personaje a través del color de su piel, así, conviene diferenciar el color lechoso, suavemente sonrosado de la Virgen y el Niño del más moreno de San José, semejante al del pastor joven, y, por fin, de la tez ya tostada del otro rústico. En cuanto a la autoría, hay que decir que la crítica ha coincidido de antiguo en afirmar que de Álvarez, en los cuatro relieves de este retablo, no se podía advertir una intervención directa más allá del modelado de los bocetos, en barro o en cera, y de la supervisión general de los trabajos. Habiéndose barajado varios nombres de posibles colaboradores, entre ellos los de Francisco del Rincón, Pedro de Torres y Pedro de la Cuadra, parece ser el del último el más indicado para recibir la atribución de las historias, por cuanto es en buena medida detectable su estilo, que, aunque en general,

más próximo al de Jordán, estaría mediatizado aquí por la dirección de Álvarez, autor material tan sólo del calvario⁶⁵⁵.

No es posible poner en duda la enorme satisfacción que hubo de embargar a la Compañía al ver presidida su iglesia por un retablo de tal magnitud y monumentalidad, ni el impacto que la obra causaría en Valladolid, acostumbrada por entonces a la gracilidad y menor coherencia arquitectónica de los altares de Juan de Juní. Es por este motivo que en ese mismo año de 1595 firmará Adrián Álvarez un nuevo contrato con la orden, ahora para la construcción del retablo mayor del noviciado de San Pedro y San Pablo, actual iglesia parroquial de Santiago, de Medina del Campo. Dada la proximidad de su fallecimiento, acaecido, como ya dije en 1597, escasos hubieron de ser, con seguridad, el tiempo y la atención que el artífice pudiera prestar a esta importante obra, en la que, desde el primer golpe de vista, se descubre clara la voluntad de emular el éxito de Valladolid. En el mismo sitio que allí, esto es, en el encasetonamiento del lado del Evangelio del primer cuerpo, hallamos una *Adoración de los pastores* en todo idéntica a la anterior y del estilo del propio maestro, casi con certeza, Pedro de la Cuadra. Fue éste un escultor de cierta personalidad y algún talento, debatido siempre entre la corrección leoniana de Álvarez, acaso su maestro, y el estilo más expresivo y retórico de Esteban Jordán. Suyo es el retablo mayor de los mercedarios calzados de Valladolid, de 1599, del que se conserva aún buena parte en el Museo de Escultura, así como el valioso altar mayor del hospital medinense de Simón Ruiz, en el que trabajaron a su lado Juan de Ávila y Francisco del Rincón.

En estrecha relación con la escultura castellana del bajo renacimiento se encuentra la plástica gallega de estos años finales del siglo XVI. El extremo atlántico de la Península, que hasta la época contemporánea no consiguió fraguar una fuerte y meritoria tradición pictórica, ha sido, en cambio, desde la prehistoria un solar abonado para la creación de capitales obras de bulto, de especial importancia en el quinientos por cuanto entonces se sientan las bases formales y técnicas del gran periodo barroco, en el que florecerán artistas de la talla de Francisco de Moure o Francisco Castro Canseco. La escultura del renacimiento en Galicia se desarrolla desde el principio bajo el signo de una doble tendencia estética, atenta, por un lado, a los vientos que soplaban del norte de Europa, de refinado goticismo, progresivamente contaminado por elementos italianos, casi siempre filtrados del repertorio lombardo; y, por otro, pendiente de lo que se iba haciendo en Castilla, lo cual, a pesar de la manifiesta limitación del volumen de lo producido, le concede, como características esenciales, una considerable variedad estilística y una gran riqueza de soluciones compositivas. Las primeras luces de la renovación plástica se encienden durante los años finales del reinado de Isabel y Fernando, con la construcción y el acondicionamiento del Hospital Real, de Santiago de

⁶⁵⁵ F. WATTENBERG. "Algunos retablos...", p. 195; M.^a E. GÓMEZ-MORENO. *Escultura del siglo XVII*, p. 29.

Compostela, para el que vendrá un buen número de artistas extranjeros, en su mayoría franceses, concedores de la distinción borgoñona y amantes de las líneas flamencas, tales como Pero Francés y Nicolás de Chanterenne, activos en la capilla, o los maestros Martín y Guillén, artífices de la fachada. Entre esos artistas del norte, ninguno destacó tanto como Cornielles de Holanda, un hombre formado en la delicadeza de Borgoña al tiempo que abierto a postulados renacentistas cada vez más firmes y conscientes; un maestro al que el prestigio y la inercia han venido atribuyendo todas las obras de calidad de la primera mitad del siglo y que la ciencia ha demostrado autor, al menos, de las más señeras. De su arte emana el gran retablo mayor de la catedral de Orense, con su extraño maridaje de elementos góticos y antiguos; así como los más evolucionados de la catedral de Lugo⁶⁵⁶ o de la capilla de don Pedro de Ben, en la iglesia de Santiago, de Betanzos; magnífica es su fachada principal de la iglesia de Santa María la Mayor, de Pontevedra, y bien demostrativos de su influencia, el retablo de la Virgen y la sillería de coro de la colegiata de Xunqueira de Ambía. Con menor trascendencia aunque muy superior calidad, hay que recordar también la presencia de Miguel Perrín, o, en todo caso, la de su obra, pues parece que nunca estuvo en Galicia; él fue el autor, en 1526, de la *Quinta Angustia* de la capilla de Mondragón, de la catedral jacobea. Frente a esta línea europeizante, la tendencia castellana aparece en Galicia desde los primeros años del siglo XVI, gracias, sobre todo a la labor de Juan de Álava, que con su grácil plateresco dará las trazas de máquinas tan principales como el retablo de la capilla del Salvador, de la catedral de Santiago de Compostela. Sin embargo, este renacimiento castizo no conseguirá hacerse fuerte hasta entrado el segundo tercio del siglo, cuando el empaque de la manera juniana, que desde Valladolid se extendía imparable, conquiste también estas tierras. La puerta que dio paso al cambio estético fue el monasterio cisterciense de Sobrado, que emprende en los años cuarenta una renovación en profundidad, de la cual, por las sucesivas reformas posteriores y las tristes consecuencias la de desamortización, pocos vestigios nos han quedado. Vendría entonces a trabajar un hombre, identificado a veces con un Gil Probot⁶⁵⁷, francés de origen, que llenaría la plástica gallega de monumentalidad y patetismo, de grandiosa corporeidad italianizante y atormentado impulso pasional castellano. Un notable escultor, llamado el Maestro de Sobrado, que realizó el retablo mayor del gran monasterio coruñés, cuyos restos sobrecogen todavía desde los muros del Museo do Pobo Galego y la iglesia de San Pedro da Porta, actual templo parroquial de Sobrado dos Monxes. Marcada por estas gubias, evoluciona la escultura gallega ya sin apartarse de los dictados de Valladolid, abriéndose con el paso del tiempo a un manierismo de neta estirpe juniano-jordanesca contaminado de elementos de más pura cepa italiana, los introducidos en Santiago por el aragonés Juan Bautista Celma.

⁶⁵⁶ Desmontado en 1769, se encuentra hoy distribuido por el crucero.

⁶⁵⁷ M.^a D. VILA JATO y J. M. GARCÍA IGLESIAS. *Galicia en la época del Renacimiento*, p. 242.

Con este estado de las cosas, el primer anunciador de la vanguardia barroca en la escultura gallega fue el maestro Juan de Angés *el Mozo*,⁶⁵⁸ un hombre de apreciables cualidades y buen conocedor del arte de Juan de Juní y Esteban Jordán; uno de los muchos artífices castellanos que arriban a Galicia en los años finales del siglo XVI, atraídos por el poder de sus monasterios y el rumbo de las cinco diócesis allí establecidas. En la misma oleada llegó Isaac de Juní, activo en Montederramo en 1595; y también Juan Dávila y Gregorio Español, de Campos el uno y maragato el otro, autores en 1599 de la sillería de coro de la catedral de Santiago, hoy en el monasterio de Sobrado, que mantienen vivo el romanismo vallisoletano hasta bien entrado el siglo XVII⁶⁵⁹. Angés murió antes, pero el empaque de las obras que acometiera lo equipara a ellos en significación y trascendencia. Debió de ser natural de León, donde nacería hacia 1540, y de formarse en el taller de su padre, Juan de Angés *el Viejo*, un francés que había sido colaborador de Juní en varias empresas por estas tierras y que, ya independizado llevó a cabo obras como la sillería de San Marcos, de León, y varios retablos en sitios como Palanquinos y Valencia de Don Juan. En 1587 lo hallamos ya establecido en Orense, dispuesto a labrar, junto a Diego de Solís, el coro catedralicio, y allí permanecería hasta su muerte, ocurrida en 1597 o poco después. La base de su concepción plástica, con anatomías generosas en músculo y fibra, paños hinchados y movimientos de tensión helicoidal, procede de lo hecho por Juan de Juní, pero se encuentra muy filtrada por los tamices de Becerra y Jordán; no hay duda de que Angés conocía bien la producción de uno y otro, piezas como el retablo mayor de la catedral de Astorga o los relieves del trascoro de la de León estaban de sobra al alcance de sus ojos, y, de hecho, ambos maestros se hacen presentes de continuo en su obra para imprimirle un sello actualizador, una frialdad romanista superadora del *pathos* de Juní, que él se empeña avivar con rasgos de naturalismo y, en ocasiones, de cierto regusto popular. La primera *Adoración de los pastores* que ejecutara para Galicia es la que se encuentra en el altar mayor del monasterio de San Esteban de Ribas de Sil, fechable por los años de 1593-94⁶⁶⁰. Se trata, otra vez, de una obra compuesta sobre el patrón de la

⁶⁵⁸ O de "Angers" como aparece en publicaciones más antiguas. Véase, por ejemplo, J. CAMÓN AZNAR. *La escultura y la rejería...*, p. 252.

⁶⁵⁹ † 1610 y 1632, respectivamente.

⁶⁶⁰ Terminadas en 1592-93 sus labores en la catedral de Orense, Angés es llamado por los benedictinos de San Esteban de Ribas de Sil para la realización de tres retablos, de los que sólo pervive el mayor. Es una maquina de grandes dimensiones y concepción escurialense, de tres cuerpos y ático, más un banco decorado con imágenes de los Evangelistas. Está dividido en cinco calles, reducidas a tres en el ático, que alternan estatuas de bulto con historias en relieve. Aparecen en el cuerpo bajo las figuras de los Santos Benito y Gregorio Magno, con sendos relieves de martirio de dos Santos, un hombre y una mujer, no identificados. En el segundo cuerpo, los Santos Pedro y Pablo y, al centro, San Esteban, con las historias de la Anunciación y la Adoración de los pastores; encima, las imágenes de San Juan Bautista y Santa Catalina de Alejandría y los relieves de la Circuncisión, la Epifanía y la Purificación. En el ático hallamos los paneles de Jesús entre los doctores y las Bodas de Caná, flanqueando el grupo central de la Asunción.

Nochebuena pintada por Federico Zuccaro para el retablo mayor de El Escorial, y, desde luego, ha de ser una de las más fieles que haya concebido la escultura española, si bien las actitudes primitivas de los personajes han sido bastante simplificadas y el menor alargamiento de la casilla en la que se integra la escena permite, o más bien, obliga a ahorrar elementos como el rompimiento de la parte superior. El equilibrio piramidal impuesto por el italiano se demuestra perfectamente comprendido, por más que se materialice de un modo más ingenuo y elemental, sin los alardes de movimiento, profundidad y luz que aquél, como virtuoso de los pinceles, podía insinuar con tanta mayor facilidad. La inversión que se hace de los elementos de la visión de Zuccaro pudiera, tal vez, sugerir el uso de un grabado, aunque desconozco si ya en tiempos de Angés circulaban estampas de dicha obra, que, al margen de ello, sería de él bien conocida dado el círculo en que se mueve antes de su establecimiento definitivo en Orense. El habernos topado ya con varias piezas de pintura y escultura inspiradas en ese cuadro que, por lo visto, tuvo más fortuna entre los artistas que delante del mecenas, creo que me excusará, y con creces, de prolongar este comentario, del que no he querido, sin embargo, prescindir, porque considero que aporta buena luz sobre el gusto y las tendencias del momento.

Poco después, rondando ya la fecha de su muerte, hubo de embestir el mismo autor las obras del retablo mayor del monasterio de Xunqueira de Espadañedo, perteneciente también a la diócesis auriense. Nos encontramos aquí, a pesar de la proximidad temporal, con una obra mucho más avanzada estilísticamente que la de Ribas de Sil, tanto por el diseño general de la carpintería, muy pendiente de obras becerrerianas, como el retablo mayor de Astorga o el de Santa María, de Medina de Rioseco; como por la concepción de los relieves, de notable complejidad y marcada intención pictoricista. Las dos *teofanías* del cuerpo bajo del altar constituyen sus fragmentos escultóricos más lucidos y se cuentan entre lo mejor y más moderno que tallara Angés, presumiendo, en especial la *Adoración de los pastores*, de un candor y una vecindad emocional con quien la mira que, superando todos los tópicos de la elaboración mental renaciente y manierista, nos sitúan ya en el terreno de lo barroco⁶⁶¹.

Sobre este conjunto véase M.^a D. VILA JATO y J. M. GARCÍA IGLESIAS. *Galicia en la época del Renacimiento*, pp. 272-277.

⁶⁶¹ Consta el retablo de dos cuerpos de tres calles y un ático sobre la central, adaptado todo a la forma absidal de la cabecera de la iglesia, un templo románico de proporciones mucho más recoletas que el de Ribas de Sil. Las trazas obedecen a modelos derivados del arte de Becerra, en especial a los retablos de Medina de Rioseco y el desaparecido de las Descalzas Reales de Madrid; del mismo modo, tampoco se pierde de vista el de Astorga, como comprobamos al observar el inteligente juego de elementos arquitectónicos y la concepción formal de los mismos. En el primer cuerpo, por el lado del Evangelio, se representa la Adoración de los pastores, y por el de la Epístola, quedando un manifestador en medio, la Epifanía. Arriba, están recogidas las escenas de la Presentación y la Circuncisión, con la Asunción, muy astorgana, al centro. En el ático, flanqueado por sendos escudos de la orden del Cister, hallamos el calvario. En el templo existen otros dos retablos, algo posteriores, que representan la Anunciación y la Visitación, completando así el ciclo navideño-mariano del altar mayor.

En primer término nos ofrece el autor a la Sagrada Familia, con el Niño en medio, tendido en la cuna, y sus Padres adorándolo a uno y otro lado. La Virgen, que se postra a los pies, es la figura más bella del relieve. Una muchacha robusta y con un rostro ancho, tendente casi a la forma cuadrada, de facciones grandes pero muy pulidas, más cercano a los patrones de Becerra que propiamente a los de Juní. Una amplia toca la cubre desde la cabeza, remarcando, junto a la sobriedad del vestido, la modestia de su persona, tan sólo contradicha por los traviesos rizos que le aureolan la frente. Arrodillada con la mirada fija en el Niño, abre las manos en un gesto de sumo enardecimiento devoto, dejándose llevar por las mieles de la contemplación extática, del sentimiento indescriptible que embarga el alma del que siente que contempla con los ojos del cuerpo toda la magnitud del misterio divino. Muy pequeño, Jesús yace desnudo sobre la irregular superficie del heno, único jergón y toda ropilla de su inventada cuna de campaña, un canasto de gruesas mimbres indigno del más pobre de los humanos. Aunque muy limitado por el freno natural de sus cualidades, Angés nos ofrece en Él una admirable lección de realismo, ya en fechas tan tempranas. El Redentor es un niño que en verdad acaba de nacer, con un cuerpecito frágil y afectado por las desproporciones que la norma vital establece en momento del parto para todo el género humano y los demás seres que pueblan la tierra. En su cabecita calva, prácticamente solitaria en la escultura española del momento y, aunque en menor medida, tampoco constante en el arte pictórico, como he tenido ocasión de demostrar, está compendiada con toda evidencia, esa decidida apuesta por lo verdadero que el escultor leonés, desde los convencionalismos inherentes a su formación, quiso abordar sin más leyes que las intuitas. Tenía a su favor el magisterio, tan apartado de Becerra y Jordán, de muchas obras flamencas traídas a su región desde finales de la edad media; obras en las que la verdad jugaba un papel determinante, pues se figuraba sin retroceder ante lo que pudiera resultar más burdo o áspero. Sólo de ellas, mucho más que de los grabados de Durero y sus contemporáneos, pudo aprender el maestro ese gusto por una representación infantil tan alejada de los tópicos italianos. Es muy posible, incluso, que entre esas obras, conociera el autor el precioso *Nacimiento* de la catedral de León, grupo flamenco del siglo XV que bien ejemplifica este gusto por lo real y hasta tiene alguna semejanza de composición con el relieve de Espadañedo⁶⁶². A la cabecera del lecho se arrodilla San José, con un ademán de meditación que recuerda un tanto al del Patriarca del retablo berruguetesco de Mejorada. Es la figura más retardataria del conjunto, ejemplo de una admiración por el estilo de Miguel Ángel bebida, sin duda, de los odres de Becerra; magnífica es la potencia anatómica que se adivina bajo la liviana tela de la túnica, sin cuello ni apenas mangas, de pura ascendencia romana, y, sobre todo, la turgente fuerza plástica del brazo desnudo, apretado y fibroso, tallado con toda complacencia a la mejor

Sobre esta obra véase M.^a D. VILA JATO y J. M. GARCÍA IGLESIAS. *Galicia en la época del Renacimiento*, pp. 277-278; X. C. FERNÁNDEZ OTERO. *Iconografía do Nadal...*, pp. 98-99.

⁶⁶² Doy otra vez las gracias a mi maestro Sánchez-Mesa por las hermosas imágenes que me proporcionó de este magnífico conjunto leonés.

manera de Bounarrotti. Los santos animales de la leyenda apócrifa se acercan también devotos a la cuna, prontos a arropar al Niño con el edredón de su vaho cálido; otros dos buenos ejercicios de naturalismo, cuya sugestión antes se remonta a los mentados patrones tardogóticos que no a la línea postjuniana en que milita el escultor. Los pastores llegan ansiosos en busca del Rapaz, recogiendo, con los ojos puestos en la cuna, la queda comprobación de las palabras del ángel. Dos son los hombres que han venido de la majada; el primero es un zagal de mediana edad, imberbe y vestido con cierto anacronismo, con una camisa de cuello y unos calzones, que aprieta contra su regazo la blanda masa de un cordero. Y el otro, un muchacho de alegres tufos sobre la frente, embozado en un capote, que mirando a la cuna señala con la diestra a la ofrenda de su compañero, recordándonos con este gesto que el que yace encima del forraje habrá de ser, como aquél, una víctima inocente, el Cordero de Dios, que según las palabras del misal, quita el pecado del mundo. Cuatro angelotes, de anatomía entre atlética y regordeta, pajarean por la parte alta, entre jirones de nubes, imprimiendo a la escena un sello de alegría y solemnidad. Tras ellos el cartabón de la cubierta del establo aparece como única referencia espacial, cargada además de verdad por el detalle anecdótico de sus tejas morunas. La composición parte del viejo modelo castellano que situaba un primer plano centrado por el pesebre, flanqueado a su vez por dos figuras; pero le aporta algunas novedades, destacando la tensión triangular que imprime a la horizontalidad de ese término frontero la presencia de las testuces del buey y la jumenta, asomadas sobre la cuna. La parte alta, asimismo, con los pastores, los ángeles y el tejadillo de la cuadra, insinúa una segunda pirámide, ligeramente desplazada del eje del panel, que, superponiéndose a la anterior, genera un afortunado efecto de inestabilidad en dirección barroca y sugiere hábilmente la perspectiva, aparcando el característico amontonamiento manierista. La distribución de las masas por el campo del relieve, dada la monumentalidad de la escala elegida, se hace desde un punto de vista muy cercano y poco panorámico, similar al que pronto empezará a ser común entre los pintores del primer barroco, como descubrimos, con especial claridad, en la obra de Ribalta y sus seguidores. El modelado es amplio y un tanto duro, esquemático tal vez, a fuerza de planos grandes y perfiles bien nítidos, con escasa valoración de matices en el sentido de la profundidad. El plegado, también amplio y sucinto, rechaza los abultamientos junianos en favor de una cadencia más serena y realista, propensa al clasicismo de Becerra, que se vería valorada por una policromía abundante en oros y matizada por colores planos de gama ocriza, similar a la todavía vemos en el retablo de Ribas de Sil y que aquí se oculta bajo la espesa capa de un malhadado repinte que, además de grosero, se halla en muy mal estado. La figuración humana no deja de adolecer convencionalismos poco felices, sobre todo en los rostros, que, sin embargo, consiguen salvarse del torpe adocenamiento gracias a una expresividad muy ajustada y sincera, que conecta en su emoción silenciosa con los instintos más devotos del espectador, invitándolo a una meditación individual y callada de las maravillas que le ponen delante.

En una línea diferente de la castellana, aunque siempre dentro de los patrones del romanismo, se desarrolla la escultura aragonesa de los amaneceres del barroco. Había albergado esta región, durante los años del renacimiento una escuela que, junto a la de la meseta norte, se nos ofrece hoy como la más activa del país, un taller que fue decayendo conforme decaía el siglo XVI, para volver a levantarse ya en el pleno barroco y funcionar durante todo el siglo XVIII dentro de una línea estética propia, europeizante, distinta de cuanto se hacía en el resto de la Península y de la que todavía, a pesar de los recientes esfuerzos de la investigación, no tenemos si no un conocimiento bastante fragmentario. La plástica aragonesa del renacimiento, frente al patetismo de la castellana, se caracteriza por un aplomo y una dignidad de estirpe italiana y ánimo más en propiedad renaciente. Si ya desde sus orígenes, aquélla se alimentaba con el licor espirituoso de la pasión más encendida, llevada hasta sus cotas más altas por Alonso Berruguete y Juan de Juní, que con sus llamaradas de sentimiento desmaterializaron o retorcieron los cuerpos y vestimentas de los personajes, en ésta late siempre una gravedad clasicista, una monumental economía romana expresada por medio de una valoración distinta y nueva de la masa y una concepción diversa, más mundana y relajada, de la espiritualidad. Lo que en Castilla son gritos de angustia y fervor, se traduce aquí en volúmenes corpóreos, en cadencias de armonía musical y en una búsqueda constante de la belleza a través de los modelos antiguos y la comprensión que de ellos había surgido en Italia. Sus primeros pasos, no sólo fueron tempranos, sino incluso precoces; apenas amanecía el siglo XVI cuando los Gil de Morlanes, antes el padre y luego el hijo, se enfrascaban en una serie de obras de la más pura ascendencia lombarda, que poco nada envidian en actualidad a las que en Ávila, Granada, Sevilla o Toledo, labraban por los mismos años afamados maestros emigrados de Italia. Luego vendrá Gabriel Joly, un francés aficionado a los amaneramientos del gusto de la Toscana, que avanzará en expresividad y refinamiento, caminando hacia una concepción nueva y más castiza del arte de bulto que, con él, acepta y generaliza al fin las normas del estilo entrante. La plena madurez se alcanzará con Forment, el mayor genio de la escultura aragonesa de todos los tiempos y una de las cumbres más altas del renacimiento español. Un hombre de lenguaje descriptivo y reposada poética sentimental, gran conocedor y excelente cantor de lo humano, siempre bajo las leyes de una búsqueda consciente de la belleza perfecta, residente, a su entender, en el aplomo, la corporeidad y la sencillez de las formas clásicas. Tras de él aparecerían, recogiendo su legado, como sucedió en Castilla con Berruguete y Juní, un buen número de peritos menos brillantes y cada vez más evolucionados en el estilo, hombres como Juan de Moreto y su hijo Pedro, Bernardo Pérez, Nicolás Lobato, Juan Sanz de Tudelilla, Arnau de Bruselas, Miguel de Peñaranda, Juan de Salas o Esteban de Obray, con los que vamos caminando hacia el bajo renacimiento, percibiendo como se drena la creatividad hasta caer en un romanismo, que será inteligente y hermoso, sí, pero que tampoco se libraré de los adjetivos de insípido y repetitivo.

La obra más representativa del manierismo aragonés y una de las primeras en mostrar despierto por estas tierras el presentimiento de lo barroco, es el gran retablo de la catedral de Barbastro, labrado en madera entre 1596 y 1602 sobre el magnífico banco de alabastro que cincuenta años atrás había trazado y comenzado a tallar Damián Forment. Cuenta esta impresionante máquina con un precioso relieve de la Adoración de los pastores que, por más que frío y repleto de tópicos romanistas, contiene una buena serie de elementos que son ya de pura filiación realista y que han llegado a hacerme dudar sobre la conveniencia de introducirlo, a él y a sus autores, en este epígrafe o en el siguiente, siendo la presencia de ciertas contradicciones estilísticas, que ya explicaré al tratar las *epifanías* de la colegiata de Daroca y la catedral de Tarazona, lo que finalmente me induce a estudiarlo en este punto⁶⁶³. Establece el autor un solemne primer plano desde el que nos sobrecoge, imponente, la majestuosa catadura de la Sagrada Familia. A los pies del pesebre, dispuesto en paralelo respecto al frente del relieve, se postra orante la Virgen; a la cabecera, encontramos a San José. La figura de María destila nobleza desde todos los puntos de vista. Es una joven esbelta y bizarra, con una anatomía delicada, hermosa y muy femenina. En su rostro palpita la verdad a través de unas facciones romas y aniñadas, aún más reales y próximas por los suaves matices de la carnación, realizada en mate y con una agradable gama rosada. La vestimenta, en cambio, obedece a una pura elaboración mental de estirpe italiana; el vestido, con ese aire entre romano y medieval, deriva con exactitud de los patrones formales que estableciera la pintura del quattrocento, del todo vigentes en la obra de Rafael y Miguel Ángel; la disposición del manto y la toca, con caídas pesantes, casi mojadas, y pliegues de tendencia elíptica remite asimismo a propuestas italianizantes, esta vez con un marcado acento antiguo. El Niño, tendido frente a ella, reposa sobre un bloque de piedra, heredero quizá de aquellas representaciones góticas que habían convertido el pesebre en un altar, haciéndonos más patente el valor del sacrificio divino y recordándonos al mismo tiempo el triunfo de la verdadera fe sobre la falsa religión de

⁶⁶³ La terminación del gran retablo mayor de la catedral de Barbastro, del que sólo existía el banco, comenzado por Forment poco antes de su muerte y rematado por Liceire en 1560, se debe a la iniciativa del obispo don Carlos Muñoz, artífice también de la reja del coro, que concierta las obras con Juan Miguel de Urliens y Pedro de Armendía, escultores y entalladores a los que más adelante se unirá el tallista Diego Martínez de Calatayud.

Tiene el retablo una estructura bastante compleja, influida, quizá por las soluciones arquitectónicas de Juan de Juní. Consta de dos cuerpos y ático, con tres calles principales, destinadas a contener historias, y dos entrecalles más angostas con imágenes de bulto. El encasetonamiento central del primer cuerpo lo ocupa la *Asunción de la Virgen*, de proporciones colosales, flanqueada por dos alturas de estatuas de Santos; los espacios de las calles laterales, también a dos niveles, representan, del Evangelio a la Epístola y de abajo a arriba, la Anunciación, la Adoración de los pastores, la Epifanía y la Circuncisión. En el segundo cuerpo aparecen la Ascensión, Pentecostés y, en medio, la Coronación de la Virgen, con dos alturas de hornacinas a cada lado y el óculo para la exposición del Santísimo justo debajo. El ático lo preside el Calvario.

Sobre este conjunto véase G. M.^a BORRÁS GUALIS. "El escultor Juan Miguel Orliens...", pp. 91-94.

los paganos. Un pañal y una almohada aparecen por toda ropa y jergón y, encima de ellos, Jesús cubierto apenas con un velillo superfemoral, preludio de su posterior paño de pureza, descansa ofreciéndonos una desnudez crecida y bien formada, al igual que la espesa mata de rizos que le engalana la testa. Con un gesto de plena conciencia, tomado de las tradiciones, finalmente codificadas por sor María de Ágreda, alza el Rapaz la diestra dirigiéndose a su Madre, regalándole algunas consejas divinas antes de renunciar al conocimiento y dejarse ver como un niño en todo semejante a los demás. San José, de de rodillas, va vestido de túnica y palio, sosteniendo con una mano la vara y acariciándose con la otra la luenga barba rizada. El modelo y el gesto no pueden tener una filiación más clara, están tomados con fidelidad del Moisés de Miguel Ángel, bien conocido en el norte de España, no sólo por las ilustraciones que de él arribaran sino por el gusto que le manifestó Ancheta, que dejó numerosas figuras bastante semejantes por no pocos altares navarros, vascos y aragoneses⁶⁶⁴. Más atrás, al otro lado de un murete guarnecido en la parte superior con molduras, se ve a la mula y el buey; éste mirando cabizbajo al pesebre, ansioso quizá de adorar él también al Nacido; y aquella relinchando a lo alto, asustada, tal vez, por la repentina irrupción de los ángeles. Los pastores acuden en alegre comitiva a hacer una reverencia al Salvador, disponiéndose simétricamente a ambos lados del eje de la composición. Cabe el pesebre, un travieso chiquillo de hermoso rostro y largas guedejas saluda ya a Jesús. Detrás de él, un joven imberbe de ensortijada cabellera se acerca con una oveja en los hombros; pocos fragmentos tiene la escena tan acertados como su rostro, de mirada fuerte y sonrisa plena, embargado por una emoción que, aunque nada supiéramos de la historia, suficiente sería para hacernos comprender su hondura. Lo sigue un hombre de rostro vulgar y atuendo labriego, con un sombrero de ala ancha y una ropeta holgada con cuello y botones en el pecho, un campesino hurtado a la realidad de la villa oscense, que el autor nos presenta mirando al cielo, embobado en la contemplación de los angelillos de él descendiendo. Al otro lado son tres los que entran, dos hombres, ya más convencionales, que se consultan entre ellos acerca de lo que ven; dos figuras con digna presencia apostólica, animadas por algún rasgo de ascendencia popular, como son las cintas colgando de la cayada o las arrugas de los curtidos rostros; el tercer personaje es una mujer, de vestimenta y peinado propios de la época y noble presencia dentro de su sencillez. Una densa nube con redondeces en espiral baja del cielo cargando a dos angelillos, dos niños alegres que, sin instrumentos ni vitelas, vienen a celebrar la gloria del Señor. El fondo concede una importancia desusada a los elementos arquitectónicos, arcos y puertas de gusto romano decoradas con pilastras y severas molduras, en los se descubre viva la influencia de Damián Forment, muy dado a cuidar este tipo de detalles escenográficos, según demuestran piezas como el retablo de la Epifanía del Museo

⁶⁶⁴ Tales como el *Moisés* del retablo de Santa María, de Tafalla, obra del maestro, o el *San Pablo*, en relieve, del púlpito de la parroquial de Allo, Navarra, de su seguidor Pedro Imberto.

diocesano de Huesca⁶⁶⁵. La composición, muy hermosa y equilibrada destaca, sobre todo, por la palmaria superación que se aprecia en ella de los tópicos romanistas, suplantados por una inteligente propensión pictoricista de cariz ya barroco. La superposición amontonada de los distintos planos apenas si existe y, en cambio, el telón arquitectónico y la hábil reducción de escala en los personajes más lejanos, generan una perspectiva coherente y moderna. Los elementos más actuales, de hondo realismo y marcado acento popular, conviven con fragmentos de marcado italianismo y hasta con referencias eruditas concretas al arte de aquel país, lo que nos sitúa ante una clara obra de transición en la que se mantienen con ahínco los principios del pasado al tiempo que se intuyen y valoran las audacias del nuevo estilo. La policromía, poco pendiente de la naturaleza por cuanto no usa más color que el blanco y algún toque de oro en ropas y arquitecturas, para mejor conectar con lo hecho en alabastro por Forment, presenta, sin embargo, en las carnaciones, pintadas en mate y con una paleta de gran frescura y vitalidad, buenas dosis de realismo. La autoría, por fin, no es una cuestión del todo resuelta. La tradición ha dado este retablo a las gubias del escultor y mazonero Juan Miguel de Urliens, artífice zaragozano de ascendencia francesa que se nos presenta como la personalidad más célebre del romanismo aragonés; sin embargo, con el tiempo hemos sabido que trabajaron a su lado Pedro de Armendía y Diego Martínez de Calatayud, que a decir de la crítica bien pudo ser autor, tanto de este relieve, como del de la Epifanía, que en el capítulo siguiente abordaré. La comparación de esta pieza con otras seguras del artista bilbilitano permite ver semejanzas formales, no tanto compositivas, que parecen confirmar la hipótesis, aunque sin dejar de reconocer que, casi con toda probabilidad, trabajó sobre los diseños previos de Urliens.

Sí parece obra segura de Juan Miguel el retablo de la capilla de la Anunciación de la colegiata de Daroca, obra de empeño en la que hallamos otro relieve de la Nochebuena, en líneas generales, más ingrato y retardatario que el analizado en la catedral de Barbastro. Era este escultor hijo de otro maestro, Miguel Orliens, que hasta no hace mucho ha sido confundido con él; un tallista que debió de ser francés y apellidarse Orleáns, y del que sabemos que fue muy activo en la provincia de Huesca. Juan Miguel comenzaría trabajando también en esta zona, pero pronto, ya antes de finalizar el siglo XVI, armado de cierta experiencia y algún nombre, se trasladará a Zaragoza y desde allí irradiará su arte por todo el reino, pues en 1626 lo hallamos en Valencia, ejecutando el perdido retablo de la iglesia de San Juan del Mercado, y en esta misma ciudad nos consta que permanece, al menos, hasta 1630, llegando a ser albacea del testamento de Juan Ribalta. Con Juan Miguel de Urliens nos introducimos en la órbita de un romanismo que bien puede ser el más puro de la Península, debido en gran parte a la ortodoxia renaciente de la tradición escultórica aragonesa, tan aplomada, clasicista e italiana como no alcanzará a serlo ninguna otra escuela de nuestro solar. Maneja el escultor una concepción formal de gran quietismo y solemnidad, elegante,

⁶⁶⁵ Reproducido en J. CAMÓN AZNAR. *La escultura y la referia...*, fig, 67.

sobria, equilibrada y monumental, concedora y fiel intérprete de las andanzas del manierismo extranjero y, al mismo tiempo, abierta a la aceptación de detalles de verdad realista y aun de espíritu popular, por más que en un grado menor al de otros escultores contemporáneos. Magnífica cata de su estilo nos brinda la *Adoración* de Daroca, menos fresca y vital, insisto, que la de Barbastro, y, por tanto más abiertamente inmersa en la corriente romanista más fina y depurada, a pesar de ser más tardía⁶⁶⁶. De nuevo el pesebre hace las veces de eje de simetría, ordenándose a uno y otro lado los Esposos y, en segundo término los pastores. Augusta y matronil, la Virgen, que se postra a los pies, aparece arreglando las ropillas de la cuna, apartando los pañales de sobre el cuerpo del Niño para mejor darlo a la contemplación de los zagales. El rostro, de facciones fuertes, aunque menudas y correctas, se nos ofrece en un riguroso perfil de neta estirpe antigua, dominado por una valiente línea recta que desciende desde el arranque de los cabellos y empalma con la nariz sin solución de continuidad. Completa esta erudita referencia a lo clásico el severo recogido de los cabellos, peinados con el natural desenfado, no por ello menos digno, de una diosa Venus. La proporción, que ya es muy alargada, se acentúa un tanto por efecto del vestido de talle alto, que parece estirar aún más la dimensión de las piernas; a ello hay que unir la línea *serpentinata* en que se concibe el conjunto de la figura, de un purismo romanista estricto, como se habrá podido comprobar. El Niño, en cambio, avanza unos pasos en dirección naturalista. La cabeza, en especial, es uno de los grandes aciertos de la composición, todavía sin pelo y con una carita de facciones muy tiernas, dominada por el poder de los grandes ojos negros que clava en el cielo. El cuerpo, aunque pendiente de la realidad y coherente con el tipo de la cabeza, no alcanza la misma altura, labrado como está con excesiva dureza y hasta alguna rigidez de impresión muñequil. Le sirve de cuna, y en esto ya hay un interesante punto anecdótico, una banasta de mimbre, tallada con minucioso detenimiento. Hincada a la cabecera del Chiquillo, la figura del Patriarca no alcanza la nobleza ni el poderío de la de su Esposa; es un hombre alto y de fuerte complexión, cubierto con ropas de corte antiguo,

⁶⁶⁶ El retablo de la capilla de la Anunciación de la colegiata de Santa María de los Corporales, de Daroca, fue ejecutado entre 1605 y 1609 por Juan Miguel de Urliens. Costeó la obra don Pedro Terrer que, a 10 de junio de 1605, otorga una carta de procuración a favor de su hermano, don Martín Terrer, obispo de Teruel, para que contrate las obras del retablo, altar y rejas de la capilla. El encargo recayó sobre Urliens, que además de ejecutar el retablo y el altar, traza la verja y fia al maestro que se encargaría de llevarla a cabo, de nombre, Juan Blanco. El retablo, de dos cuerpos y ático, se estructura en cuatro grandes portadas con columnas y frontones que albergan historias en relieve, quedando la calle central, sin elementos arquitectónicos propios, destinada a acoger la gran escena de la Anunciación y, en el segundo cuerpo, el grupo de bulto de la Virgen Asunta. En los extremos se sitúan dos calles más estrechas con imágenes de bulto, a dos alturas en el cuerpo bajo y a una sola en el segundo. Las dos composiciones navideñas aparecen en los encasamientos del lado del Evangelio, en el primer cuerpo la *Nochebuena* y en el segundo, la *Epifanía*. Las portadas de la banda de la Epístola representan, en el mismo orden, la Purificación de María y la presentación de la Virgen Niña en el templo. El ático lo preside el Calvario. Sobre esta obra véase G. M.^a BORRAS GUALIS. "El escultor Juan Miguel Orliens...", pp. 97-100; "La escultura aragonesa del bajo renacimiento...", p. 263.

remangadas sobre la rodilla izquierda, en un detalle que creo de procedencia miguelangelesca. Los pastores, todavía de pie se sitúan en segundo término. A la izquierda, tras la Virgen, destaca un hombre maduro de rizadas barba y cabellera que, con una mano en el pecho, parece empezar a descubrir los portentos que ha sido llamado a gozar. Le sigue otro, algo más joven, con una cayada en la mano y una manta al hombro, del que merece elogiarse el rostro, muy realista y cercano. Enfrente, otro muchacho, ahora imberbe, luce un curioso turbante y un sayo de corte más próximo al tiempo del artista. Sobre su cabeza, un ángel revolotea extendiendo una cortina, motivo hartamente extraño para ser simplemente decorativo; quizá pueda aludir a las ropas que según distintas tradiciones modernas trajeron al Niño desde el cielo y que la Santa Juana codificó en estos términos:

Y estando ella con el Niño en brazos dándole a mamar, a deshora descendieron del cielo muchedumbre de querubines y serafines trayendo camas muy entoldadas y arreadas todas de oro y piedras preciosas y cubiertas de rosas y flores, y ofrecíanlas a Nuestra Señora, con muy dulces cantos y melodías, diciendo:

—Recibe Señora, reina de los cielos, estas camas que traemos, no porque tengas necesidad de ellas como las otras paridas, mas recíbelas para estrado de tus pies en que te asientes y estés en este portal tan desierto.

[...]

Otros ángeles descendían trayendo muchas cunas, y ofrecíanlas a la misma Reina, cantando y adorando al Salvador...

[...]

Otros traían muchas y muy ricas vestiduras para Nuestra Señora y para el Niño Jesús. Y ella ninguna cosa de cuantas los ángeles le ofrecían quería tomar, por cuanto sabía que era voluntad del Salvador estar así pobre.⁶⁶⁷

En medio, el vacío central originado por la disposición simétrica de los dos grupos de personajes, se llena con la aparición del buey y la mula, ésta última con una cuerda todavía atada al cuello. El fondo, resuelto con más ligereza que acierto, nos presenta un muro horadado por un gran arco de medio punto con casetones en el intradós, solución que será muy del gusto de Urliens y que repetirá en buena parte de sus relieves. La composición, bastante torpe, es de un manierismo decidido y hasta recalcitrante, máxime habiendo visto que andaban en boga recursos pictoricistas como los empleados en Barbastro y que eran bien conocidos por el maestro, que, de hecho, intervino directamente en aquel retablo. Las masas se reparten en dos columnas paralelas de personajes entre las que sirven de nexo la cuna, dispuesta de perfil, y las cabezas de los animales, demasiado ingenuas en su factura y suspendidas en el espacio de un modo ingrato y carente de toda coherencia. El modelado, en general, peca de duro y las figuras, sometidas al yugo de una corrección demasiado hierática, producen una impresión fría y rutinaria, falta de calor humano y espiritual. La policromía valora las

⁶⁶⁷ JUANA DE LA CRUZ. *El Conhorte* 2, 6 (p. 262).

formas por medio de una paleta cálida y muy contrastada, y un sabio uso del oro, que potencia las texturas y crea efectos plásticos poco trabajados con la gubia, caso del suelo rugoso que se aprecia tras la puerta, ascendiendo hasta la línea del horizonte.

De muy superior calidad presume la *Adoración de los pastores* del retablo mayor de la catedral de Tarazona, obra comenzada por los años en que se remataba la máquina de Daroca, y que acaso sea la más bella que se labrara en la región durante todo el primer tercio del siglo XVII. Fue el autor de los relieves el bilbilitano Diego Martínez, el mismo maestro que, al parecer, ejecutó la *Nochebuena* y la *Epifanía* de la catedral de Barbastro. Es un autor del que todavía sabemos bastante poco; se piensa que era natural de Calatayud, pues en torno a esta ciudad se documenta la mayor parte de sus trabajos conocidos, y es seguro que formó frecuente equipo con otro artífice local, el mazonero Jaime de Viñola, dando vida a un taller bastante activo del que se conoce un cierto volumen de obras, siempre en torno a este área geográfica. De su estilo, aun a riesgo de hablar con excesiva ligereza, se puede decir que dista más bien poco de las concepciones estéticas de Urliens, pero que, en general, está avivado por un impulso más moderno y realista, por una afición más viva hacia el naturalismo y un recreo bastante consciente en aspectos de genuina procedencia popular. Estos rasgos bien podían hacer de él un maestro ya del pleno realismo, pero ocurre que se presentan demasiado matizados por una desafortunada insistencia en atributos del más neto manierismo, y ello da al elenco de su producción una apariencia desigual y harto ambigua, por cuanto hace convivir en un mismo conjunto, caso de éste de la catedral de Tarazona, piezas de una modernidad elevada y responsable, con otras de impronta más arcaica y trasnochado hieratismo. Dentro de la serie de historias e imágenes que conforman este retablo zaragozano, la *Adoración de los pastores* nos ofrece un ejemplo cuidado y bellísimo de la profunda comprensión estética que Martínez llegó a poseer del realismo; un relieve de pretensión pictórica y marcado acento popular, solitario, por su entrañable aire labriego, en la tónica general de la escultura aragonesa del barroco, más dada, lo mismo en estos años del bajo renacimiento, que en los del pleno triunfo del estilo, a soluciones más académicas y extranjerizantes, menos sujetas, en definitiva, a la verdad cotidiana del terruño⁶⁶⁸. Siguiendo la tradición manierista de Juan Miguel de

⁶⁶⁸ El retablo mayor de la catedral de Tarazona fue realizado entre 1608 y 1614 por los maestros bilbilitanos Jaime Viñola y Diego Martínez, mazonero el primero y escultor el segundo. La madera fue traída de Molina de Aragón, Guadalajara, y los trabajos se llevaron a cabo en Catalayud, salvo la pintura, que se hizo en Tarazona, con la máquina ya instalada. Corrió esta labor a cargo de los pintores Gil Jiménez y Agustín Leonardo. Costeó las obras el obispo Diego Yepes.

El retablo, adaptado a la forma poligonal de la cabecera del templo, consta de tres cuerpos y tres calles, más otras dos extremas con estatuas de bulto; el ático, que no existe realmente, está conformado por el remate superior de calle central, cuyos encasamientos superan el alto y el largo de los laterales. Los relieves, de abajo a arriba y de izquierda a derecha, contienen las siguientes escenas: la Anunciación, la Presentación de la Virgen Niña en el templo, la Epifanía, la Adoración de los pastores, la Ascensión y Pentecostés.

Urliens, ordena el maestro bilbilitano la composición a partir de un gran primer plano muy cercano y turgente, ocupado por la Sagrada Familia, por la Virgen y San José orando a ambos lados de la cuna. La Señora, sin prestar atención a los patrones fijados por las artes plásticas del renacimiento, pendiente, tal vez, de ese fondo goticista que siempre se hace presente en la escultura aragonesa, aparece envuelta en una pesada toca que la cubre desde la cabeza, sin dejarnos descubrir nada de su indumentaria y, mucho menos, de su anatomía, oculto todo bajo unos abultados pliegues que no parecen ajenos a lo que Esteban Jordán había impuesto en el área vallisoletana. Tan sólo acertamos a ver las manos, cruzadas en oración por debajo del pecho, y una porción del rostro, de perfil clásico, pero con unos ojos grandes y algo cargados en los que resplandece ya una buena dosis de verdad. Frente a ella patalea el Niño, recostado en una cuna que, quizá por labrase bajo la sugestión del cercano retablo de Daroca, es una canasta de pleita, algo rápida y esquemática en su factura, pero nítida y de buen efecto plástico y emotivo. Desnudo, sin más ajuar que una almohadilla, el Niño mira a su Madre y le abre los bracitos en un ademán suplicante, ansiando que lo lleve a su regazo y comparta con Él el calor de los amplios bullones de su manto. Es la de Jesús una figura de inolvidable belleza, muy sujeta aún a los patrones del siglo XVI, por lo formado del cuerpo y lo poblado de la cabellera, pero mórbida y entrañable, con una expresión llena de vigor y ternura que no tarda en conquistar el ánimo. San José, postrado a la cabecera del canasto, es quien más firme se mantiene en la línea estética del periodo anterior; aunque no está manco tampoco de elementos realistas y alardea de un modelado contundente y lleno de osadía, es una figura, antes que nada, bella, en la que el autor se complace y derrocha los valores adquiridos en su formación. Un hombre alto y de noble presencia, con túnica talar y el palio terciado sobre el torso, de dignas facciones y poderosa cabeza coronada de fuertes mechones canos. A continuación, en plano posterior, el murete de la cuadra impide a la mula y el buey llegar hasta el pesebre, que contemplan con ansia y devoción. Ella, enjaezada todavía, levanta al cielo la testuz, llena de extrañeza por la aparición de los ángeles. Los pastores, a uno y otro lado del eje central, se pagan de una modernidad que nos permitiría incluir esta obra en la época del pleno realismo. A la izquierda, detrás de San José, aparece, encantadora, la figura de un joven imberbe tocando la dulzaina. Es casi una fotografía instantánea, con los carrillos inflados de aire y la vara apoyada en el codo, pues las dos manos están puestas sobre el instrumento. A la frescura de la pose se añade la verdad de una indumentaria que adquiere el valor de un documento histórico; gasta el muchacho un capotín sin mangas ni capilla, a la manera de un paletoque echado sobre la gruesa y holgada ropeta; en la cabeza, un gran sombrero de ala ancha y, colgada al hombro, una buena talega. Desde un punto de vista antropológico, estas prendas nos permiten intuir en los labriegos aragoneses un modo de vestir lleno todavía de pervivencias medievales, mucho más primitivo y conservador,

Acerca de este conjunto véase G. M.^a BORRÁS GUALIS. "El escultor Juan Miguel Orliens...", pp. 95-96; C. MORTE GARCÍA. "El retablo mayor de la iglesia parroquial de la Muela...", pp. 180-184.

sin duda por las imposiciones de la geografía, que el de los rústicos de la mitad sur de la Meseta que, por los mismos años, los cuadros de Lanchares, Orrente y Tristán nos mostraban cubiertos con camisas y jaquetas de corte más urbano y avanzado. Enfrente, los otros dos que arriban, confirman con el tipo de su atuendo la verdad del lleva el primero. Penetra en primer lugar otro mozo lampiño, con una ropeta ceñida a la cintura y un capote abotonado en el cuello; el sombrero responde al tipo del anterior, pero, sin duda a causa del mucho uso, el fieltro se le ha rajado sobre la frente, en una preciosa nota llena de verdad, de regodeo en las citas de más plena filiación popular. Sobre los hombros carga con una oveja, de factura muy ajustada y de gran calidad, tallada sobre el modelo directo del natural. Lo sigue un viejo barbudo y algo más hierático, pero tocado con una carmeñola y vestido con un gabán que remiten, asimismo, a la realidad del lugar y el momento. Ocupa el tercio superior un rompimiento de gloria bastante más convencional y retardatario que el misterio principal, una arracimada plataforma de nubes sobre la que destacan dos magníficos ángeles niños en la línea de Forment y Ancheta; dos delicados muchachos que se ofrecen completamente desnudos, exhibiendo con manifiesta complacencia la plenitud escultural de su anatomía. Recostados con un desenfado de raíz pagana, sujetan unas ropillas decoradas a cenefas, recordando de nuevo aquella tradición llevada al papel por la Santa Juana. Repartidas por el fondo se aprecian, trazadas con excesiva rapidez, líneas que simulan restos de arquitectura, transportando la acción a un decrépito entorno antiguo, semejante, aunque bastante más abocetado, al de la catedral de Barbastro. La composición, por más que no se aleja en lo esencial de las líneas dibujadas por los retablos anteriores, presenta un grado muy superior de modernidad, dados su ajustado carácter pictórico y el profundo realismo de los motivos; la superposición manierista está vencida y el canon de los personajes se presenta mucho más próximo a la verdad. El seguimiento del natural es exacto y coherente, pero siempre jubiloso y encantador, recreándose en lo auténtico sin llegar a caer en los extremos crudos o desagradables que, por estos años, sí eran habituales en la pintura, lo cual conecta felizmente con el eco íntimo y jubiloso de la historia. El modelado destaca por su vigor y la por la sabia gradación del volumen según los planos, destacando por su potencia, casi de bulto, en el primer término. El plegado, por su parte, obedece a distintas concepciones que atienden a la consecución de diferentes efectos y a la suma de diversas influencias; así, se descubre la presencia del ampuloso Jordán en el manto de la Virgen, el clasicismo de Forment en los paños de San José, y el realismo más neto en la ropa de los pastores, donde pronto se adivinan gruesas texturas de estameña y bayeta. La policromía es abundante en oro, pero por estar hecha en mate y con una gama cálida, realza con plena justicia todas las buenas cualidades de la talla, que, insisto, ha de contarse entre lo más vanguardista y hermoso que nos brindara la plástica aragonesa del momento.

Las escuelas del sur de la Península, Sevilla y Granada, fueron las que, en este campo de la escultura, alcanzaron durante el barroco un desarrollo más amplio, digno y

equilibrado. El renacimiento, aún cuando dejó por estos solares obras de primerísima fila, no llegó a compenetrarse con su sensibilidad de la manera que lo hizo en Castilla o en Aragón, siendo el gran momento de la plástica andaluza el último tercio del siglo XVI y, sobre todo, las dos centurias que se sucedieron luego. Dentro de este lapso, diferencia a estas ciudades del resto del panorama nacional, el haber sabido mantenerse en plena actividad durante un periodo tan largo, actividad no sólo productiva, sino también creativa, pues nunca dejarán, ni una ni otra, de brindar artistas y obras de la mayor valía, merecedores, incluso, del calificativo de «geniales». Semejante desarrollo no se aprecia en ningún otro foco español; así, en Castilla, aun cuando sobresalen distintos nombres, no encontramos ningún genio desde la época de Gregorio Fernández, el gran renovador de la escuela vallisoletana, tras el cual la producción se hunde en un repetitivo amaneramiento bastante más triste que el registrado a fines del quinientos. Otro tanto sucede en Galicia, donde el maestro nunca igualado será Francisco de Moure, perteneciente, más o menos, a la generación de Fernández y Montañés. Del mismo modo, otros centros de interés hallan su época dorada a comienzos del siglo XVII, decayendo sin remedio después; es lo que sucede en Toro, Salamanca o Cataluña, e, incluso, en Aragón, donde, como acabamos de ver, se mantiene un cierto nivel hasta, más o menos, 1625. En otros puntos se da la circunstancia contraria, es decir, que no brille con verdadera trascendencia ninguna personalidad hasta el último barroco, siendo el ejemplo más paradigmático el de Murcia, cuyo gran genio, Francisco Salzillo, florecerá ya muy entrado el siglo XVIII. Caso aparte, por descontado, es el de Madrid, cuya plástica es fruto de la labor de artistas naturales de toda la geografía hispana y, cómo no, también del sur, que allí pasaron determinados periodos de su vida. Nuestras escuelas, sin embargo, ofrecen una homogeneidad inusual; en Sevilla, desde fines del quinientos, encontramos personalidades como las de Montañés, Juan de Mesa, José de Arce, Pedro Roldán, Luisa Roldana o Pedro Duque Cornejo, que cubren con bien ganada gloria el periodo que dista hasta los comienzos del neoclasicismo. Asimismo, en Granada, hallamos los nombres de Pablo de Rojas, Alonso Cano, Pedro de Mena, José de Mora, José Risueño y Torcuato Ruiz del Peral, escalonándose hasta completar el dilatado espacio de las dos centurias, con un arte que evoluciona acorde con los tiempos, pero que no por eso pierde su esencia racial de fondo y forma.

La escuela sevillana de los albores del barroco es un centro artístico de excepcional significación, debido a la confluencia de diferentes circunstancias que van a redundar de un modo muy positivo sobre el devenir del arte, convirtiendo a la ciudad del Guadalquivir en el gran taller de la pintura, la escultura o la orfebrería peninsulares, con una pujanza que no se apaga hasta la edad contemporánea y de la que todavía se perciben evidentes resuellos. La primera causa de este apogeo es, por supuesto, económica. Ninguna ciudad española se benefició tanto del tráfico comercial con las Indias como ésta, que, en tanto que sede de la Casa de Contratación y puerto de salida y destino de todas las expediciones que se aventuraban al Nuevo Mundo, se convierte en la gran metrópoli artística y cultural de la recién descubierta América. Sevilla es el

nuevo faro del mundo, y, en consecuencia, también lo será para muchos artistas a la caza de gangas, que llegan buscando acomodo al amparo de la frenética actividad que potencian, en primer lugar, la Iglesia, y, tras ella, la nobleza, los gremios, las cofradías y las demás corporaciones urbanas, por no hablar de la demanda del otro lado del Atlántico. Abundan en la urbe los extranjeros, muchos en excelente posición y muy aventajado nivel formativo, lo que se traduce en un floreciente medio cultural bien al tanto de las líneas fundamentales del pensamiento contemporáneo. Hito extraordinario es el marcado por la biblioteca colombina, con más de quince mil volúmenes a la muerte de su fundador, Hernando Colón, y una bien nutrida colección de estampas y dibujos, obra de los principales artífices del momento. Proliferan además los círculos eruditos y las academias, algunas tan afamadas como la del conde de Gelves, la del duque de Alcalá o las de los pintores Pedro Villegas y Francisco Pacheco, frecuentadas por hombres como Cervantes, Lope de Vega, Argote de Molina, Fernando de Herrera, Juan de Mal-Lara, Pacheco *el canónigo*, Martínez Montañés, Alonso Cano o Diego Velázquez⁶⁶⁹. Semejante auge económico y cultural, venía a sumarse, dentro de lo que nos interesa, a una tradición estética sólida y regada por las mejores fuentes. Ya se habló de la pintura. En lo que a la escultura respecta, la escuela sevillana era a fines del siglo XVI un foco bien definido y tan sólido como pudiera serlo el vallisoletano. Diversas corrientes habían contribuido a su formación, germinando sobre el humus de nuestro sustrato clásico⁶⁷⁰; primero fue la semilla de Lorenzo Mercadante, replantada ya con aires locales por el hacer de Pedro Millán; luego serán los italianos, Fancelli y Torrigiano, más las obras de Antonio Aprile y Pace Gazini. Sobre estos comienzos, la tela se va urdiendo gracias a Miguel Perrín, Nicolás de León, Juan Giralte, Guillén Ferrant y, sobre todo, Roque Bolduque, con los que rebasamos el ecuador del quinientos y hallamos al fin constituida la escuela. Destacarán ahora los nombres de Isidro Villoldo, aventajado discípulo de Berruguete, y Juan Bautista Vázquez *el Viejo*, y, junto a ellos, Diego de Pesquera, Miguel Adán, Jerónimo Hernández, Juan Bautista Vázquez *el Mozo* o Gaspar del Águila, hasta llegar a Andrés de Ocampo y Gaspar Núñez Delgado, con los que el manierismo acogerá al fin rasgos de plena verdad y auténtico vigor barroco.

Maestro preclaro de la transición, al lado de estos Núñez y Ocampo, es Juan de Oviedo y de la Bandera, Juan de Oviedo *el Mozo*, personalidad polifacética y de muy poderoso atractivo que, con sus retablos para las iglesias de la Consolación, de Cazalla de la Sierra, y el Divino Salvador, de Sevilla, nos ofrece las mejores representaciones navideñas de la escultura hispalense de la crisis del renacimiento. Era el autor natural de Sevilla, pero procedente de buena cuna asturiana, pues tal era la tierra de su padre, el también escultor Juan de Oviedo *el Viejo*, establecido largo tiempo en Ávila y, últimamente, venido a la vera del Guadalquivir, junto a su cuñado Juan Bautista

⁶⁶⁹ Buena visión de conjunto de este clima cultural en J. HERNÁNDEZ DÍAZ. "Disquisiciones..."

⁶⁷⁰ M.^a E. GÓMEZ-MORENO. *Escultura del siglo XVII*, p. 39.

Vázquez *senior*. Heredero de las grandes personalidades del renacimiento, fue escultor, entallador, arquitecto y tracista de retablos, además de ingeniero, campo en el que adquirió honores y renombre gracias al éxito de sus planes defensivos para la costa meridional y los Pirineos, tras los cuales fue enviado al Brasil en 1624, y allí murió, en acción de guerra, un año más tarde. Hombre de alcurnia y fama, fue maestro mayor del Concejo de Sevilla y familiar del Santo Oficio; ocupó la maestría mayor de obras de la provincia de León y el puesto de ingeniero mayor militar de España, llegando a vestir el hábito de caballero cruzado de la orden de Montesa. Su formación como escultor, además de a su padre, la debe a Jerónimo Hernández, maestro también, por algún tiempo, de Martínez Montañés, con el que colaboraría durante toda su vida. Asimismo, es fácil detectar en lo poco que nos queda de su obra la huella de artífices como Miguel Adán o Andrés de Ocampo, lo que le concede un eclecticismo muy propio del momento histórico. Su estilo podría definirse como abanderado de un clasicismo que no desconoce lo real ni lo patético, y que sabe materializar, de hecho, ambas categorías, pero que lo hace bajo el signo de una búsqueda continua de la belleza. En los relieves, gusta de las composiciones complejas de inspiración pictórica, sin notables vestigios ya de los convencionalismos del gusto manierista. Aboga por las figuras grandes y serenas, de dignidad monumental y aplomo antiguo, vestidas con paños húmedos de ascendencia griega que dejan entrever toda la potencia de los cuerpos. La llama de lo espiritual arde en él, preludiando lo que ha de ser el gran barroco andaluz, por medio de la belleza y la serena contención del alma, cuya vida interior engrandece los cuerpos sin necesidad de desmaterializarlos, como hacía Berruguete, o de retorcerlos a la manera de Juan de Juní. La belleza es su expresión de lo divino y la quietud meditativa su reflejo del ardor espiritual, lo que nos demuestra que también ellas son elocuentes, sin gesticulación ni griterío, de las maravillas obradas por el amor y la fe. Cumbre de todo lo que produjera es el gran relieve de la *Adoración de los pastores* del Museo Frederic Marés, de Barcelona, único resto conservado del retablo mayor de Cazalla de la Sierra, y uno de los pocos que nos quedan de toda su labor creativa, muy maltratada durante las jornadas de 1936⁶⁷¹. Una pieza de extraordinaria hermosura y alto grado de empeño, fundamental

⁶⁷¹ Habiendo sido dado por perdido el total del gran retablo de Cazalla, consiguió identificar su relieve principal la investigadora hispanista Beatrice Gilman Proske, mediante la comparación de unas antiguas y deficientes fotografías –pues parte del conjunto se hallaba en ellas oculto tras una cortina– con cierto relieve, por entonces muy restaurado, que se exponía, hacía dos años, en el Museo Marés.

Incendiada la iglesia de Cazalla en 1936, el relieve principal del retablo, que había sufrido algunos desperfectos, fue adquirido por el anticuario madrileño Abelardo Linares, que lo hizo restaurar, de acuerdo a un criterio historicista y mimético. En febrero de 1958, el Ayuntamiento de Barcelona, instado por el escultor Frederic Marés, adquiere la pieza y la deposita en el Museo que él mismo fundara, “en público homenaje a la ejemplaridad de su creador, para conmemorar la concesión de la medalla de honor de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando”.

Véase J. HERNÁNDEZ DÍAZ y A. SANCHO CORBACHO. *Edificios religiosos...*, pp. 82-86; B. G. PROSKE. “Relieve de un retablo...”; *Catàleg d'escultura i pintura...* p. 238.

para el estudio del desarrollo de la escultura andaluza del realismo, no sólo desde el punto de vista de la evolución de las formas, sino también por lo que toca a la iconografía y la posterior codificación material de la historia, en tanto que tiene unas consecuencias, obviadas hasta la fecha, que afectan a buena parte de la pintura y la escultura sevillanas de la primera mitad del siglo XVII⁶⁷². Caracteriza la impresión general del conjunto la meditada renuncia que hace el maestro a comprimir la escena dentro de las habituales márgenes de una cápsula reducida y muy cercana al espectador, desarrollando, en cambio, un complejo proyecto de inspiración pictórica y elevado impulso panorámico, superior, incluso, como se podrá comprobar, al de la mayor parte de las representaciones de pincel conocidas del tema, salvo casos muy asilados como el del gran lienzo de Francisco Antolínez de la catedral de Sevilla. En primer término, sobre el límite inferior del relieve, hallamos relatado el misterio principal, con la representación del pesebre al centro. La Virgen está arrodillada a los pies de la fingida cuna, con la mirada clavada en el Niño y los brazos abiertos en gesto de enardecida adoración. La larga experiencia del renacimiento hispalense, tan dado a la figuración mariana⁶⁷³, aparece acrisolada en esta imagen de exquisita belleza, receptora del mejor legado de hombres como Bautista Vázquez *el Viejo*, Diego de Pesquera, Miguel Adán, Gaspar del Águila y, sobre todo, de Jerónimo Hernández, con sus *madonnas* llenas de gracia y hermosura, repletas de genio y majestad al tiempo que de ternura y femenino

⁶⁷² El retablo mayor de la iglesia parroquial de Cazalla de la Sierra era una imponente máquina romanista dividida en tres grandes paños verticales, para adaptarse a la forma poligonal de la cabecera renacentista del templo; cada uno de ellos estaba partido en dos cuerpos, con un gran ático en el plano central y remates más pequeños en los laterales. El frente principal se articulaba en torno a los dos relieves mayores: la *Adoración de los pastores*, en el primer cuerpo, y la *Asunción de la Virgen*, en el segundo; sobre el ático, sin marco arquitectónico alguno, se disponía el Calvario. En los paños laterales se aprestaban sendas portadas encuadrando los relieves de la Anunciación, en el lado del Evangelio, y el Abrazo de San Joaquín y Santa Ana o la Visitación (?), en el de la Epístola; sobre ellos había encasamientos más pequeños destinados a historias de pintura. En la parte alta se podían contemplar las escenas de la Circuncisión y la Epifanía, en el mismo orden que las anteriores. Cada historia estaba flanqueada por dos parejas de columnas, delante de las cuales, apoyadas en ménsulas, se colocaron imágenes de Santos.

Todo el conjunto, salvo el relieve de la Adoración, que, como he dicho –véase la nota anterior– se salvó y pasó al mercado anticuario, pereció en los sucesos de la Guerra.

Las obras del retablo fueron contratadas por Juan de Oviedo el 9 de febrero de 1592. Los trabajos resultaron al final demasiado largos y enfadosos, debido a la falta de liquidez de la parroquia y a la mala gestión de sus mayordomos que, en 1607, cuando el propio escultor declara tener concluido el retablo, aún no habían saldado las cuentas con él. La policromía, que corrió a cargo de Francisco Cid, Vasco Pereira, Diego de Campos, Antonio Pérez y Miguel y Lucas de Esquivel, no se remató hasta 1620.

Véase C. LÓPEZ MARTÍNEZ. *Retablos y esculturas...*, pp. 162-164; Idem. *Desde Jerónimo Hernández...*, p. 73; Idem. *Desde Martínez Montañés...*, pp. 114, 116 y 121; J. HERNÁNDEZ DÍAZ. *Imaginería hispalense...* pp. 90-91 –de la edición consultada–; *Catálogo del Museo Federico Marés*, n. 1.904, p. 61; *Catàleg d'escultura i pintura...*, 237-238.

⁶⁷³ J. HERNÁNDEZ DÍAZ. *Iconografía mariana...*

delicadeza⁶⁷⁴. Una mujer alta y de recia complexión, pero bañada por un donaire encantador. Tiene en su rostro un clasicismo que busca ya abrirse a la imitación del natural, mezclando idealismo y verdad en una combinación de asombroso equilibrio. Un viso ancho y de armoniosas facciones, de frente alta y nariz larga, sin que por ello deje de ser suave; con las mejillas deslizándose en blanda cadencia desde los pómulos a la garganta, enhiesta, torneada con deleitosa morbidez. Los cabellos, ocultos en su mayor parte bajo los pliegues de la sutilísima toca, se arraciman en finos mechones ondulantes, como traviesas culebrillas de piel castaño y oro movidas por el nervio de la fascinación. En sus ropas se descubre la majestad a través de las improntas de la modestia y el pudor, de una clásica sencillez que torna grande aquello que jamás conoció la ostentación, aquello que es noble, no por su riqueza o presencia material, sino por la valía de las cualidades interiores que transmite. Delante de Ella, en paralelo al frente del relieve, está el pesebre, una cesta de junco en forma rectangular, cubierta con unos blancos pañales que se recogen sobre el borde dibujando festones; encima topamos al Niño, en una visión muy ajustada, entrañable y llena de verdad. Jesús se nos brindaba como un verdadero infante de pocos meses, con la cabecita ya poblada de pelo y el cuerpo rollizo y flácido; desnudo por completo, patalea a punto de dejarse vencer por el sueño, que ya le invita a entornar los ojos y le hace reposar lánguida la manita sobre el vientre. No se adivinan signos de conciencia ni hay esbozo de bendiciones, es tan sólo un Niño venido al mundo poco ha, un hombre nacido de mujer como tantos cada día en todas las partes de la tierra⁶⁷⁵. San José lo adora al lado de María. Interpreta el artista su figura, de acuerdo con el tipo renovado y de más larga fortuna en Andalucía, como un hombre joven y de buena presencia que ofrece su oración desde el costado posterior de la cuna. De gran belleza, aunque algo mezquino en las proporciones, destaca por su hermoso rostro, de impresión magra y curtida; una cara muy propia del estilo de Juan de Oviedo, heredada de los Cristos de Jerónimo Hernández y continuada por los vigorosos varones de Gaspar Núñez Delgado; un rostro de tendencia cuadriforme y líneas cortantes, con los pómulos muy pronunciados y la mandíbula dibujada con rotundidad, lo mismo que el resto de las facciones, enérgicas y agudas. Junto a él, vemos cómo intentan acercarse a la cuna las cabezas del buey y la mula, ella todavía con los arreos puestos; llevan una decisión en la mirada y una firmeza en la expresión que nos indican que no son ajenos

⁶⁷⁴ Recordemos obras como la maravillosa *Virgen de las Fiebras*, de Bautista Vázquez, en la iglesia de la Magdalena, de Sevilla; las alegorías femeninas de Diego de Pesquera, en la portada de la antigua sala capitular de la catedral de Granada; la *Madre de Dios*, de Jerónimo Hernández, en su convento hispalense, o, del mismo autor, la *Virgen de la O*, de la iglesia parroquial de Ubrique.

⁶⁷⁵ El Niño Jesús fue, precisamente, la parte del relieve más dañada durante el incendio del retablo. Actualmente podemos apreciar su volumen general, pero nada conserva de las facciones e, incluso, ha perdido el brazo que apoyaba en el torso.

Aunque de un modo deficiente, su apariencia original puede contemplarse en una de las fotografías que Beatrice G. Proske incorpora a su breve artículo sobre este conjunto.

Véase B. G. PROSKE. "Relieve de un retablo...", lám. II.

al misterio que entonces se verifica, que allí están para hacer cierta la vieja profecía de Isaías, que por fin «Conoce el buey a su dueño y el asno el pesebre de su amo...»⁶⁷⁶. Un pastor acaba de llegar a la cabecera de la cuna y, ya arrodillado, se despoja del sombrero para honrar debidamente al Señor. Un mozo que se diría llamado de una palestra antigua, con un rostro de escultórico perfil y un cuerpo de anatomía fuerte pero sin excesos, pendiente antes de los agraciados cánones de la Antigüedad, que del fantástico derroche de masa impuesto por Miguel Ángel. Su gesto de asombro, remarcado por el movimiento del brazo izquierdo, lanzado atrás con la mano abierta, revela una sencillez de espíritu que bien nos ilustra de la naturaleza de los elegidos por el Padre para la primera manifestación del Hijo, del candor de aquellos humildes, de aquellos «párvulos» a que se referían en sus escritos fray Luis de Granada o el primado Carranza⁶⁷⁷. Tal simpleza se corresponde con la de su indumentaria, que, en un afán quizá arqueológico, no atiende a la verdad del momento y acude, en cambio, en busca de soluciones de pretendida ascendencia antigua: una túnica corta y unas polainas, más un ceñidor que con igual galanía luciera la más pagana alegoría del pleno renacimiento⁶⁷⁸. Detrás de él, otro rústico sirve al autor para abrir hacia nosotros la composición, a la manera que por entonces tanto gustaba a los pintores y que será una constante en los cuadros de Roelas y Juan del Castillo; es en esta ocasión un hombre de edad más avanzada y presencia menos noble, hierático e inexpresivo en la pose y algo cicatero en las medidas. Enfrente, respaldando a José y María, dos ángeles solemnizan el momento y reafirman su carácter sobrenatural. No están adorando al Niño: ese gozo corresponde ya a los zagales; ahora se miran y hablan, discuten acerca de la conveniencia de la Encarnación y de la infinita bondad del Padre, que, atendiendo a sus ruegos, accedió a que tan impensable maravilla tuviese lugar. El autor los concibe como dos seres de una belleza superior, dos andróginos de torneado cuello y lisas mejillas de amable redondez, vestidos con sutiles túnicas escotadas de talle alto, bajo cuyos pliegues parece transparentarse la deliciosa forma de unos senos de mujer. Su presencia en el entorno de la cuna, a la vera de los Esposos y de los pastores, mezclados con lo terrenal sin más distintivo que las alas, es un rasgo muy propio de la iconografía navideña andaluza del primer barroco; ya hace tiempo que lo vimos en la *Adoración* que el licenciado Roelas pintara para el altar de la casa profesa de Sevilla y, dentro de poco, Montañés lo retomarà en el gran retablo de los jerónimos de Santiponce. De la procedencia del tema no puedo hablar todavía con certeza; la edad media, a la que tanto trabajo costaba deslindar lo humano de lo divino fue tajante, sin embargo, en su manera

⁶⁷⁶ Isaías 1, 3.

⁶⁷⁷ Véase, por ejemplo, la exclamación copiada en el encabezamiento de este capítulo.

⁶⁷⁸ Junto al Niño, ésta fue la otra figura que peor parada salió de las llamas. Hoy día, tras haber sido restaurada, presenta importantes pérdidas de materia escultórica en el rostro, los cabellos, y la pierna izquierda, habiendo perdido por completo el brazo del mismo lado.

Para el estudio, siquiera aproximado del original remito a la fotografía publicada en el artículo de la profesora Proske.

Véase B. G. PROSKE. "Relieve de un retablo...", lám. II.

de separar a las personas de los ángeles y pocas veces nos presenta tal mezcolanza; tampoco es frecuente en el renacimiento, y sólo el Greco, en telas como la *Nochebuena* de la Galería Corsini, de Roma, la ensaya con éxito y plena conciencia⁶⁷⁹. La clave, así pues, una vez más, quizá no haya que buscarla tanto en las imágenes como en los textos, en visiones literarias que bien pueden ser la de Ludolfo *el Cartujano* o, con un alto grado de probabilidad, las de sor Isabel de Villena y sor Juana de la Cruz, fervientes defensoras de una embajada angélica con voz y comportamiento semejante al humano en la noche del Nacimiento, de unos espíritus celestes que se compadecen por las penurias del Niño y se alegran ante el venturoso futuro del género humano, aún cuando la teología más rígida los crea incapaces de una sensibilidad tan amable y empática⁶⁸⁰. Eran éstas visiones con, al menos, un siglo de vida, pero que entonces cobraban especial vigencia a causa de la devoción hacia los ángeles impuesta por el concilio de Trento⁶⁸¹. Se alza tras de éstos un murete de ladrillo visto que delimita el espacio en que tiene lugar la adoración, una especie de atrio o corralón algo apartado del establo, que se descubre a lo lejos. Dos pastores más rezagados contemplan al Señor desde el otro lado de esta tapia, arrebatados ya en la distancia por la comprensión de tan grandes prodigios. Uno de ellos, un mancebo de cautivadora guapeza viril, lleva a hombros la indispensable ofrenda del cordero, recordatorio de la bondad y la mansedumbre del Señor; un mozo hermoso y moreno, de corte lisípeo e indumentaria antigua, como un auténtico *crióforo* griego, convertido al cristianismo bajo la misma sugestión formal que inspirara a los escultores del arte paleocristiano. El otro rústico, por el contrario, se sacude en buena medida los residuos del clasicismo para adentrarse en las rutas de la verdad; un hombre vulgar, de ingratas facciones, con la piel retostada y la boca hundida, delatando una dentadura bastante rala; con todo, bajo el velo de tan grande fealdad, brillan con deslumbrante fulgor los destellos de la fe más honda y sincera, más firme y más subyugada por las bondades del Creador. Una masa de nubes en pronunciadas espirales emana del establo y los envuelve, como un silencioso rompimiento, cuajado de cabecitas angelicales, que desmaterializase un tanto la terrenal concisión del paisaje. La cuadra es un cobertizo a dos aguas con techumbre de paja, cerrada en los cartabones con gruesos maderos y paños de cañizo, que apoya sobre bastas columnas de jónica

⁶⁷⁹ Reproducida en F. J. SÁNCHEZ CANTÓN. *Nacimiento...*, lám. 71.

⁶⁸⁰ “Los ángeles no sufren ni por los pecados ni por las penas de los hombres. Como dice San Agustín, la tristeza y el dolor no son sino de aquello que sucede contra la propia voluntad. Pero nada sucede en el mundo contra la voluntad de los ángeles ni de los demás bienaventurados, porque su voluntad está enteramente conforme al orden de la justicia divina; y nada se hace en el mundo sino aquello que es hecho o permitido por la justicia divina. Por eso, hablando en absoluto, nada acontece en el mundo contra la voluntad de los bienaventurados...”

Es cierto, sin duda alguna, que los ángeles no quieren los pecados ni las penas de los hombres, mirando esto en absoluto y en abstracto; pero quieren, no obstante, que se guarde en esto el orden de la justicia divina, según el cual, algunos sufren castigos y se les tolera el pecar.”

De la *Summa Theologica* de Santo Tomás de Aquino (I 113, 7).

He tomado la cita de A. ROYO MARÍN, O. P. *Dios y su obra*, p. 411.

⁶⁸¹ Sobre este tema véase E. MÂLE. *El arte religioso...*, pp. 279-288.

aspiración. Más allá de la densa fumarola, el campo vuelve a abrirse para mostrarnos las airosas figuras de dos pastores, un hombre y una mujer, que se acercan con sus ofrendas; el varón mira al cielo y abre los brazos pasmado por la aparición de los ángeles anunciadores; gasta borceguíes y una túnica que hondea con tan artificioso ritmo, que más se le diría envuelto en un plasma líquido que no en nuestra gaseosa atmósfera; dignos de mención son los detalles de verdad que se suman al anacronismo de su vestimenta: un sombrero de ala ancha en la cabeza y, colgados del ceñidor, un caramillo y una calabaza. El personaje que marcha a su lado es una mujer con apostura de cariátide, una joven peinada y vestida bajo el dictado de lo antiguo que camina hacia el portal con una cesta en la cabeza, repleta de flores y frutos. En la zona más alta, un palco de nubes acoge los medios cuerpos de tres ángeles que enseñorean la vitela como una bandera echada en día de fiesta sobre el pretil de una fachada. Tres jóvenes de apariencia feminoide, con ricas túnicas, recogidas sobre los brazos con broches manieristas, que dejan ver una anatomía entre fibrosa y torneada. La composición, muy desahogada y compleja, está dominada por la preocupación espacial, por una búsqueda de la perspectiva y la impresión de lo panorámico que, con darse a entender de una manera clara y efectiva, no alcanzan a mostrarse plenamente conseguidas, permitiendo descubrir alguna rémora manierista. El campo del relieve, de dimensiones poco comunes en una obra de esta naturaleza⁶⁸², se presenta dividido en tres grandes franjas horizontales que, además de romper con buena fortuna la ingénita verticalidad del soporte, permiten distinguir entre tres planos diferentes de visión, con lo que se obtiene la impresión de la lejanía y una comprensión coherente y unitaria, por más que irreal, del espacio representado. En el primer término, que abarca hasta los pastores asomados tras del murete, ambos incluidos, las figuras son prácticamente de tamaño natural y, en el caso de las situadas más cerca de nosotros, la Virgen, el Niño y el mancebo arrodillado, casi también de bulto redondo, lo que obedecería a las propias exigencias del contrato, en el que ya se previa la necesidad de un claro discernimiento de la historia, dadas las considerables proporciones del templo⁶⁸³. En el segundo término, las figuras son más pequeñas y se sitúan a mayor altura, simulando la distancia de un modo primitivo y hasta algo ingenuo; mientras que en el registro superior, ocupado por los ángeles, la escala vuelve a equipararse con la del nivel inferior, sin duda para subrayar el efecto sobrenatural de la aparición. Este procedimiento conecta con la tradición pictórica sevillana del bajo renacimiento, con la de los grandes cuadros partidos en dos zonas en altura, tan empleada por Alonso Vázquez, Herrera el Viejo o Juan de las Roelas; pero, sobre todo, anticipa la inteligente composición de este último para el gran cuadro de la Adoración del retablo mayor de la casa profesa de Sevilla, en el cual, ya con mayor madurez estilística, se repiten estos mismos tres niveles: uno inferior,

⁶⁸² Mide 3,65 x 1,95 m.

⁶⁸³ Dice el contrato que las escenas del paño central del retablo debían ser “de todo relieve [...] porque se gozen desde enmedio de la yglesia.”
C. LÓPEZ MARTÍNEZ. *Retablos y esculturas...*, pp. 162-164.

destinado a acoger el misterio; otro intermedio, ocupado por la visión abierta del paisaje y un tercero, superior, que acoge el rompimiento de gloria; un esquema idéntico al que también vimos ya, de la mano de Antonio Mohedano, en la *Nochebuena* de la iglesia de San Juan, de Antequera, de los años de 1615. Con respecto a la ordenación del primer término, es preciso señalar su correspondencia con el modelo, tantas veces visto ya, de los tres personajes en torno a la cuna, al que, finalmente, reconocimos un origen castellano, berruguetesco. Asimismo, por el número y la disposición de las figuras, se descubre que estamos ante un precedente claro de la gran *Adoración de los pastores* del retablo mayor de los jerónimos de Santiponce, la obra maestra de Juan Martínez Montañés, al que llegó a estar atribuido este relieve⁶⁸⁴; se mantiene allí el número de los personajes de este plano principal, así como buena parte de sus actitudes, con la única diferencia sustancial de disponer el pesebre en el sentido de la profundidad, permitiendo con ello arremolinar en círculo la composición y, en consecuencia, perfeccionarla en dirección barroca, si bien este paso no corresponde en exclusividad al *Dios de la madera*, pues como pronto se verá, antes fue ensayado por Diego López Bueno, e, incluso, adelantado en parte por el propio Juan de Oviedo, como se verá a continuación. Todo el conjunto está marcado por un palmario clasicismo; las proporciones y la anatomía de las figuras tienen mucho que ver con el mundo antiguo, así como el plegado de los paños, que simula finas telas mojadas, quebradas por el movimiento con una delicadeza casi fidiásica, muy propia de la corriente helenizante que recorre la escultura andaluza de este periodo. De cualquier forma, el sentido de lo clásico no es todavía en Oviedo una categoría estética innata, como enseguida veremos, en cambio, en la obra de Montañés; no es una cualidad abstracta que impronta tanto la forma como el mensaje se sus creaciones, sino un cúmulo de rasgos formales que se emplean de acuerdo a las frías reglas de un código artificial y preestablecido. En Oviedo no se puede hablar tanto de lo «clásico» como de lo «antiguo», porque el autor no nos ofrece una voluntad espiritual, sino, más bien, un *historicismo*, una norma aplicada de manera consciente y superficial, mediante la determinada configuración formal de ciertos elementos concretos. La factura es de una encomiable maestría, mórbida en los rostros y de un ritmo virtuosista en el plegado; desmerecen, con todo, ciertos fragmentos de excesiva blandura o escaso carácter, lo que podemos apreciar en las manos, sobre todo en las de los pastores, de una delicadeza principesca, o en la ingenua visión del portal. La policromía, por último, pone en valor los volúmenes gracias a su colorido intenso, cálido y muy contrastado, revestido de finas labores estofadas en oro, con una

⁶⁸⁴ “Obra que por la belleza de la Virgen y ángeles merece destacarse en el estudio de la escultura andaluza. Atribuida, según unos a Martínez Montañés, según otros, a su maestro Juan de Oviedo y de la Bandera, llamado “el Mozo” (1565-1626).”
Catálogo del Museo Federico Marés, n. 1.904, p. 61

prodigalidad que, todavía más, ayuda a comprender el empeño y la magnificencia del desaparecido retablo de Cazalla⁶⁸⁵.

Pasados algunos años, cuando ya casi fenecía la primera década del siglo XVII, se enfrascará Juan de Oviedo en la ejecución de otro altar mayor, como el anterior, de factura bastante larga y también de triste destino. Me refiero al antiguo retablo de la parroquia sevillana del Divino Salvador, obra sin duda importante, pero de la que apenas conservamos algunos vestigios. Destaca entre ellos un buen relieve de la *Adoración de los pastores*, en el cual, el polifacético maestro nos ofrece una visión renovada de la *Nochebuena* de Cazalla de la Sierra, interpretada esta vez de un modo más maduro y avanzado en lo estilístico, gracias, sobre todo, a una representación espacial más coherente, pictórica y depurada de tópicos manieristas⁶⁸⁶. La fidelidad al modelo serrano se hace visible, de un modo especial, en la configuración del primer término, en el que hallamos a la Virgen, San José y un pastor rodeando adorantes la cuna, de acuerdo al clásico esquema al que en tantas ocasiones me he referido ya. María, dispuesta ahora junto al margen derecho, aparece de hinojos, orando ante el pesebre con la cabeza baja y las manos juntas; el tipo ha perdido mucho de la delicadeza

⁶⁸⁵ Al ser destruido el altar y pasar este relieve al mercado de arte, se llevó a cabo sobre él una restauración a fondo que incluyó medidas ciertamente drásticas. El Niño Jesús, con el pesebre, fue sustituido por otro, procedente de un relieve distinto, lo que alteró la iconografía en tanto que la nueva imagen no miraba a la Virgen, como en el original, sino al pastor adorante, y tenía una pose mucho más relajada; el nuevo pesebre, además, era de obra y bastante más pequeño que el de Juan de Oviedo. El zagal del primer término, la otra figura que salió peor parada del incendio, fue sometido también a dramáticas intervenciones: se le rehizo la cara, dejándolo muy poco agraciado, y buena parte del vestido, así como el brazo izquierdo, que en origen tuvo lanzado hacia fuera y, que ahora, se le colocó sobre el pecho. También se intervino con pocos reparos sobre la policromía, en especial de esta figura.

La obra pasó en este estado a los fondos del Museo Marés y así fue descubierta por la profesora Proske. Actualmente, eliminados estos elementos añadidos, la historia se puede contemplar tal y como quedara tras la Guerra, con importantes lagunas que, a pesar de todo, no interfieren decisivamente en la comprensión general del conjunto y permiten un acercamiento más ajustado al arte de Oviedo que los añadidos anteriores.

El relieve, con la apariencia que tenía tras esa fatal restauración de los años cuarenta, puede verse reproducido en B. G. PROSKE. "Relieve de un retablo...", lám. I.

⁶⁸⁶ El antiguo retablo mayor de la colegiata del Salvador, de Sevilla, consagrado a la Transfiguración, ocupó a Juan de Oviedo *el Mozo* entre 1609 y 1621, habiendo constancia documental de que colaboración con él otros maestros, destacando entre ellos el nombre de Andrés de Ocampo.

Mediado el siglo XVIII, la máquina fue desmontada para sustituirla por una nueva, la que puede contemplarse hoy; un impresionante altar al estilo del mejor barroquismo sevillano, realizado por Cayetano de Acosta en los años de 1770. Actualmente, tan sólo sobreviven del retablo primitivo tres de las historias en relieve que lo integraron, a saber, la *Anunciación*, la *Adoración de los pastores* y la *Resurrección*, colocadas sobre los pilares de la iglesia.

Acerca de este conjunto, veáanse las noticias aportadas por C. LÓPEZ MARTÍNEZ. *Retablos...*, pp. 116-118; *Idem. Desde Martínez Montañés...*, p. 121; además de las breves anotaciones contenidas en J. HERNÁNDEZ DÍAZ. *Imaginería hispalense...*, pp. 91-92; B. G. PROSKE. "Relieve de un retablo...", p. 274; A. J. MORALES, M.^a J. SANZ, J. M. SERRERA y E. VALDIVIESO GONZÁLEZ. *Guía artística de Sevilla...*, p. 68.

que antes luciera, acusando una rigidez bastante ingrata en la postura y cierto descuido en el modelado, notable, en particular, en los cabellos, que antes veíamos trabajados con tanta minuciosidad. Asimismo, el rostro carece de la belleza y el individualismo anterior, obedeciendo a un patrón más abstracto y convencional. En conjunto, la figura resulta excesivamente alargada y angulosa, genérica y sometida a los dictados del manierismo. La cuna, sin embargo, sí da un importante paso hacia la plena asimilación de los nuevos modelos representativos. En lugar de mostrarse en paralelo, aparece en profundidad, pero sobre el trazado de una diagonal bastante suave, como de unos 30°, que figura la perspectiva sin distorsiones ni estridencias, de un modo equilibrado y moderno. Hace esta vez de pesebre un cajón de mimbre con cañas reforzando tanto los frentes como las esquinas, cubierto con unos pañales que, de acuerdo con el gusto del maestro, caen dibujando festones. El Niño retoma el modelo de Cazalla y se presenta como un infante de edad muy tierna, bien rollizo, con la cabecita pelona y sin ninguna conciencia de los misterios que protagoniza; desnudo sobre el lecho, patalea mirando a su Madre, bregando entre alegre y suplicante, pidiéndole quizá que lo arrime a su regazo y lo envuelva entre los pliegues de su manto. San José está arrodillado detrás de la cuna, adorando con las manos juntas y la profundidad meditativa pintada en la cara. Es un Patriarca de edad ya avanzada, aunque todavía no del todo viejo, de frente despejada y facciones magras, enmarcadas por un viso ancho y huesudo, de fuerte mandíbula revestida de fina barba. A su diestra, en la cabecera de la cuna, un pastor contempla ensimismado al Niño y, no atreviéndose a abrazarlo, estrecha en su regazo, ebrio de sentimiento, la tierna hechura de un cordero. Es un hombre, aunque joven, ya maduro, de apostura muy garbosa y viril, por más que algo rígido en el ademán. Su indumentaria, de extrema sencillez, sigue partiendo de hipotéticos presupuestos antiguos: una túnica corta, de tejido muy vaporoso y sutil; polainas y, sobre la cabeza, un maltrecho envoltorio de harapos. En segundo término, entre las cabezas de la Virgen y San José, se descubre un fragmento del pretil de la cuadra, tras del cual asoman fijas en el pesebre las testuces de la mula y el buey; él, con una ostentosa cornamenta en forma de media luna, parece pugnar por acercarse al lecho de su Rey; ella, aún con los jaeces puestos, se mantiene más rezagada e indiferente. Cerca de ellos, los ángeles vuelven a hacer acto de presencia en el portal, intercambiado, como antes, sus impresiones ante tanta maravilla; dos andróginos de aire distinguido y muy pulida belleza, con túnicas escotadas que se pliegan dejando entrever hermosos senos femeninos. Los pastores, además del que ya vimos de hinojos, acuden en buen número a adorar al Nacido. A la espalda de la Señora, merece ser destacada la figura de una mujer que abre los brazos y extiende las palmas, en señal de asombro y enardecimiento, arrebatada por la impresión de ver que no eran ilusiones los cánticos que creyó oír a los ángeles y que la misericordia del Padre es tan infinita que no retrocede ante tamaño sacrificio. Enfrente, otras dos figuras, un guapo mancebo y una cándida muchachita, se dicen con los ojos que el anhelo de sus antepasados es ya una realidad y que ellos se cuentan entre los elegidos que han sido llamados para disfrutarla en primicia. Otro joven

avanza por el centro, con la ofrenda al hombro y la humilde mirada baja de modestia y respeto y, al fondo, todavía se aprecia otra figura, tocada con un curioso turbante, que viene ya sumida en profunda oración, con las manos juntas y los ojos entornados. El escenario, resuelto con demasiada rapidez y hasta con algo de desidia, simula un ambiguo espacio arquitectónico de raigambre clasicista, con un arco en el centro, medio oculto por un colgadizo, a modo de tejadillo, y dos grandes columnas a los lados, sobre altos pedestales con molduras, en la línea de las que tanto gustaban a Antonio Ruiz de Saravia, en Córdoba, o las que de continuo aparecerán en los cuadros de Zurbarán. La parte más alta la ocupa un rompimiento de gloria, presidido por un ángel mancebo que extiende la pancarta, rodeado por dos graciosos angelotes y un buen número de cabecitas aladas pajareando entre la envolvente nebulosa. La composición, como anunciaba al principio, nos ofrece una visión nueva y más inteligente del esquema ensayado en la iglesia de Cazalla, pero materializada con una técnica muy inferior, capaz, incluso, de caer en inadmisibles torpezas. El espacio simulado tiene ahora una profundidad de campo, permítaseme la expresión, bastante más pequeña, lo que facilita al maestro un escalonamiento más atinado y realista de los distintos planos, que, sin embargo, termina por traducirse en una impresión de cierto amontonamiento y algún desorden. El esquema ordenador esencial, sin embargo, sigue siendo el mismo, detectándose idéntica división del campo en tres registros horizontales superpuestos y el propio reparto de los volúmenes en el término principal, estructurado con arreglo al modelo berruguetesco, de tan larga vigencia en Andalucía. La factura peca de basta, adoleciendo de no poca dureza y abundantes tópicos, que, claro está, restan vitalidad al resultado último y llegan a concederle un tono de cierto primitivismo y hasta de alguna ingenuidad. Tales aspectos del tratamiento formal, tan diferentes a lo que, por medio de obras como el relieve del Museo Marés o la *Virgen del Buen Aire*, de la capilla del palacio de San Telmo, de Sevilla, identificamos como propio del estilo de Oviedo, parecen justificarse, además de por los años pasados, por la intervención de otros artífices, entre los que la crítica ha creído reconocer el estilo de Andrés de Ocampo, cuya actividad en este retablo está atestiguada por la documentación⁶⁸⁷. La policromía sigue la pauta de la talla y se muestra mucho menos rica y elaborada; el oro abunda poco y se concentra en zonas muy puntuales, poco más que en las grecas de los vestidos, con labores bastas y chillonas.

Personalidad muy interesante y digna de ser tenida en mayor aprecio, aunque todavía muy desconocida, es la del también polifacético Diego López Bueno, artista de brillante carrera y notable prestigio entre sus contemporáneos que, sin embargo, no ha conseguido hacerse con el favor de la crítica moderna. Nacido en 1568, era el maestro, según parece, natural de Córdoba y estaba emparentado con Hernán Ruiz II, pues falleciendo sus progenitores cuando él era un niño, quedó en la vida, por las segundas nupcias de su padre, como hijastro de Catalina Ponce, hija, a su vez, del famoso

⁶⁸⁷ J. HERNÁNDEZ DÍAZ. *Imaginería hispalense...*, p. 92.

arquitecto renaciente. Estas circunstancias de la biografía de Bueno, trágicas de entrada, encierran buena parte de su éxito posterior, ya que garantizaron al joven una completa formación artística al lado de maestros tan encumbrados como Andrés de Ocampo y Jerónimo Hernández, marido de su madrastra el primero y cuñado el segundo, así como la protección y el magisterio del célebre abuelo. Con este bagaje, Diego López se aplicará de forma solvente a la escultura, la arquitectura y la construcción de retablos, siendo conocida su labor, sobre todo, en el campo de las dos últimas actividades⁶⁸⁸. Toda su carrera se desarrollará en estrecha relación con los mejores maestros de la Sevilla de entonces. En un primer momento lo veremos asociado a Juan Bautista Vázquez *el Mozo*, ejecutando los retablos mayores de la iglesia de Santa María, de Arcos de la Frontera, y el Divino Salvador, de Cortegana; y, más adelante, realizando diversos trabajos al lado de Francisco Pacheco, Miguel Cano, Alonso Vázquez, Juan de Úceda y Juan Martínez Montañés, del que siempre fue vecino y colaborador. Sin ser un creador de genial empuje, destacará en los tres oficios citados como un profesional impecable y prolífico, inmerso en la definida línea estética del gusto sevillano de finales del siglo XVI y principios del XVII. Como escultor aboga por lo sobrio y monumental, practicando un romanismo que, poco a poco, evoluciona de acuerdo a un influencia dupla, por un lado, la ejercida por la natural idealización clásica del estilo de Montañés y, por otro, el código, más expresivo y dramático, de Andrés de Ocampo y, sobre todo, del joven Juan de Mesa, con el trabaría conocimiento a través del *Dios de la madera*. De más de noventa esculturas documentadas de su gubia, apenas si conservamos hoy veinte, además de un cierto número de relieves en distintos altares, en los que, dada la participación de otros artistas, resulta difícil deslindar lo suyo. Joya preciosa de lo que nos ha llegado, documentada de su mano y, tal vez, lo mejor que saliera de ella, es la *Adoración de los pastores* del convento sevillano de las Santas Justa y Rufina, vulgo la Trinidad, en el barrio de la Ronda, único resto del que fuera su retablo mayor, contratado y labrado por López Bueno cuando empezaba a alborear el siglo XVII. Una obra en la que el maestro revela excepcionales dotes creativas y una fuerte personalidad artística, por cuanto es capaz de sobreponerse a la poderosa influencia de Oviedo *el Mozo* y los demás imagineros hispalenses del momento para ofrecernos una composición de muy grande novedad, verdadera antesala de la irrepetible versión de la Nochebuena que, algunos años después, tallará Montañés para el monasterio de San

⁶⁸⁸ C. LÓPEZ MARTÍNEZ. "El escultor y arquitecto..." (1933); *Idem*. "El escultor y arquitecto..." (1953); Joaquín GONZÁLEZ MORENO. "Trazas de Diego López Bueno para San Lorenzo de Sevilla". *Archivo Español de Arte*, 1953, p. 313; *Idem*. "El convento de San Antonio de Sevilla". *Archivo Hispalense*, 1954, p. 9; F. CHUECA GOITIA. "El protobarroco andaluz..."; J. HERNÁNDEZ DÍAZ, J. J. MARTÍN GONZÁLEZ y J. M. PITA ANDRADE. *La escultura y la arquitectura...*, p. 511; J. J. MARTÍN GONZÁLEZ. *Escultura barroca en España...*, p. 128; J. A. ARENILLAS. "Diego López Bueno..."; *Idem*. "Nuevos datos..."; A. PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ. *Diego López Bueno...*

Isidoro del Campo⁶⁸⁹. Cinco grandes figuras resumen el misterio y lo dan a nuestra comprensión con excelentes economía y claridad, perfilando de acuerdo a la más recta norma conciliar los componentes litúrgicos de la historia y las sensaciones que, desde la jerarquía, se buscaba despertar en los fieles. La Virgen está arrodillada a la derecha de la cuna, adorando al Niño con las manos juntas y la mirada baja, arrebatada por una devoción profunda y sincera, callada y ejemplar. El manierismo es una fuerza que, todavía, pesa mucho en ella, como se desprende del excesivo alargamiento de las proporciones y la artificiosa cadencia de los paños, sobre todo de la toca, que ondea desde su cabeza, sorteando el hombro y los brazos, en una curva deudora, aunque algo más discreta, de la que dibujó Rafael en el manto de su *Madonna Sixtina*. El rostro, de una belleza suprema, ancho y de finas líneas, se presenta casi como un homenaje a los modelos faciales de Gaspar Núñez Delgado, con ese óvalo limpio y tendente al círculo, y la larga nariz, recta y delgada, desprendida de la osada línea de las cejas; grande es su parecido, por ejemplo, con la Virgen de la *Visitación* del famoso retablo del Bautista, de la iglesia sevillana de San Clemente⁶⁹⁰, pero su factura se ofrece más cuidada y su estructura más armónica, resultando un viso de enorme beldad y seductor vitalismo, vigoroso y cercano a pesar de su mucha idealización. La cuna, una canasta rectangular de mimbre, remata al fin el ensayo de Juan de Oviedo en el retablo del Salvador y se dispone en perfecta perpendicular respecto del plano del relieve, ofreciendo al espectador, en perspectiva, toda la pajiza superficie en que yace el Infante y tan sólo uno de sus frentes. Sobre el heno, Jesús reposa desnudo, sin protección alguna de pañales u otras ropillas; la suavidad de su tierna y blanca piel contrasta de esta manera con la rugosa textura del improvisado jergón y torna su desnudez aún más cruda y digna de compasión. Es un Niño encantador, pequeño y regordete, del todo sujeto ya a la imitación del natural; hermosa es, ante todo, la cabeza, con una carita de facciones romas y muy expresivas, y una tupida cabellera ensortijada, con un tufo que se derrama ocultando parte de la despejada frente, en un prelude de la norma que pronto establecerá Montañés en el *Niño Jesús* de la Hermandad Sacramental de la catedral de Sevilla o en el de la Virgen del reservado, del monasterio de Santiponce. El dramatismo con que nos lo ofrece el autor, tan pequeño y descubierto en la noche fría y sobre la hierba dura, cobra aún más fuerza por el hecho de es, precisamente, el Niño, el elemento elegido para abrir la composición. Jesús, de frente a nosotros y, por efecto de la forzada

⁶⁸⁹ Contratado en 1600, el retablo mayor del exconvento de las Santas Justa y Rufina, fue ejecutado por Diego López Bueno a lo largo de los dos años siguientes, siendo el trabajo, a su término, tasado muy favorablemente por Andrés de Ocampo y Juan Martínez Montañés.

Desmantelado el altar, el relieve de la Adoración de los pastores, único resto que nos queda de él, se conserva hoy enmarcado por un retablo neoclásico, de principios del siglo XIX, al fondo de la nave de la Epístola, en los pies de la iglesia.

Véase A. J. MORALES, M.^a J. SANZ, J. M. SERRERA y E. VALDIVIESO GONZÁLEZ. *Guía artística de Sevilla...*, p. 218; A. PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ. *Diego López Bueno...*, pp. 24, 39 y 108.

⁶⁹⁰ Reproducida en J. HERNÁNDEZ DÍAZ. *Imaginería hispalense...*, lám. 73.

perspectiva, prácticamente erguido, nos mira y parece avanzar llamándonos; se dirige a nosotros con la diestra aplicada sobre el corazón, en un gesto que no es de extático enardecimiento como en otras muchas versiones; esta vez, no es que su corazón arda en deseos llevar a buen término la voluntad suprema del Padre, es que es la meta que Él mismo nos propone, la morada cálida e infinita que nos ofrece a cambio de nuestra piedad. Protegiendo la cabecera de su lecho encontramos arrodillado a San José. Los alegatos que a favor de su rehabilitación se veían oyendo desde la baja edad media, han surtido ya un buen efecto y, de hecho, aquí es el Patriarca el centro geométrico de la composición, con la preeminencia ideológica que ello le concede. Es un hombre muy joven y apuesto, de rostro ovalado con marcados pómulos, apuntado en el mentón por acción de la barba, y lisa cabellera cayendo en dos bandas sobre los hombros. No hay duda, por lo dicho, de la influencia de los patrones de Jerónimo Hernández, en especial, de obras como el maravilloso *Resucitado* de la iglesia de la Magdalena, de Sevilla, de tan perfecta belleza viril, aunque aquí sí se note ya una apuesta decidida por la verdad, un impulso realista que baña de fuerte carácter meridional los rasgos de aquella imagen. Cabe el costado izquierdo de la cuna, un pastor se clava de hinojos, ofreciendo un cordero al Niño. No hemos visto hasta la fecha, en lo andado de este capítulo, una figura que se compare a ésta en realismo y comprensión del espíritu popular que gustará el primer barroco de aplicar a la historia. Es un auténtico hijo de la vega sevillana, un rústico del agro andaluz que accede a este retablo como otros muchos lo harán al de la casa profesa o al del convento de Monte Sión, llamado por López desde su majada para reflejar el carácter de los sencillos elegidos por el Señor. Dotado de un cuerpo espigado en exceso, son el rostro y las manos los elementos que concentran tal estudio de verdad; el primero, magro y curtido, con las mejillas secas y la frente arrugada, llama la atención por la poderosa concreción de la nariz aguileña y los ojos, chicos y cargados; las otras, aunque más endebles, brillan por su complexión fuerte, secas y surcadas de venas. La indumentaria merece también ser comentada; no lo vemos gastar ya las sutiles túnicas que gustaban a Juan de Oviedo, sino volver la vista hacia el atuendo de los rústicos de la tierra, con una ropeta de lana, con cuello y mangas cortas rematadas en almenas, bajo las que asoman las largas de la camisa, polainas y zurrón. Mucho desmerece a su lado la torpe figuración del borreguillo. Dos pastores más, todavía de pie, vienen a traer sus presentes al Niño. Detrás de la Virgen, vemos a una muchacha que carga en la cabeza un cesto de rústicas viandas; un personaje inspirado en el con semejante pose labró Oviedo en el retablo de Cazalla. Al otro lado, a espaldas del pastor orante, un zaga imberbe de despoja de su sombrero de ala ancha, destacando en el los detalles de la zalea de lana que se adivina anudada a la cintura y la talega que carga al hombro. Se descubre más atrás la cabaña, de pobres maderos y cubierta de paja, más algún resto de muro y, en la parte más alta, un rompimiento de gloria en el que tres ángeles de pequeña escala flotan tañendo instrumentos para el Señor, a saber, una vihuela, una corneta y un órgano portátil. Sobre el fondo del relieve, se simulan con el pincel, dentro de la cuadra, las cabezas del buey y la mula, y, a lo lejos, un paisaje

montañoso bajo acaramelado cielo de crepúsculo, en el que el ángel anunciador se aparece dando la buena nueva a los pastores. La composición, tras el original paréntesis significado por los altares de Cazalla de la Sierra y el Salvador, de Sevilla, vuelve a un sistema de representación más claro y menos disperso, con una mayor concentración de los motivos y un sentido muy marcado de la monumentalidad, en detrimento de la visión panorámica y la preocupación paisajística que dominaba a Juan de Oviedo. El misterio principal ocupa una superficie más amplia dentro del campo del relieve y los personajes aumentan su escala con respecto a la dimensión total del soporte, con lo que la impresión es más imponente y rotunda, además de completamente discernible desde la primera lectura, por más que ésta sea rápida y superficial, elementos que conectan muy bien con el espíritu trentino de la época. El primer plano sigue estando estructurado con arreglo a la común solución castellana empleada también por Oviedo, pero la disposición vertical de la cuna le concede un aire nuevo y un efecto desconocido; la impresión de parapeto que antes pudiera transmitir se muda por otra bien distinta, con fuerte sentido de la profundidad, dibujando un triángulo con el vértice superior apuntando al centro del panel que nos invita a penetrar en la escena y permite una compenetración mucho mayor con ella. Además de este aspecto decisivo, la ordenación simétrica de los personajes y el reparto general de las masas nos dicen con voz clara que estamos ante el más determinante precedente de Montañés, que repetirá, incluso, la posición de algunos personajes. Asimismo, la representación del portal y el paisaje del fondo, la acercan mucho a lo que luego hará Roelas. Frena la tensión barroca del conjunto la obediencia que se aprecia de numerosos dictados manieristas, en especial en el alargamiento de las figuras y el plegado menudo y fluyente, dentro de la línea helenizante a que aludía en los ejemplos anteriores. La policromía, llevada a cabo por Alonso Vázquez⁶⁹¹, con una paleta cálida y gran abundancia de oros, completa lo expresado con las gubias, no sólo desde el punto de vista formal, sino, incluso, en el iconográfico, mediante la elaboración de esas delicadas escenas que se funden con el relieve en una perfecta comunión, creando un entorno espacial de singular unidad y absoluta coherencia.

El otro gran centro de la escultura andaluza es la ciudad de Granada que, a pesar de sus estrechas relaciones con la del Guadalquivir y del continuo intercambio de artistas y obras que se registra entre las dos durante todo este largo periodo, vendrá a caracterizarse por un desarrollo estético y productivo bien diverso. Granada no sería nunca un importante foco de actividad económica. Al contrario de Sevilla, cuya energía y cosmopolitismo ya hemos recordado, la importancia de Granada era, ante todo ideológica. Tenía el prestigio de haber sido la llave de la cruzada y a punto estuvo de albergar el panteón de los reyes de España, pero estos honores no eran suficientes para mantenerla en alza y, conforme nos acercamos al final del siglo XVI, la ciudad, lejana y

⁶⁹¹ A. PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ. *Diego López Bueno...*, p. 108.

mal comunicada, se va perfilando, cada vez más, como un núcleo provinciano y retraído que se mueve al son de una adusta aristocracia y una piedad pacata y muy encendida, motivada por la cercanía de los moriscos. Conquistada en el anochecer de la edad media, Granada entra en el renacimiento sin tradición cristiana, como un desierto social, religioso y estético que debía ser adecuado a la medida de los tiempos. Último reducto del poder infiel en la Península, enseguida se convierte en la más preciosa joya de la corona, hervidero de una actividad creciente que reclama artistas de todas partes en tanto se gestaba la formación de un buen taller local. La población crecía y abandonaba las estrecheces albaicineras para extenderse por la vega; fue creado un buen número de parroquias que precisaba la puesta en marcha de un plan de iglesias capaz de satisfacer la demanda, no sólo de la urbe, sino de toda la diócesis; se comienza a levantar la catedral; las órdenes religiosas van fundando sus casas; se establece la Real Chancillería; los reyes conciben aquí su enterramiento y el emperador, incluso, inicia la construcción de un fastuoso palacio que, yuxtaponiéndose a las mansiones de la Alhambra, no permitía olvidar la pujanza de los nuevos poderes. Numerosos artistas de primer orden son traídos para cumplir los requerimiento de la corona y el renacimiento acaba por aceptarse como lenguaje estético definidor de la nueva Granada; llegan así las obras de Fancelli y Bartolomé Ordóñez; se asienta en la ciudad Jacobo Florentino; vienen a trabajar Machuca, Bigarni y Siloé, y hasta es llamado Berruguete; siguen llegando extranjeros, como Aquiles y Mayner y, en definitiva, la urbe se erige a la cabeza de una vanguardia que, al poco, terminará decayendo y dejándolo casi todo por hacer. En 1588, con el derribo de la llamada Torre Turpiana y el hallazgo de sus misteriosas reliquias, continuado por la aparición de los libros plúmbeos y los demás restos del Sacromonte, el ambiente se vivifica y, de nuevo, toda la ciudad se mueve al calor de la fe, alimentada de esperanzas, trofeos y nuevas fundaciones. Granada volvía a despertar, pero una vez más lo hacía bajo el signo de lo intangible. Los hechos encendían los espíritus y éstos reclamaban formas sobre las que apoyar sus creencias. El arte local cobra nueva vida y muchos maestros de fuera tornan a arribar bajo el señuelo de la creciente demanda. Ello se deja sentir de un modo muy especial sobre nuestra escultura, que va perfilando una escuela de estilo y carácter bien individualizados, una escuela que, al igual que la hispalense, se asienta sobre el humus de una primera fase en la que se mezclan los lenguajes de Italia y Castilla, pero que, luego, alcanzada su plena definición, desarrolla una personalidad propia y diametralmente opuesta de la sevillana, motivada por su singular idiosincrasia y por las especiales circunstancias que le deparó la historia. Con unos índices de producción más bien modestos, muy inferiores a los de la ciudad del Guadalquivir, Granada conseguirá, una producción mucho más selecta y unitaria, capaz de desquitarnos del escaso brío que, salvo en el caso de Alonso Cano demostraron nuestros pintores. A pesar de todo, es mucho lo que desconocemos todavía de esta escuela de vida tan larga y ejemplar; la pérdida irremediable del archivo local de protocolos nos dejó sin más fuente de referencia que los archivos eclesiásticos, demasiado escuetos y fragmentarios y, aún esto, en el caso de que todavía existan.

Motivado en parte por estas trabas, carecemos también de importantes monografías específicas sobre autores u obras en concreto, salvando los esfuerzos, imprescindibles aunque parciales, de expertos como María Elena Gómez-Moreno o mi maestro Sánchez-Mesa. Con todo, se ha podido deslindar un buen de autores, algunos como Alonso Cano, Pedro de Mena o José de Mora, bien conocidos desde antiguo y, otros muchos, que, aunque todavía en la sombra, poco a poco van perfilándose gracias a la atinada atribución de obras a sus respectivas gubias, cinceles o palillos. Ahora, al alba del barroco, eran varios los nombres que brillaban con propia luz en el firmamento de esta capital oriental de Andalucía; primero, Juan Bautista Vázquez *el Mozo*, llamado de Sevilla para acometer las obras del gran retablo de San Jerónimo; a continuación, los hermanos García, Miguel Jerónimo y Jerónimo Francisco García, gemelos y canónigos de la catedral, genios del barro, hábiles tallistas y excelentes policromadores, que trabajan bajo un impulso, al mismo tiempo, refinado y vivísimo; Bernabé de Gaviria, intuitivo representante, con su *Apostolado* de la catedral, de un protobarroco agitado e imponente, y, sobre todo, Pablo de Rojas, el maestro de Martínez Montañés.

En el grupo de las principales empresas escultóricas acometidas por el arte granadino de este periodo final del siglo XVI, ocupa un lugar destacado el retablo mayor del convento de Santa Isabel la Real, conjunto valioso que atrapa de antiguo la atención de la crítica local, pero al que la ausencia de documentación no ha permitido todavía dar una solución científica satisfactoria⁶⁹². Retablo considerable, por más que modesto, contiene en su primer cuerpo una buena *Adoración de los pastores* que, aunque muy sujeta todavía a los postulados estéticos del bajo renacimiento, presenta algunos detalles formales y, sobre todo expresivos, que nos ayudan a discernir los mecanismos por los que la industria artística de la ciudad comenzaba a abandonar los

⁶⁹² Las noticias conocidas acerca de la historia del este altar son todavía escasas y fragmentarias. De antiguo se sabe, al estar recogido en la *Crónica franciscana* de fray Alonso de Torres, y repetido por las *Guías de Granada* de Gómez-Moreno y Gallego Burín, que el encargo de su construcción partió de sor María de Mendoza (†1618), hija de Bernardino de Mendoza, general de las galeras de Felipe II. La cronología del conjunto no es segura, pero las características del estilo tampoco dan lugar a grandes dudas, permitiendo situarla entre los años finales del siglo XVI y los primeros del XVII.

Originariamente, el retablo se componía de doble banco, dos cuerpos y ático. Cada cuerpo estaba dividido en tres calles, más dos entrecalles intermedias algo más angostas. En el piso inferior, los encasamientos grandes acogen los relieves de la Adoración de los pastores, en la calle del Evangelio, y la Circuncisión, en la de la Epístola, con el sagrario en medio y los santos Francisco y Clara en las hornacinas; arriba, en el mismo orden, estaban los santos Juan Bautista e Isabel de Hungría, de pintura, y el Crucificado, de talla, en el centro, con la Virgen y San Juan Evangelista en los encasamientos menores. En el ático se figuraba a Dios Padre.

Durante el siglo XVIII el conjunto fue reformado, adoptando la apariencia con que lo conocemos hoy. Se ensanchó la calle central y se la dotó de tres cuerpos, guarnecidos con ricos elementos barrocos. El hueco central se destinó a la imagen de la Virgen de Guadalupe y el Calvario pasó a invadir el ático, llevándose la imagen del Padre al frontón.

La bibliografía sobre este conjunto es abundante, aunque escueta en sus aportaciones; más adelante serán citados diversos títulos, por lo pronto remitiré, tan sólo al estudio más completo y actual, hasta la fecha: J. M. GÓMEZ-MORENO y J. PÉREZ ROCA. "Retablo mayor...".

convencionalismos manieristas y se abría a las tendencias llegadas con el siglo⁶⁹³. Arrodillada en el suelo, a la cabecera del pesebre, la Virgen levanta un blanco y generoso pañal para ofrecer el Niño a la visión de los pastores. Idealismo y naturalismo conviven en Ella dando lugar a una representativa figura de transición; si por un lado nos llama la atención el excesivo alargamiento de las proporciones, visible, sobre todo, en la desmesurada longitud del muslo, por otro nos seduce y encanta la tierna expresión del rostro, lleno de amor y verdad. El patrón de esa cara conoce y admira los modelos de Pablo de Rojas, como se comprueba al contemplar su marcada tendencia al contorno circular y sus rasgos menudos, suaves y muy naturales, semejantes a los de imágenes tan bellas como la *Inmaculada* de la catedral de Granada, pero contiene, al mismo tiempo, una marca personal bien distinta. Es un viso de cejas cortas y arqueadas, con los ojos chicos, redondos y muy vivos; la nariz pequeña y ya liberada del corte griego, y la boca también menuda y bien dibujada. Un velo de emoción, emanado de la mirada dulce y la incipiente sonrisa, le cubre los rasgos y nos los presenta aún más vívidos y reales, transmisores de un mensaje espiritual íntimo y emocionado, elocuente desde la cándida serenidad de su silencio. Casi a ras de suelo, el Niño yace sobre un pesebre cubierto de pañales, mirando a los pastores. Está desnudo, enseñando un cuerpo blando y realista, aunque demasiado crecido; en el conjunto destaca la cabeza, ya poblada de pelo, y la carita, de rasgos hermosos, aunque algo rutinarios, y alegre expresión. San José aparece erguido a la espalda de María, apoyado en un bastón y envuelto en su grueso manto. El escultor ha optado para su caracterización por el modelo anciano, quizá impuesto por la particular devoción de la comitente o, simplemente, por inercia de la tradición granadina del renacimiento, que mostró muy abierta preferencia por esta alternativa, como vemos, por ejemplo, en el tondo de la Natividad, del cenotafio de los reyes doña Juana y don Felipe, o en el relieve del mismo tema del desaparecido retablo mayor de Colomera, obra posible de Francisco Sánchez⁶⁹⁴. Es un viejo calvo y de larga barba gris, algo endeble en el tratamiento de la cara que, a pesar de los intentos para bañarla de gracia y afabilidad, resulta fría y estereotipada. Detrás de la Sagrada Familia, el buey y la mula tratan de abrirse un hueco; contenido en sus cabezas, hallamos un estudio animalístico que, sin duda, se cuenta entre los mejores de su tiempo, muy superior a todos los analizados hasta este punto e, incluso, por encima, del de Rojas en el retablo de San Jerónimo, que veremos a continuación. Cuatro pastores acuden con sus presentes a adorar al Niño. En primer término, destaca la robusta figura de un hombre ya maduro, parado ante la cuna en un ademán que tanto exterioriza la devoción como el asombro. Su cabeza, poderosa y con un buen estudio de realismo en la cara, es uno de los mejores fragmentos del relieve; muy interesante es también la indumentaria, que nos pone ante la tónica de un pastor de la tierra, ante un campesino del entorno de Granada, cuyo tipo era bien conocido de los escultores de entonces, pues casi todos realizaron

⁶⁹³ Sobre la *Adoración*, M.^a J. MARTÍNEZ JUSTICIA. *La Vida de la Virgen...*, pp. 142-143.

⁶⁹⁴ Reproducido por M.^a J. MARTÍNEZ JUSTICIA. *La Vida de la Virgen...*, lám. 26.1.

algún trabajo fuera de la capital, para las villas y pueblos de los alrededores; gasta el hombre una ropeta con cuello y unos calzones debajo, además de las polainas; prendas todas al uso de la época que demuestran la preocupación realista y hasta popular del maestro, y vienen a compensar un tanto la exagerada largura de las piernas, testigo inconfundible de una formación y un gusto todavía deudores de las recetas del manierismo. Protegida por su corpulencia, en una visión novedosa y ebria de ternura, aparece la encantadora imagen de una oveja que se pone de pie sobre las patas traseras y levanta al cielo la cabeza para adorar al Niño. Situada en el primer término de la composición, en el punto más cercano a la cuna y más visible para el espectador, no queda duda de los fines que han inspirado su concepción: el barroco está cerca, cargado de una expresividad nueva, cercana, amable y capaz de conectar con todos los entendimientos; al pensar de esta manera, pronto nos vienen a la mente las impactantes interpretaciones de la Pasión que pintaron o esculpieron todos nuestros grandes maestros, y no es mal ejemplo, claro que no, pero hay que procurar que su terrible dramatismo no nos impida captar la misma fuerza en las imágenes que tienen por objeto la dulzura, y que apelando, no al dolor, sino a la blandura, transmiten igual profundidad de sentimientos. Esta pécora, heredera de los bueyes y mulas que desde los tiempos medievales han tentado de adorar al Niño, es un precioso ejemplo de las posibilidades de esos nuevos recursos expresivos, una simpática anécdota que se eleva al punto más visible para cautivar el ánimo de los fieles. Andado el tiempo, otras piezas granadinas de hondo sentido eucarístico repetirán esta encantadora iconografía; el caso más plausible es el de la custodia rococó del beaterio del Santísimo, pieza, por desgracia, muy desconocida, relacionada con cierto robo sacrílego acaecido en Alhama, que presenta en la manzana del astil una pequeña imagen del Buen Pastor, cuyo mensaje se completa con las figurillas de varios corderos adorantes, con el cuerpo levantado hacia el viril⁶⁹⁵. Un pastor joven, tocado con una gorra vuelta, asoma por detrás del anterior con la mano puesta sobre el pecho; y, algo más lejos, otros dos rústicos, un hombre de larga barba y un muchacho, entran discutiendo de los misterios que contemplan. El fondo, de ruinas, se articula en torno a un gran pilar exento con una moldura dorada por todo capitel, sobre el que se yergue todavía el arranque de un arco de medio punto, maltrecho resto de un periclitado esplendor pagano. Más allá, de obra de pincel, se descubre un serrado horizonte, bajo un cielo de crepúsculo. La composición, clara y bien resuelta, se ciñe en lo esencial a las normas del manierismo, evidentes en el escalonamiento de las figuras y la tensión simétrica del conjunto. La manera de alzar la Virgen los pañales, así como el reparto general de las masas por el campo del panel, demuestran, a mi entender, un buen conocimiento de las *Nochebuenas* de los Bassano, que para entonces ya gozaban del mejor favor en nuestro suelo, lo que nos aporta otro buen ejemplo de la interrelación pintura-escultura, tan poco conocida todavía, y de la

⁶⁹⁵ Véase María Pilar BERTOS HERRERA. *Los escultores de la plata y el oro*. Granada: Universidad, , pp.

que ya he suministrado otros ejemplos al hilo del trabajo. Al mismo tiempo, junto a esas directrices manieristas, hay elementos, como el vacío de la parte central, destinado a aumentar la sensación de profundidad, que será retomado por Pablo de Rojas en el altar de San Jerónimo, o la importancia adquirida por el fondo arquitectónico, que nos hablan de una buena intuición de las nuevas tendencias. La misma dualidad estilística se aprecia en el tratamiento de las figuras, con rasgos y gestos de consciente realismo e ingratas proporciones de un manierismo acendrado. El plegado es amplio y hasta un tanto basto, en contraste con la factura más cuidada de rostros y manos. La policromía, en tonos muy contrastados y con gran abundancia de oros, destaca por la riqueza de sus finas labores, grutescos y otros motivos de corte renaciente, trabajados a punta de pincel, de acuerdo con la moda impuesta por el hacer de Pablo de Rojas. La autoría es todavía un problema sin resolver, si bien las opiniones de la crítica han fluctuado siempre en torno a los mismos nombres. El parecer más antiguo y de menos crédito en la actualidad, es el que otorga las piezas al hacer de Pablo de Rojas⁶⁹⁶, o, al menos, al de su círculo más inmediato, barajándose también la posible participación de Bernabé de Gaviria⁶⁹⁷; otros historiadores, por su parte, prefirieron optar por posiciones de mayor cautela⁶⁹⁸, hasta que, al fin, ojos más agudos acertaron a lanzar el nombre de Martín Aranda, escultor de ascendencia castellana, hijo de una familia de artistas, que fue discípulo de Pablo de Rojas y trabajó a su lado en obras como el retablo de la iglesia de Albolote, de 1606-1607, hipótesis ésta que parece la más acertada y que, de hecho, ha sido la unánimemente admitida hasta hoy⁶⁹⁹, cuando el avance de la investigación ha

⁶⁹⁶ “Desgraciadamente se ignoran los autores de esta interesante obra, pero sospechamos que las esculturas sean de Pablo de Rojas”.

M. GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ. *Guía de Granada*, p. 444.

“... varios pormenores que al mismo tiempo enlazan también la obra de Montañés con la de igual asunto de Rojas en la iglesia granadina del convento de Santa Isabel la Real.”

E. OROZCO DÍAZ. “Propósito...”, p. 121

⁶⁹⁷ “... hacia esos mismos años, trabajaría –si es que trabajó en él– el retablo de Santa Isabel”.

A. GALLEGU Y BURÍN. “Pablo de Rojas...”, p. 23.

“Pero, en éste [*el retablo de Santa Isabel*], no es ya tan clara, aunque se desenvuelva en torno a su círculo inmediato, la intervención de Rojas. Bien es verdad, que esta obra es, al parecer, posterior, mas, aun así, se acusa en ella la mano de dos artistas”.

Ibidem, p. 25.

“Aunque se desconocen los autores de este retablo, su parte escultórica, en la que debieron intervenir dos artistas, pudiera incluirse dentro del círculo de Bernabé de Gaviria y de Pablo de Rojas.”

Idem. Granada..., p. 382.

⁶⁹⁸ “También se halla dentro del círculo de Rojas el retablo del convento de Santa Isabel la Real, del que no hay rastro documental, ni su estilo permite una atribución segura; lleva relieves con la Anunciación y la Natividad, Calvario y dos ángeles, todo ello muy homogéneo y algo arcaizante.”

M.^a E. GÓMEZ-MORENO. *Escultura del siglo XVII*, p. 47.

⁶⁹⁹ “Se le atribuye, asimismo, a Rojas, otro relieve del mismo tema en el retablo de la iglesia de Santa Isabel la Real, pero comparando uno y otro, creemos este último, obra más de acuerdo con la técnica y calidad de Martín de Aranda, o, con menos probabilidades, de Gaviria, aunque

lanzado otra alternativa a la palestra, la del escultor Diego de Aranda *el Mozo*, emparentado con el anterior pero algo mayor que él, y del apenas si conocemos algo más que las imágenes de los santos obispos del antiguo retablo catedralicio de la Virgen de la Antigua⁷⁰⁰.

Pero la gran empresa artística de la Granada del último tercio del siglo XVI tiene una identidad propia y deslumbrante, el retablo mayor del monasterio de San Jerónimo, obra gigantesca, lo mismo por sus descomunales dimensiones que por su sobresaliente altura técnica media, que suena en la mente de los iniciados, aunque todavía de un modo incompleto y no poco tenebroso, con merecidos respeto y admiración. Fue este conjunto la gran semilla de la escuela barroca granadina y, a causa del trasiego de maestros que originara, también un eslabón fundamental para el desarrollo y la actual comprensión de la sevillana. Un magno taller que concentró los mejores avances de la escultura policromada de aquel momento, ofreciendo, para su educación, a los focos menores del resto de Andalucía, las últimas novedades en todos los campos: en primer lugar, en arquitectura y ordenamiento de retablos, apartados en los que dejaba muy atrás importantes obras que eran, en rigor, contemporáneas, caso del retablo mayor de la iglesia parroquial de San Mateo, de Lucena⁷⁰¹; a continuación, las más modernas tendencias en policromía y dorado, gracias a la labor de pintores como Juan de Aragón y, con más empuje y novedad, Pedro de Raxis, el *Padre de la estofa*; y, sobre todo, en tercer lugar, las más recientes posiciones estéticas en el campo de la plástica figurativa, primero con el romanismo alambicado y elegantísimo de Juan Bautista Vázquez *el Mozo*, contaminado ya por alguna intuición más moderna y, acto seguido, con la decidida apuesta realista de Pablo de Rojas⁷⁰².

estos artistas, como ya hemos visto, formaban un grupo y difícilmente, se pueden separar sus obras, a pesar de que Rojas los supere la mayoría de las veces.”

D. SÁNCHEZ-MESA MARTÍN. *Técnica de la escultura...*, p. 99.

⁷⁰⁰ “En este sentido debemos incluir a otro escultor aún peor conocido que Rojas o Gaviria, como es Diego de Aranda “el Mozo”, sin más obra de importancia que atribuirle que los santos Cecilio y Gregorio Bético del antiguo retablo de Nuestra Señora de la Antigua de la catedral.”

J. M. GÓMEZ-MORENO y J. PÉREZ ROCA. “Retablo mayor...”, p. 21.

⁷⁰¹ Obra de Jerónimo Hernández y Juan Bautista Vázquez *el Viejo*; fue realizado entre 1572 y 1584.

Acerca de él véase J. HERNÁNDEZ DÍAZ. *Imaginería hispalense...*, pp. 38-39 y 60-61.

⁷⁰² El retablo mayor del monasterio de San Jerónimo de Granada, fue contratado en 1576 con el pintor Juan de Aragón, según trazas y condiciones establecidas que, tres años más tarde, fueron modificadas a instancias del padre fray Diego de Santa de María, quien sometió al dictamen de la comunidad un nuevo proyecto realizado por el licenciado Lázaro Velasco y el escultor Diego de Pesquera. En 1585, muerto Aragón sin dar término a los trabajos, su viuda entabla un pleito con los frailes por causa de los gastos que originara la obra y la tasación de lo ejecutado hasta entonces, proceso que no hallará final hasta 1603, momento en que doña María Pérez de Tudela se avenga a recibir 1.100 ducados y una renta vitalicia. Dos años más tarde se retoman los trabajos, acordándose la adición de un cuarto cuerpo y otros elementos que habrían de confeccionarse con arreglo a una traza de Juan de Orea anterior a 1592 –año de su muerte–, de lo que se deduce que la idea rondaba desde hacía bastante tiempo por la mente de la comunidad. Las obras, en esta ocasión, se encomendaron al ensamblador Diego

Este último, por ser el altar fruto de varios proyectos y estar realizado en, al menos, dos fases distintas, trabajó para él en la segunda; su intervención no está documentada, pero el análisis estilístico deja lugar a pocas dudas. Es la suya una figura indispensable para el pleno desarrollo de la escultura barroca andaluza, por más que su obra, todavía mal conocida y no bien avalada por abundantes y prolijas noticias de archivo, además de mal valorada por los defensores a ultranza de lo sevillano, permanezca sin gozar de la consideración que merece. Pablo de Rojas fue el maestro de Juan Martínez Montañés y, aunque no hubiera tenido otro mérito, éste sólo bastara para incluirlo con decencia en las páginas de la historia del arte, como sucede con los

de Navas y el pintor Pedro de Raxis. La parte más antigua está realizada en madera de nogal; la ampliación se hizo en pino, tanto la arquitectura como las imágenes y los relieves.

La autoría de las esculturas no ha sido, hasta la fecha, revelada por la documentación, pero el análisis estilístico viene dando, desde antiguo, respuestas bastante satisfactorias, que sitúan a Juan de Oviedo *el Mozo* y su cuadrilla como artífices de la parte contratada en un primer momento, y a Pablo de Rojas y, tal vez, Bernabé de Gaviria, como responsables de las esculturas emanadas de la ampliación, así como de parte de lo integrado en los cuerpos principales elaborados antes de su llegada.

La configuración e iconografía del conjunto destacan por su enorme riqueza y complejidad. La máquina está dividida en tres grandes paños que se adaptan a la hechura de la cabecera poligonal del templo. Consta de cuatro cuerpos y ático, asentados sobre banco y sotabanco. Este último se decora con imágenes de Santos en relieve, lo mismo que el anterior, con figuras de Vírgenes Mártires en los pedestales y de los Evangelistas y Doctores de la Iglesia en los tableros. En el primer cuerpo, dórico, hallamos el manifestador, flanqueado por los bultos de los Santos Pedro y Pablo, y los relieves de la Adoración, en el lado del Evangelio, y la Epifanía, en el opuesto; en las calles más exteriores, con el mismo orden, los paneles de las Santas Catalina y Bárbara y Santa Margarita, y en los extremos, las estatuas de San Benito y San Bernardo. El segundo cuerpo, de orden jónico, tiene en el centro la Inmaculada Concepción, con los bustos de San Joaquín y Santa Ana; los Santos Juanes, los relieves de la Anunciación y la Purificación, y los de las Santas Paula y Eustaquia y Santa María Magdalena, más las figuras de Santo Domingo de Guzmán y San Francisco de Asís. Encima, con arquitectura corintia, hallamos a San Jerónimo penitente, con el Señor atado a la columna y el Ecce Homo a los lados; los paneles de la Oración en el huerto, el Prendimiento, la Crucifixión y la Quinta Angustia, con los Apóstoles Andrés y Santiago. El último cuerpo, también corintio y de menor extensión, nos ofrece el Calvario y las escenas de la Ascensión y Pentecostés, más los bultos de la Prudencia y la Justicia y, sobre los paños laterales, los escudos del Gran Capitán y la duquesa de Sesa. Por fin, en el ático, rematado en un frontón partido que sustenta las alegorías de las tres virtudes teologales, aparecen el relieve de Dios Padre y las estatuas de los Mártires Justo y Pastor, estando desaparecida de antiguo la del segundo.

La bibliografía sobre este conjunto es considerable, aunque todavía no contamos con una monografía definitiva que esclarezca sus muchos problemas. Entre lo escrito merece destacarse: M. GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ. *Guía de Granada...*, pp. 369-372; A. GALLEGO Y BURÍN. "Pablo de Rojas...", pp. 20-21 y 24-25; *Idem. Granada...*, pp. 291-293; J. M.^a de AZCÁRATE RISTORI. *Escultura del siglo XVI*, p. 337; J. CAMÓN AZNAR. La escultura y la rejería..., pp. 279 y 285-286; M.^a E. GÓMEZ-MORENO. *Escultura del siglo XVII*, pp. 47-48; D. SÁNCHEZ-MESA MARTÍN. *Técnica de la escultura...*, pp. 94-99; J. HERNÁNDEZ DÍAZ, J. J. MARTÍN GONZÁLEZ y J. M. PITA ANDRADE. *La escultura y la arquitectura...*, pp. 38-39; J. J. MARTÍN GONZÁLEZ. *Escultura barroca en España...*, p. 186; J. BERNALES BALLESTEROS, P. GALERA ANDREU, C. FÉLEZ LUVELZA, R. LÓPEZ GUZMÁN, A. VILLAR MOVELLÁN y L. de ULIERTE VÁZQUEZ. *El arte del renacimiento...*, pp. 433-436; J. M. GÓMEZ-MORENO y J. PÉREZ ROCA. "Retablo mayor...", p. 20.

pintores Francisco Pacheco y Pedro de las Cuevas; pero es que, además, se da la circunstancia de que Rojas es un excelente creador y un técnico de indiscutible solvencia, aparte de uno de los primeros y más valientes receptores del realismo en la plástica andaluza y española⁷⁰³. Era el maestro natural de Alcalá la Real, hijo de un pintor sardo, Pedro de Raxis *el Viejo*, y hermano de otros once artistas, formados entre Jaén, Granada y Sevilla, que se dedicarán, como él mismo, a la escultura; a la pintura, como el aventajado Pedro de Raxis, o bien, al diseño y ensamblaje de retablos⁷⁰⁴. Después de una etapa de aprendizaje en su ciudad natal, al lado de su padre, del que ahora no ignoramos que fue hombre de gusto refinado y viva afición a la cultura, muy dado al estudio de libros, dibujos y estampas, e incluso textos de música, que había portado o hacía traer de Italia, completará el joven Pablo su formación en Granada, al lado de un desconocido Rodrigo Moreno, que cita Bermúdez de Pedraza y la historiografía ha venido aceptando, y del que dice Ceán en su *Diccionario*, no sabemos con qué fundamento, que fue oriundo de la ciudad del Darro y discípulo de Pedro Machuca⁷⁰⁵. El mismo Montañés relató a Pacheco que Rojas descolló como un excelente artífice, que fue la persona con quien adquirió el oficio y que había hecho un crucifijo de marfil, con cuatro clavos, como el suyo de los *Cálices*, para el conde de Monteagudo⁷⁰⁶. Desde los años ochenta hay noticias que confirman que era un escultor con elevado crédito y muchos encargos, con una clientela amplia que los progresivos hallazgos nos van descubriendo extendida por tierras de Córdoba, Málaga y Jaén, así como, por supuesto, por Granada capital y toda la provincia. El estilo de Rojas halla su punto de partida en el romanismo, pero un instinto superior domina su ingenio y le lleva a aceptar valores todavía desusados por la práctica totalidad de los maestros andaluces contemporáneos. Italia no es la única sugestión que percute las fibras de su sensibilidad estética, también cuentan para él los residuos góticos de Vigarny, bajo cuya inspiración quizá se atreviera a volver a hollar los senderos de la verdad, a veces cruda, pero siempre hermosa y serena entre sus manos. Sus figuras, robustas y un tanto achaparradas, se identifican por la cercana hermosura de los rostros, magros en los hombres y más dulces en las mujeres, con unas facciones que, aunque convencionales e idealizadas en el fondo, transmiten una sensación de realidad conocida y, acaso, amada. Rostros anchos y algo cuadrados, de frente alta y potente mandíbula, enmarcados por cabellos largos que caen perfilando el contorno del cuello. Los paños nada mantienen de la fantasía fidiásica que se estilaba en Sevilla y que el tráfico de maestros habría hecho bien conocida de los artífices locales de Granada; antes bien, busca un efecto de mayor amplitud, aplomo y claroscuro, en un afán que, tal vez de manera inconsciente, los

⁷⁰³ “Las obras documentadas y las a él atribuidas ciertamente nos ofrecen una diferencia de personalidad, respecto a lo producido en Andalucía en los años finales del siglo XVI y los primeros del XVII.”

D. SÁNCHEZ-MESA MARTÍN. “La escultura en el retablo...”, p. 231.

⁷⁰⁴ Acerca de esta numerosa familia de artistas, véase L. GILA MEDINA. “Los Raxis...”.

⁷⁰⁵ J. A. CEÁN BERMÚDEZ. *Diccionario...*, III, p. 197.

⁷⁰⁶ F. PACHECO. *Arte de la pintura...*, p. 725.

acerca a la tónica del barroco. Nada sabemos de las circunstancias de su muerte, pero los últimos trabajos que le conocemos documentados datan de 1607 y en 1611 ya se registran ya altercados entre la viuda y los sobrinos. Activo hasta esas fechas y con el título de maestro de Montañés, su significación en el tránsito del manierismo al barroco es crucial para toda Andalucía⁷⁰⁷, por más que el localismo intolerable de la crítica sevillana más castiza se resista a admitirlo, llegando a elaborar soluciones alternativas de escaso rigor, científico y estético, y difícilmente sostenibles una vez que se tiene una visión de conjunto, por superficial que ésta sea, del panorama de la escultura andaluza moderna⁷⁰⁸. Su intervención en el retablo mayor del monasterio de los jerónimos de Granada, hay que situarla a partir de 1603, dentro de las reformas que se llevaron a cabo en el conjunto sobre las trazas de Pedro de Orea y que lo dotaron de la apariencia con que se nos ofrece hoy. De su arte emanaría entonces el gran panel de la *Adoración de los pastores*, composición preciosa y monumental, fresca y cercana, aunque algo desmañada en la composición, que nos va permitiendo dar nuevos pasos hacia la gran

⁷⁰⁷ “No creo sea atrevido afirmar rotundamente que el verdadero creador de la imaginería del barroco andaluz es Pablo de Rojas.”

E. OROZCO DÍAZ. “Propósito...”, p. 107.

“El naturalismo del grupo [*dice mi maestro Sánchez-Mesa refiriéndose a cierto conjunto conservado en la iglesia de Víznar, Granada*] –como el predominante en toda su producción, en especial en sus Cristos crucificados y en el impresionante atado a la columna de Granada– nos lo definen, ciertamente, como el iniciador de toda una nueva etapa para la escultura granadina y también, como después veremos, para la sevillana, al haber formado durante un largo aprendizaje al gran maestro Juan Martínez Montañés.”

D. SÁNCHEZ-MESA MARTÍN. *El arte del barroco...*, p 110.

Fundamental para la comprensión de este artista es el artículo de M.^a E. GÓMEZ-MORENO. “Montañés, entre Juan de Mesa...”.

⁷⁰⁸ Paradigmático es, en este malhadado sentido, el mensaje lanzado por don José Hernández Díaz en el estudio que redactó para el catálogo de la exposición *Martínez Montañés (1568-1649) y la escultura andaluza de su tiempo*, celebrada en Madrid en 1972, en el cual minimiza los méritos de Pablo de Rojas y ataca a los investigadores que mejor y con más entusiasmo los han defendido y dado a conocer, en especial, a María Elena Gómez-Moreno. Como remate de su embestida, el profesor antepone en valía a la figura de Rojas, sin más motivo que la posibilidad de que fuera de origen sevillano, la del desconocido escultor Rodrigo Moreno, su maestro, según la única fuente que lo cita, la *Antigüedad y excelencias de Granada*, de Bermúdez de Pedraza, y del que, hasta hoy, aparte del nombre, nada se ha podido averiguar. Véase J. HERNÁNDEZ DÍAZ. “Martínez Montañés y el manierismo”.

Diez años después, todavía volverá afirmar:

“Urge conocer a fondo la personalidad de ... PABLO DE ROJAS ..., a quien mi condiscípula María Elena Gómez Moreno alzó como “el verdadero padre de la escultura andaluza del siglo XVII y no sólo en Granada, sino en Sevilla, como maestro de toda una generación, en la que descuella Montañés”, aseveración evidentemente apasionada y, por supuesto, prematura, ya que aún queda mucho por investigar antes de de que pueda hacerse una afirmación semejante, referida a una u otra personalidad; y cuando estemos en condiciones de formularla objetivamente, veremos quién es el maestro que ostente tan singular categoría.”

Véase J. HERNÁNDEZ DÍAZ, J. J. MARTÍN GONZÁLEZ y J. M. PITA ANDRADE. *La escultura y la arquitectura...*, pp. 39-40.

obra de Montañés en el retablo de Santiponce⁷⁰⁹. De hinojos cabe el pesebre, con una rodilla adelantada, la Virgen se afana en arreglar los pañales sobre los que reposa su Hijo, como si acabase de depositarlo en el lecho y se dispusiera a envolverlo. Es esta una figura heredera todavía de los corpulentos modelos de Miguel Ángel, muy apartada de la esbelta feminidad que los Vázquez habían impuesto a buena parte de la escultura sevillana contemporánea, que se puede apreciar en este mismo retablo, en la parte anterior a la llegada de Rojas. La potencia de los miembros se advierte por debajo de la ropa, cuyo plegado resulta de una sutileza italiana en las partes que simulan tejidos más finos; una anatomía de largas y fornidas extremidades, pero libre de toda distorsión manierista; ancha de cuerpo, de fuerte cuello y poderosa cabeza. El rostro, que se nos da de perfil, posee una extraña belleza dentro de la brusquedad de sus facciones, menos suaves que en otras figuraciones femeninas del artista; es una cara ancha y de tendencia cuadrada, con una valiente mandíbula que delimita con precisión cortante los territorios del viso y la garganta, frente a la suave fusión que gustaba en Sevilla y que hemos visto en las Vírgenes de Juan de Oviedo *el Mozo*. El resto de las facciones, sin llegar a acusar dureza, presenta la misma definición nítida y osada, que bien se aprecia en la línea de las cejas, la nariz corta y recta o el mentón prominente. Los cabellos, rizados, trabajados con una visión casi pictórica, enmarcan y valoran los rasgos del cuello y la cara, perfilándolos con una frescura poco menos que sensual, acentuada por el desenfado con que caen por el lado izquierdo de la cara, sin que la toca consiga aportar siquiera algo de modestia. Es, en conjunto, una figura bellísima, heredera de los cánones del bajo renacimiento y elaborada con un concepto de la belleza mediterráneo en plenitud, fruto quizá de la experiencia granadina de hombres como el *Indaco*, que, en piezas como la Magdalena del *Santo Entierro*, del Museo de Bellas Artes, habían insinuado el mismo barniz vital. Al mismo tiempo, se percibe en Ella un aplomo nuevo, una ligazón al suelo y una valoración de la masa desconocidas para la escultura granadina, así como un expresividad más honda y sentida, concentrada en la fijeza con que sus ojos apuntan al Niño y en la aterciopelada suavidad de la sonrisa, tan discreta como llena de verdad y, por ello mismo, especialmente seductora. Frente a la Señora, protegido por el varal de sus brazos, el Niño yace desnudo sobre un pesebre de obra, encima de una mandorla de pañales que potencia y valoriza su presencia. Está desnudo, pataleando, con la mirada puesta en su Madre, aunque sin asomos visibles de conciencia; el cuerpecito remite en su plenitud formal a los patrones del renacimiento italiano, al típico modelo del *bimbo* rollizo y de anatomía ya bien formada, aunque sin ninguna nota que escape a las leyes de la credibilidad. Tanto por su disposición sobre los pañales como por los caracteres

⁷⁰⁹ Rojas sería además el autor de la *Pentecostés*, la *Ascensión* y la *Purificación de la Virgen*; también de las estatuas de los Santos Justo y Pastor.

Véase M.^a E. GÓMEZ-MORENO. *Escultura del siglo XVII*, p. 48.

El relieve de la Adoración ocupa el encasamiento principal del lado del Evangelio, según se dijo en la nota anterior. Acerca de esta obra, véase A. GALLEGO Y BURÍN. "Pablo de Rojas...", pp. 24-25; D. SÁNCHEZ-MESA MARTÍN. *Técnica de la escultura...*, p. 99; M.^a J. MARTÍNEZ JUSTICIA. *La Vida de la Virgen...*, pp. 143-144.

del gesto y la complexión, se encuentra muy relacionada esta figura con la correspondiente del retablo de Santa Isabel la Real, si bien la supera con mucho en realismo y morbidez. San José lo adora postrado a la cabecera, con la diestra posada en el pecho, mientras que con la otra, hoy desaparecida, seguramente subrayaba la exaltación de su alma. Es un personaje de digna y enérgica presencia, un hombre maduro, corpulento y muy real, sin que el menor asomo de vulgaridad le reste un solo ápice de nobleza. El aplomo y la solidez monumental son aún más notables en esta figura que en la de la Virgen, gracias, sobre todo, a la pesada caída de los gruesos paños, que funden al varón con el suelo con una decisión, que anticipa la solución seguida por Montañés en el *San Jerónimo* de Llerena y, más aún, en el *Santo Domingo penitente* del Museo de Bellas Artes de Sevilla, ejecutado para el retablo mayor del extinto convento de Portacoeli⁷¹⁰. Toda la expresividad se concentra en el rostro y la mano derecha, que nos hablan a una sola voz para comunicarnos la hondura del sentimiento que lo invade; el arrebató místico aflora a sus ojos entornados y a la boca entreabierta, a la fuerte mano crispada y el ceño perdido, cantando a coro el placer sobrenatural que experimenta el alma en presencia del Altísimo, la lisura que inunda la mente del justo y que es medalla de gloria tan sólo de los que merecen semejante adjetivo. Al mirarlo despacio se comprende en buena medida el ideal religioso moderno, más vívido y apasionado en nuestro suelo que en ningún otro punto de la geografía cristiana de entonces; en su gesto no hay rigidez ni solemnidad, tan sólo una fe sin medidas y un amor infinito, un amor al Redentor humanado que la experiencia de los místicos nos confirma superador de la angostura de las fronteras del alma, y que, si tan fuerte llega a ser en el simple mortal, cuánto más no había de serlo en el corazón de su padre nutricio. Detrás de la Virgen, hay erguido un ángel que adora al Señor con las manos juntas y el rostro encendido de amor. Es una figura notable, pero falta de aquel tremendo encanto que veíamos, por ejemplo, en los ángeles de Juan de Oviedo; éste es más bronco, se halla mucho más cerca de lo terrenal y carece de aquella idealizada y superior belleza andrógina, anunciando lo que pronto serán las criaturas celestes de fray Maino o del licenciado Roelas, e, incluso, de Zurbarán: fornidos muchachos de la calle cubiertos para la ocasión con una indumentaria extraña, de rica factura y clásica elegancia. Al otro lado, justo detrás del Patriarca, es un zagal quien viene a rendir culto al Niño Jesús, un mozo en el que, al fin, el realismo triunfa sin filtros ni correcciones. Bien es cierto que su rostro responde, en su forma ancha y cuadrada a lo que hemos identificado como convencionalismo propio del autor, pero, aún así, es tanta su verdad que nada en él aparece chocante o contradictorio. Se trata de un joven moreno e imberbe, con el pelo cortado en tazón, como tanto se usó por entonces, y una indumentaria asimismo contemporánea, compuesta por un sayuelo de manga larga y cuello, con abertura sobre el pecho, y una gorra vuelta de fieltro. Al hombro carga con un corderillo sin trabar, que nos ofrece en primer lugar, con singular frescura y delicioso

⁷¹⁰ Reproducidos en J. HERNÁNDEZ DÍAZ. *Juan Martínez Montañés...*, figs.

realismo, sus cuartos traseros. Forman pastor y borrego un grupo que rebosa ternura y candor, gracias a la entrañable representación del animal y la linda catadura del muchacho, con el semblante lleno de paz y serena alegría. En medio del panel, entre los dos grupos de personajes, destacan las cabezas del buey y la mula, tiernas y realistas, pero demasiado duras de modelado. Amparando el misterio vemos la modesta y desnuda estructura de la cuadra. El fondo, pintado sobre el plano del relieve completa la talla con una interesante construcción paisajística; vemos, primero, los restos del testero del establo, de escuadrada sillería ya poblada de maleza y, más atrás una campiña verde y montañosa bajo un cielo de crepúsculo, interrumpido en su parte central por un rompimiento acaramelado que realza el sentido trascendente de la historia, apenas revelado por el ángel, dada su grande humanidad. La iconografía, por inercia de los patrones del renacimiento, no concede a los pastores el protagonismo que será típico durante todo el periodo barroco, insistiendo más en el hecho del Nacimiento que en el de la teofanía, como se desprende de la disposición de los Padres en torno al pesebre, de la presencia del ángel y de la actitud del pastor, que, recién llegado al *diversorio* aún no ha tenido ocasión de inclinarse a la vera del Señor. Es un mensaje muy cercano, por ejemplo, al de la *Nochebuena* que vimos en el retablo mayor de Xunqueira de Espadañedo, que tentado estuve, como en esta otra ocasión, de incluir en la parte anterior, pero que por el papel activo de los pastores y su presencia dentro del portal, en tanto que aunque todavía no arrodillados, gozan ya de la manifestación del Señor, he preferido traer a este punto. La composición, en cambio, sí destaca por su novedad, pues aún cuando hunde sus raíces en modelos anteriores los interpreta con una contundencia y una solidez absolutamente desconocidas. El sistema se basa en la aproximación de la escena al primer término y la agrupación de los personajes en dos columnas paralelas, simétricas, unidas en su parte inferior por el pesebre y, a la altura del centro geométrico del panel, por las cabezas de los dos animales. En páginas anteriores hemos podido comprobar que es una ordenación bastante común en las nochebuenas de pintura, y, así, podemos recordar obras tales como el valioso cuadro de Orrente que guarda el Museo de Santa Cruz, de Toledo; en escultura tuvo menos éxito, pero tuvo alguno y es casi seguro que Rojas lo bebiera del precedente aportado por Diego de Pesquera en la *Sagrada Familia* del retablo de Los Ogijares, Granada, desgraciadamente vendido al Museo Metropolitano de Nueva York, en la cual se ve a la Virgen con el Niño en brazos y San José detrás, enfrentados a San Joaquín y Santa Ana, que se sitúan de igual manera⁷¹¹. Es una solución muy hábil, que permite al maestro aumentar la sensación de profundidad, gracias al vacío central, y superar por completo el ingrato amontonamiento manierista, valiéndose de recursos tan poco artificiosos como el reducido número de las figuras o su inteligente escalonamiento, conseguido sin más que poner de rodillas a las del primer término, sin necesidad de forzar nada más. Asimismo, hay que valorar en este conjunto su papel como indiscutible paso previo para el relieve de Martínez

⁷¹¹ Reproducido en M.^a J. MARTÍNEZ JUSTICIA. *La Vida de la Virgen...*, lám. 34.

Montañés en el retablo de Santiponce, aunque, por lo que hemos podido ver al comentar los paneles de Juan de Oviedo *el Mozo* y Diego López Bueno, no es éste el único antecedente, sino que en esa obra insuperable están unidas las dos tradiciones andaluzas, Sevilla y Granada, en pos de la genialidad. El modelado es bronco muy atrevido, no duro, pero sí muy alejado de los caligráficos alardes que, lo mismo en carnes que en paños, nos ofrece la parte de retablo correspondiente a Vázquez el Mozo; Rojas, con una visión más unitaria y cercana a lo barroco, busca un discurso más esquemático y efectivo, de gran vigor plástico y marcado claroscuro; en los paños, sobre todo, se descubre una preferencia por los planos grandes, escultóricos de pura cepa, y los volúmenes netos y turgentes. La policromía, por fin, documentada en esta parte del retablo como obra del pintor Pedro de Raxis, destaca por su riqueza y nos brinda la norma de lo que será la tendencia granadina hasta la llegada de Alonso Cano. Abunda el oro, extraído de bajo capas mates de vivo color al óleo o decorado con hermosos motivos a punta de pincel y, en especial, destacan las finísimas labores decorativas sobre las telas, con asuntos vegetales y temas de grutesco, inspirados en sus formas y colores en las pinturas de Aquiles y Mainer para la estufa de Carlos V, en el Peinador de la Reina, de la Alhambra⁷¹². En conjunto, es una pieza de enorme valía, bien compuesta y bien trabajada, policromada con exquisito empeño y muy bien caracterizada en sus profundos matices expresivos, una obra, en definitiva, que, aún cuando no se encuentra entre lo mejor que realizara, justifica de sobra y por sí sola los elogios concedidos al maestro Pablo de Rojas.

EL REALISMO. — Entramos al fin en la edad de oro de la escultura española, y lo hacemos, siguiendo el orden establecido en el epígrafe anterior, de la mano de un genio, Gregorio Fernández, el alma de la nueva escuela castellana. Junto a él, en otros puntos de la Península, en Galicia y Andalucía, respectivamente, florecerán con el mismo brillo, aunque muy desigual fortuna crítica, las personalidades de Francisco de Moure y Juan Martínez Montañés, los otros dos vértices del triángulo esencial del primer realismo barroco, fuente nutricia, cada uno en su tierra, para la enorme pléyade de maestros llamada a la sucesión. Tres genios que despertaron a la luz del sol que alboreaba con el siglo, que superaron, con tan significativa coincidencia cronológica, el manido lenguaje que todavía se estilaba en sus regiones, con el apoyo, claro está, de los experimentos naturalistas que ya dejamos atrás, de la intuición plástica y expresiva de hombres como Adrián Álvarez y Francisco del Rincón, de Pompeyo Leoni, Juan de Angés *el Mozo*, Juan de Oviedo y de la Bandera, Diego López Bueno o Pablo de Rojas;

⁷¹² Sobre la policromía de Pedro de Raxis: D. SÁNCHEZ-MESA MARTÍN. *Técnica de la escultura...*, pp. 92-122.

pero que elaboran su constitución estilística, sobre todo, con la ayuda de su temperamento genial, inaugurando, cada uno en su escuela, la práctica de una manera nueva y distinta de lo anterior, rompiendo al fin con una tradición anclada, aunque sin dejar de recoger lo mejor de ella. Este rebasar las convenciones del manierismo, del romanismo que uniformaba toda la producción nacional, tiene una importancia que trasciende lo meramente artístico para penetrar en el territorio de la más honda ideología. El abandono de la generalización intelectualista, de la abstracción tipológica propia del bajo renacimiento, supone el abrazo de una realidad concreta y vecina, atenta a la diversidad, individualizada casi por comarcas, y, por lo tanto, en absoluto contacto con lo que más comunica a cada creyente y hasta con lo que más encandila su espíritu. Así, los nuevos parámetros de la creación plástica abundan en valores como la claridad expositiva y la asequible y emocionante corrección dogmática, con lo cual, los objetivos fijados por la sesión XXV del Concilio de Trento se presentarán cumplidos aún con más obediencia y, desde luego, con muy superior eficacia, hallando al fin una definición plena el deseo de que todos los fieles accedan a una comprensión unívoca, siquiera de los dogmas más sencillos y elementales para el recto aprovechamiento de la doctrina.

Vivía por entonces la ciudad del Pisuerga, flamante sede de la corte de Felipe III, el momento de esplendor que ya fue descrito, que tan notables frutos produjo en el campo de la escultura, casi todos melados por el genio del bajo renacimiento, arbitrado por el prestigio de Esteban Jordán. La irrupción de Gregorio Fernández en esta escuela vallisoletana es un misterio que se ha querido descifrar intentando solucionar distintos enigmas de su biografía, en especial, su procedencia y aprendizaje, sin embargo, ni su patria gallega, ni su formación a la vera de Francisco del Rincón, respuestas finalmente aceptadas, parecen ofrecer una explicación concluyente. Fernández es un genio, un hombre dotado con una cualidad especial para la comprensión del ánimo formal y espiritual que reclamaban los tiempos; tan sólo sobre la base de esta afirmación, tan atrevida como cierta, se llega a entender el islote que significa su estilo en medio de la tradición castellana, porque la obra de Fernández, no es, como la de sus contemporáneos e inmediatos antecesores, fruto de la evolución de una sólida andanza plástica, es un lenguaje en verdad propio y nunca usado, una poética nueva alumbrada a partes iguales por una exquisita sensibilidad creativa, una desacostumbrada maestría técnica y una religiosidad profunda lindante con la mística; un sentimiento, sincero y confiado hasta el arrobó, que emana de sus obras con la misma evidencia que transmiten los documentos al hablarnos de sus muchas virtudes. Natural del sitio de Sarria, en la provincia de Lugo, hubo de llegar joven a Valladolid, sin sospechar, a buen seguro, que se encaminaba a unir su crédito al de Berruguete y Juan de Juní, para cerrar así la gran trilogía sobre la que urde su fama la escultura de la meseta norte. Asentado allí, se formaría en el oficio de las gubias dentro del taller de Rincón, del que siempre mantuvo su singular sentido de lo majestuoso y monumental. Aunque casado con una madrileña, no consta que viajara a la Villa; tampoco pisó Italia; Valladolid fue para él lo que Toledo para el Greco, la ciudad con la que se identificó y que supo aprehender sus

afanes, vuelos e inquietudes. Allí fundó taller y construyó vida y laureles, allí encontró el clima de recogimiento monástico y exaltación cofrade que precisaba su arte para lograr la realización plena. Muy pronto, conventos y corporaciones verán reflejados en aquel estilo las más pujantes pulsiones de su espíritu y perseguirán, con una avidez sufrida por pocos maestros, llenar con retablos e imágenes de su mano sus templos y capillas. Será tan grande la seducción que ejerza sobre sus paisanos que su nombradía pronto trasciende a otros lugares, extendiéndose hasta León y Galicia, Vasconia, Extremadura y Portugal. A todos encantaba por igual la inmediatez de su mensaje religioso, sobre el cual, ni tan siquiera la distancia recorrida nos puede llevar a engaño: Fernández no es un beato oportunista ni un mero intérprete de los deseos del comitente, muy al contrario, es un hombre tocado de cierta rara sensibilidad para la captación de lo divino, para el descubrimiento y la expresión material del dogma. La poética que rige su estilo es el fruto de una fe adusta y sincera, de una certeza nunca temblorosa en la que están cifrados sus congojas y sus pasiones, miedos y confianzas, deseos y sus amores. Sigue sin ser mucho lo que conocemos de su vida, pero por todas partes nos habla de rectitud moral y espiritual, de caridad y honda devoción; tenemos noticia de que recogió a un chiquillo abandonado en su puerta y que aceptó como pupilo al hijo de su maestro, Manuel, que llegará a ser el mejor oficial de su taller y hubiera destacado como un artista de valía de no haberlo sorprendido tan joven la muerte; además, sabemos que más de una vez costeó misas y sepulturas para sus criados y discípulos pobres; también, que en 1612 fue nombrado mayordomo de su parroquia, y, aunque hubo de renunciar al cargo, empeñado como estaba en otros compromisos, no lo hizo sin antes compensar con una buena limosna; luego, en 1629, volvería a recibir el nombramiento, que entonces sí ejerció, pagando por añadidura, de su propia bolsa, las cuentas pendientes de la fábrica⁷¹³. Su estilo, tan vigoroso, alentado por un calor tan humano, es la consecuencia de esta idiosincrasia personal y colectiva, de ese clima y de ese carácter, de ese impulso que todo lo llenaba y que, por ser en todo auténtico, es capaz de desembocar en la genialidad. Fernández toma la verdad como forma para la expresión de este fondo, el realismo es su lenguaje, lo mismo para representar lo físico que lo que no se puede ver ni tocar, pero semejante postulado estético, aún cuando halle su origen en el estudio y la mimesis del natural, no se limita a reproducir lo que con la vista sensorial alcanza, sino que va más allá y, sobre ese humus indispensable, construye, no el reflejo de lo vivo, sino otra vida completa y verdadera, como una raza de tipos universales, menos abstractos que los de Montañés, en los que, ¡oh, paradoja! se llega a

⁷¹³ “Está el dicho Gregorio en opinión de venerable, por sus muchas virtudes; pues no hacía efigie de Cristo Señor nuestro, y de su Madre Santísima, que no se preparase con la oración, ayunos, penitencias y comuniones, porque Dios le dispensase su gracia para el acierto. Vivió junto a la Puerta del Campo en Valladolid; y su casa era tan conocida de los pobres, como pudiera serlo un hospital, y así acudían a ella con todas sus necesidades; pues no se contentaba Gregorio con remediarles el hambre y socorrerles su desnudez, sino curares también sus dolencias; y así le tenían en gran opinión en Valladolid, donde murió.”
A. PALOMINO. *El Parnaso...*, p. 115.

salvar lo individual frente al frío formulismo de lo clásico. Contribuye a tal efecto, natural y artístico al mismo tiempo, el uso de una técnica franca como pocas, de un procedimiento escultórico puro que rechaza mañas y alardes, todo en pos de un vitalismo recio y monumental, sobrio y, al mismo tiempo, cargado de patetismo, de ansias y de amor. Su impacto fue tan tremendo que con él tocamos el ápice de la personalidad castellana, cuya llave guardó consigo en 1636, en su sepultura del convento del Carmen Calzado. Sacudido por la novedad, el público quiso que, incluso una vez muerto, todo lo que se produjera pareciese salido de su mano, con lo que hicieron caer a sus discípulos, oficiales y seguidores, hasta el siglo XVIII, hombres como Manuel del Rincón, Luis Fernández de la Vega, Andrés de Solanes, Francisco Díez de Tudanca o, incluso, Alonso de Rozas, en una repetición insulsa y cada vez más amanerada, marasmo final de una escuela que tan grandes trofeos había brindado a la Historia del Arte.

Aunque todavía no valorado en la justa medida de su altísimo mérito, quizá debido a su tardío descubrimiento, destaca entre la primera producción conocida del artista un bello relieve de la *Adoración de los pastores*, única historia de talla de un pequeño pero suntuoso retablo que, ejecutado para la capilla del Nacimiento, del monasterio de las Huelgas Reales, de Valladolid, pasó, no hace mucho tiempo, a las colecciones del Museo Nacional de Escultura. Una obra representativa del más cuidado estilo de Fernández; bien compuesta, tallada con grandes primor y virtuosismo y policromada con innegable afán de grandeza; una escena que servirá de punto de partida para las restantes representaciones navideñas del maestro y sus muchos seguidores, pero que nunca llegará a verse superada por ninguna de ellas⁷¹⁴. La Virgen adora al Niño arrodillada a los pies de la cuna, con las manos juntas y el gesto perdido en un profundo y feliz arrobamiento, mezcla de maternal alegría y mística comprensión de los planes preternaturales que empiezan a tomar forma. El rostro, de facciones dulcoradas con

⁷¹⁴ Este retablo fue descubierto y atribuido a Fernández por don Esteban García Chico, sin que haya podido ser conocido más que por fotografías hasta su reciente incorporación a los fondos del Museo de Escultura.

La capilla del Nacimiento del monasterio de las Huelgas Reales, de Valladolid, fue fundada y dotada para su sepultura, sobre el solar de la que fuera capilla de San Juan, por la abadesa doña Isabel de Mendoza, costeando de su propia renta las obras, el retablo, la reja y demás ajuar, con un coste, según los documentos, de más de 600 ducados.

El altar consta de banco, un solo cuerpo y ático, comparsa todo ello del gran relieve de la Adoración de los pastores, que ocupa la calle de en medio y la parte central del remate. En el banco hay dos tablas, alusivas, la de la izquierda, a la Comunión de la Virgen (administrada por San Juan Evangelista, en guisa de sacerdote) y, la otra, a la Lactación de San Bernardo, mancando la del centro. En las calles laterales, delimitadas por pilastras, otros dos cuadros, que representan las Lágrimas de San Pedro y San Juan Bautista, sobre los cuales, en sendas repisas, están los bultos de Santiago y San Pablo.

Se desconocen las fechas de la ejecución del retablo, aunque es claro que pertenece a la primera producción del artista, no pudiéndose considerar posterior a 1614, año en que se lleva a cabo también el altar mayor de la iglesia, encargado a Fernández por la misma abadesa.

J. J. MARTÍN GONZÁLEZ. *El escultor...*, pp. 107-109.

tiento, sin llegar a caer en la idealización, ofrece ya configurado el modelo de las Señoras no dolorosas de Fernández; una cara juvenil, corregida al tiempo que cercana, cuyo óvalo sostiene un cuello enhiesto y torneado; la frente alta y limpia, grandes ojos, largas cejas, nariz recta y boca pequeña; un tipo que se repite en piezas como las *Inmaculadas* de la catedral de Astorga o de la Encarnación, de Madrid, y, con más acentuado aire de matrona, en la Virgen del Carmen del convento de San José, de Medina de Rioseco. En su indumentaria, según el recurso que fue tan del gusto del gallego, hay elementos de abierto anacronismo y marcado parentesco con las prendas al uso de la época; lo vemos con claridad en el vestido, abotonado por delante, con cuello camisero y mangas ablusnadas que se abrochan sobre las muñecas; la toca se ha reducido al mínimo y se recoge con gracia sobre la coronilla, dejando al descubierto una hermosa cabellera castaña, de gruesos y ondulados mechones que pugnan por escapar del recogido practicado sobre la nuca; el manto, por fin, más que un velo o un palio, es ya una verdadera capa, un embozo que, como en todas las *inmaculadas* y *asunciones* del maestro, cae recto desde los hombros al suelo. Semejantes elementos veremos repetirse en muchas obras posteriores, mereciendo destacarse la *Visitación* del retablo mayor de San Miguel de Vitoria, en donde la Virgen y, mucho más, Santa Isabel, visten como dos mujeres de la clase media urbana del tiempo del artista⁷¹⁵. Delante de Ella, pataleando y abriendo los bracitos, Jesús está echado en la cuna, un cesto de anchas fibras, lleno de paja y vestido de pañales. Es un niño muy pequeño, y en su cuerpecito, aunque no exento de alguna dureza, triunfa ya con holgura el realismo; la carita, en especial, es muy valiosa, con los vivos ojazos azules y las demás facciones tan tiernas y redondeadas; importante es señalar el contorno infantil de la cabeza, destacado aún más por la poblada pelambre oscura, en la que no faltan los habituales mechones, siempre del gusto de Fernández, cayendo sobre la frente. San José, desde detrás de la Señora, se inclina reverente sobre la cuna; la expresión concentrada de su rostro, lo mismo que la curiosidad que delatan los brazos abiertos y las manos interrogantes, indican que quizá esté contemplando por vez primera al Hijo de Dios, tal vez por haber estado hasta entonces atendiendo a los animales o buscando por los caminos partera que ayudara a su Esposa. Un aspecto iconográfico que ya hemos encontrado en otras versiones del tema y que no es en absoluto trivial, por cuanto nos recuerda la inmensidad del milagro obrado durante el parto, negado a los ojos humanos y jamás resuelto satisfactoriamente por la teología, como en su lugar expuse. El tipo humano del Patriarca nos ofrece ya determinado el patrón que en adelante seguirá el artista, ejemplificado por el magnífico Carpintero de la *Sagrada Familia* de la iglesia vallisoletana de San Lorenzo, obra de 1620⁷¹⁶. Es un hombre maduro pero lejos todavía de la vejez, de viso enjuto y fuertes rasgos; el pelo poco menos que rapado, bien ceñido a la forma del cráneo, y la barba también corta, con lo que su familiaridad crece y no poco en la impresión de los

⁷¹⁵ Reproducido en M.^a E. GÓMEZ-MORENO. *Escultura del siglo XVII*, fig. 39.

⁷¹⁶ Magnífico detalle del rostro en J. HERNÁNDEZ DÍAZ, J. J. MARTÍN GONZÁLEZ y J. M. PITA ANDRADE. *La escultura y la arquitectura...*, fig. 237.

espectadores; un modelo muy propio del artista y que, como hemos visto ya, sobre todo en la obra de Orrente, hará cierta fortuna en estos años del primer tercio del siglo, los de naturalismo más abierto y militante. El anacronismo reaparece también en sus vestiduras, en especial en el capote, con ancha vuelta en la parte alta, formando un cuello, y un sencillo broche de hueso sobre el pecho. Cabe el pesebre hay postrado un ángel de alas multicolor, un muchacho de aspecto andrógino, de rostro ancho y facciones menudas, que ora con las manos juntas y sin levantar los ojos del Niño; es una figura elegante y delicada, pero ya más terrenal que los imponentes arcángeles de la iglesia de San Miguel, de Valladolid, o el etéreo San Gabriel del Museo Diocesano, con la arremolinada torsión de su cuerpo desnudo. Junto a él, a la cabecera de la cuna, un pastor se hinca de hinojos dispuesto a ofrecer un cordero, embebido en el gozo infinito de la contemplación del Salvador, venido a ser niño para embestir la gran gesta redentora. Es un mozo como de veinte años, alto y guapo, con esa gracia que reside en la pura verdad. La suya es una lozanía sin afeites, una belleza que cifra su encanto en la salud y la fortaleza, en la juventud y la nobleza natural, y que cuenta por ello con el atractivo de lo virginal, de lo que aún es auténtico y, quizá, hasta salvaje. Un joven moreno, curtido por el trabajo y el sol, con un viso de facciones pequeñas y equilibradas, pero fuertes y concretas al mismo tiempo; magras mejillas y nariz recta, valientes cejas, frente alta y suaves arruguillas enmarcando la boca. El pelo, de ensortijados mechones color de endrina, cortado en valientes movimientos de navaja y la barba, rasurada de pocas horas, sombreando sutilmente la rojiza carnación tostada, rosácea en los pómulos. La indumentaria alcanza todo el valor de un documento histórico, mostrándonos al detalle, desvirtuada tan sólo por la festiva policromía, la vestimenta habitual de un rústico de las riveras del Pisuerga; gasta el zagal, sobre las calzas y polainas, un sayuelo con aberturas laterales, ceñido por un cinto de cuero del que pende la cantimplora, de madera y en forma de barril; encima lleva una zalea a especie de paletoque y, sobre los hombros, un papahigos, con la capilla sin calar, por lo solemne de la ocasión. El borrego, de ajustado realismo, se deja apretar vencido entre sus brazos. Más atrás, adora otro garzón, algo más joven y de apariencia más vulgar, falto todavía de la madurez viril de su compañero. Junto a él, erguido aún, un tercer lugareño se inclina sobre la cuna; éste ya sí es un hombre de edad más avanzada, mayor quizás que San José y, desde luego, de porte más llano. Un hombre de rizada greña, anillada barba y tez colorada, curtida, tostada. Contiene la maraña de sus cabellos un bonete puntiagudo, como en forma de capuchón, y le sirve de abrigo un capotín, con muceta en lugar de capilla; entre las manos aprieta el buche de una gaita, cornamusa pastoril evocadora del originario solar del artista. Algo más atrás, aproximadamente en el centro del panel, el buey y la mula asoman tras un alto pesebre; él, pendiente del misterio, deseoso, quizás, de andar a la vera del Niño para regalarlo con el calor de su cuerpo; ella, más indiferente, dando buena cuenta del heno que le han puesto delante. El fondo, de rica arquitectura decrepita, representa, a la izquierda, los restos de un palacio antiguo, con pilares rematados en plafones con puntas de diamante y arcos de medio

punto, coronados ya de maleza; enfrente, a la espalda de San José, vemos el establo, sostenido por pies derechos de madera y cubierto a dos aguas con paja. Encima, ocupando el medio punto, un rompimiento celeste que aporta al conjunto una nota de regocijo sobrenatural; lo preside una pareja de angelillos desnudos, revoloteando alegres sin instrumentos ni cartela, escoltados por sendos macizos de nubes con dos cabecitas aladas en cada uno; una gloria que quiere ser mera comparsa divina de los sucesos evangélicos narrados, puro recurso de exaltación barroca sin más fin que el de solemnizar, ajeno por tanto, a la frecuente recordatoria del anuncio dado a los pastores. Dicho mensaje está pintado sobre la plana superficie del fondo, en la que vemos un azulado paisaje de noche invernal, de fría madrugada castellana, en medio del cual, sobrecogidos por los resplandores de lo alto, un pastorcico y toda su grey se inclinan escuchando los cánticos de los ángeles. Es un relieve de una calidad excepcional, solitario, además en el arte de Fernández, por su sentido pictórico y perfecta integración de los personajes con los elementos del fondo, aún más conseguida gracias a los efectos ilusionistas de la policromía; elementos todos que el maestro tan sólo volverá a utilizar, ya pasados varios años, en los paneles con escenas de paisaje del retablo mayor de la iglesia de San Miguel, de Vitoria. La composición, muy equilibrada y de marcada tensión simétrica halla su precedente más claro en la tradición del bajo renacimiento vallisoletano y, más concretamente, en los patrones fijados por Esteban Jordán. La ordenación general de las figuras, con la cuna en el suelo y en primer término, flanqueada por dos adorantes y un ángel en medio, todos de rodillas; así como el segundo plano, con personajes erguidos y un amplio vacío central ocupado por las cabezas del buey y la mula, y el rompimiento de gloria de la parte superior, derivan, con notable fidelidad, del esquema concebido por el discípulo de Juan de Juní para la *Nochebuena* que hoy se encuentra en la iglesia de las Salesas de Valladolid, estudiada con detenimiento en páginas anteriores. La comparación de ambas escenas, no obstante la dependencia compositiva expuesta, tiene el enorme interés de poder ofrecer un resumen de las novedades con que Fernández renueva la manera de la escuela. Aun cuando son evidentes las rémoras del manierismo⁷¹⁷, sobre todo en la relativa suavidad de las formas, la corrección de las facciones y la minuciosidad con que se trabajan los cabellos, presenta la *Adoración* de las Huelgas un sentido nuevo de lo plástico, una desusada valoración de la masa que vuelve más táctiles, sensuales y sugerentes los volúmenes, produciendo un efecto de mayor corporeidad, de superiores justeza y vitalismo. Las figuras han ganado en reciedumbre y concreción, se han vuelto más cercanas, más verosímiles, y, al mismo tiempo, más imponentes y monumentales. Asimismo, su distribución en el espacio, también ha avanzado en coherencia, superando el amontonamiento y el horror al vacío; frente a la superficie decorada continua que nos ofrece Jordán, Fernández hace que las formas emerjan del plano con bizarra valentía,

⁷¹⁷ “Es el Fernández manierista”, en palabras del profesor Martín González. J. J. MARTÍN GONZÁLEZ. *El escultor...*, p. 109.

anticipando lo que no había de tardar en ser norma de sus relieves, constituidos, prácticamente, por figuras de bulto adosadas a un plano. La técnica, del mismo modo, ha dejado atrás muchas sutilezas para ponerse a las órdenes de un modelado más bronco, menos caligráfico y más esencial; la profundidad y el claroscuro adquieren un protagonismo que antes sólo llegaban a sospechar. Los cortes de la gubia se vuelven atrevidos, violentos, discordantes, aumentando la variedad de los matices escultóricos al tiempo que se hace más económica la dicción, que se ahorran detalles de puro esteticismo en favor de la contundencia expresiva. El plegado, en consecuencia, deja de fluir en ondas suaves y menudas, como de agua, para volverse amplio y metálico; las telas adquieren verdadero apresto y se desploman en grandes quiebros, duros y rectos, como hechos a golpe de martillo sobre una plancha de hierro. La policromía, por fin, es de una riqueza que se aparta de lo que serán las creaciones venideras del maestro, aficionado a las grandes superficies de un solo color; usa aquí la carnación mate, graduada en blancura según el tipo del personaje, y, aunque no abusa del oro, el tremendo primor de las labores toca el ápice de la magnificencia. La paleta es rica y muy contrastada; los ropajes se pintan en tonos fuertes que, a continuación se recubren de grutescos y ramaje, todo a punta de pincel, con vivos colores y enorme variedad de motivos; en el manto de la Virgen, por ejemplo, se utiliza la técnica de la barbotina, imitando bordados de geometría orientalizante, guarnecidos, incluso, de pedrería; en el de San José, merece la pena llamar la atención sobre la ancha y elaboradísima greca, con putos y elementos de grutesco de buen tamaño y desenfadado colorido; asimismo, el fondo, al que ya me referí, de pintura ilusionística, recreando un paisaje y un cielo de noche fría, quebrado en su manto oscuro por el resplandor de la gloria que descende, contribuye a la total definición del efecto de riqueza y verosimilitud que determina el resultado final del conjunto, de una belleza, una maestría y una perfección técnica que pocas veces se volverán a repetir en las grandes composiciones del maestro de Sarria.

Por estos mismos años o muy poco después, tendría lugar la ejecución de otra interesante *Nochebuena*, la del retablo mayor de la iglesia de los Santos Juanes, de Nava del Rey. Se trata ahora de una pieza de muy diverso carácter; no estamos ya ante una de las grandes historias pensadas para los cuerpos principales de la máquina, sino ante un relieve secundario destinado a decorar el banco, con todo lo que ello supone. El tamaño será muy inferior al habitual, pero, sobre todo, va a cambiar el formato, obligando al artista a encuadrar la escena en un marco aún más ingrato, debido a su escasa altura y considerables anchura y frontalidad; del mismo modo, aun cuando el relieve está concebido para ser colocado en un punto bien visible, la reducida magnitud de las figuras planteará serios problemas de lectura si no se contempla a una distancia, más o menos, corta, lo que impone también la necesidad de economizar motivos, para ofrecer una imagen clara y de unívoca interpretación, imprescindible esto último para que el mensaje iconográfico del retablo, en tanto que discurso orgánico e intencionado, pueda ser entendido en toda su dimensión. Una composición, en definitiva, de menor empaque y preocupación técnica que la anterior, es posible, incluso, que ni siquiera labrada

directamente por el maestro, pero, desde luego, emanada de su ingenio, y, por tanto, dotada del atractivo de mostrárnoslo afrontando otros problemas, adaptándose a unas soluciones que, cómo no, harán en adelante buena fortuna en la escuela⁷¹⁸. La Sagrada Familia aparece ahora a la izquierda del eje del panel. La Virgen está arrodillada a los pies de la cuna, orando con las manos juntas y sin alzar la vista del Niño. Es de notar que en Ella se avanza un buen trecho hacia lo que será el tipo de la Señora en la Adoración de San Miguel, de Vitoria, caracterizado por el enorme recato con que la cubren el manto y la toca; anunciado tal concepción, el velo ha aumentado y bien su tamaño, no mostrándonos más que el perfil del rostro, y el palio, que cae firme desde los hombros, sin dejarnos ver apenas nada del vestido, se desparrama por el suelo en una cascada de angulosos pliegues de neta estirpe flamenca. El Niño, en el eje del recuadro, yace desnudo sobre una enorme canasta ovalada, sin pañales que mitiguen la aspereza del heno en contacto con su piel tan tierna. Muy pequeño y resuelto con demasiada rapidez, adolece no poca rigidez y dureza en el modelado. San José, en cambio, erguido a la espalda de su Mujer, reviste un notable interés formal y, sobre todo, iconográfico. El tipo humano, maduro y de pelo corto, y la indumentaria, con la túnica por debajo de las rodillas y el capote prendido al pecho, además de una faltriquera colgando del cinto, se ciñen a la preferencia habitual del maestro; el ademán, en cambio, presenta un matiz poco habitual y único en la producción conocida de Fernández: aparece el Patriarca

⁷¹⁸ Se construyó el magnífico retablo mayor de la iglesia de los Santos Juanes, de Nava del Rey, sobre las trazas de Francisco de Mora, arquitecto de su majestad. A la subasta, cuyas condiciones redactó Juan de Muniátegui, acudieron importantes talleres, documentados por el profesor García Chico, concediéndose finalmente, en el verano de 1612, incluso después de un pleito, al ensamblador Francisco Velázquez, quien se comprometía a terminar el conjunto en año y medio y recibía la exigencia de concertar la escultura con Gregorio Fernández. El precio estipulado ascendía a 2.750 ducados. Distintos problemas de salud comienzan a producir retrasos en lo acordado por Velázquez, que, en 1614, se ve en la necesidad de traspasar la obra a su padre, Cristóbal, y a su hermano Juan. Los trabajos de mazonería y escultura no se darán por concluidos hasta agosto de 1620, quedando cuentas por liquidar, con Fernández y los Velázquez, todavía en 1632.

La máquina, adaptada a la forma poligonal de la cabecera renacentista del templo, se compone de banco, dos cuerpos y ático. Cada piso cuenta con tres calles adornadas por relieves, más cuatro entrecalles, delimitadas por columnas corintias pareadas, con hornacinas que acogen imágenes de bulto. El conjunto es completísimo de talla y su iconografía, una de las más singulares de nuestro barroco. Se representan en el banco, del Evangelio a la Epístola, San Juan Evangelista, la Adoración de los pastores, San Lucas, San Mateo, la Epifanía y San Marcos. En el primer cuerpo hallamos, en el mismo orden, las figuraciones de Santiago Apóstol, el Bautismo de Cristo, San Pedro, San Pablo, San Juan Bautista en el desierto y San Andrés; en el centro había un tabernáculo, hoy sustituido por otro neoclásico. Aparecen en el segundo cuerpo, San Agustín, la Visión Apocalíptica de Dios, San Gregorio Magno, los Santos Juanes, San Jerónimo, la Prefiguración de la Inmaculada y San Ambrosio de Milán. Arriba, en el ático, vemos a los Santos Domingo de Guzmán y Francisco de Asís, flanqueando el Calvario, con la Magdalena al pie de la cruz. El frontón se reserva a la figura de Dios Padre; sobre las entrecalles extremas se disponen los arcángeles Miguel y Rafael y, junto a ellos, sentadas en los aletones del ático, la Fe y otra virtud, que creo identificar con la Justicia.

A. PONZ. *Viaje...*, tomo XII, carta V; E. GARCÍA CHICO. "Una obra desconocida..."; *Idem*. "La iglesia de los Santos Juanes...", p. 151; J. J. MARTÍN GONZÁLEZ. *El escultor...*, pp. 109-122.

inclinándose sobre el pesebre con una linterna en la mano, estirando el brazo para acercar el resplandor a los pastores y facilitar así su visión. Es encantador el detallismo con que se trabaja la lamparilla, con la portezuela abierta para dejar que pase más luz. Hay grandes probabilidades de que no estemos más que ante un detalle anecdótico, ante una nota de pura ambientación alusiva a la oscuridad de la noche en que fue alumbrado el Salvador, sin embargo, cabe también la posibilidad de que se encierre en ese gesto una referencia a las *Revelaciones* de Santa Brígida, actualizadas en nuestro suelo gracias a los textos de Lope de Vega y el jesuita Pedro de Rivadeneira; los datos que poseemos de este retablo, concebido desde el principio como una obra de elevadísimo mérito, de exquisita factura y compleja iconografía, no permiten descartar la posibilidad de que esta piadosa tradición fuese impuesta por los comitentes. Enfrente de los Esposos, a la cabecera de la cuna, hay tres pastores que adoran al Señor. En primer lugar figura arrodillado un joven, encantador por el verismo popular de su gesto y atuendo; vestido con una zamarra y un papahigos de larga muceta y llevando, además, una talega colgada del ceñidor y la carmeñola entre las manos, descubierta por respeto la humilde cabeza. Le sigue otro de rizada melena con una oveja a cuestas y, más atrás, un tercero, de mayor edad, tocando la gaita, repitiendo con fidelidad, en tipo, actitud y vestiduras, el patrón del gaitero de las Huelgas Reales. La acción transcurre en un interior arquitectónico de singular nobleza, definido, en el eje de la composición, por un espacioso vano flanqueado por pilastras toscanas sobre recios pedestales; del exterior asoman hacia dentro las cabezas del buey y la mula, como de costumbre, más preocupado él que ella por los misterios a que han sido llamados. Tras la misma puerta, a lo lejos, hay tallado un esquemático paisaje urbano, una vista de la ciudad de Belén, a cuyas afueras sitúa la tradición el modesto albergue del Nacimiento; es un detalle en verdad inusual en la obra de Fernández que nos pone en conexión con la ceñida ortodoxia del padre Nadal, que tanta importancia concedió en sus láminas navideñas a la *Turris Heder* y las panorámicas de la ciudad de David⁷¹⁹. Para la composición de la escena, marcada, como anunciaba al comienzo, por la difícil proporción del neto que la encuadra, se opta por una disposición simétrica y extendida en superficie, condenada por naturaleza a resultar forzada, estática y seca; el genio de Fernández, sin embargo, se encargará de salvar estas dificultades infundiendo a los personajes una gracia popular y una vitalidad realista que escapan al amaneramiento exigido de entrada por las características del soporte. Además, debe ser tenida en cuenta la dependencia dispositiva que se descubre entre este relieve y el de las Huelgas, de Valladolid, pues nos hallamos ante una interpretación expandida en horizontal de lo que allí se labró con tanta fortuna. El modelado, por más que apreciable, resulta, en general, duro y, por momentos, hasta algo abocetado; debido a la pequeña dimensión de las figuras, los cortes de la gubia de hacen más económicos y elocuentes, trabajando para dar una coherente impresión de conjunto, pero sin abundar demasiado en los detalles, sobre todo

⁷¹⁹ J. NADAL. *Evangelicae...*, láms. 3, 4 y 7.

en el plegado, que al volverse más sucinto exagera los rasgos característicos del artista, produciendo una impresión aún más amplia, rígida y metálica. A la vez, hay que señalar también flagrantes errores de dibujo, verbigracia en el excesivo tamaño de las manos de la Virgen, lo que, junto a la impresión general de la técnica, bastante basta, en especial en la Sagrada Familia, y mucho más cuidada en el grupo de los pastores, obliga a pensar en una considerable intervención de manos ajenas a las del maestro, por otra parte, totalmente comprensible y esperable.

Cierra el elenco de las nochebuenas de Gregorio Fernández la que talla a lo largo de los años veinte para el retablo mayor de la iglesia de San Miguel, de Vitoria, la única entre las del maestro que ha sido conocida y bien valorada desde antiguo. Una creación de empaque incluida en un retablo que estaba predestinado a ser la más importante máquina de la ciudad vasca y una de las más imponentes de todo el primer tercio del XVII español, obra personalísima de Gregorio Fernández y de lo mejor que saliera de su mano⁷²⁰. Con todo, no es mucho lo habremos de detenernos en su comentario, pues su fidelidad al modelo de la *Adoración* de las Huelgas vallisoletanas es tan grande que, prácticamente, podemos decir, que no es otra cosa que una nueva versión de aquel

⁷²⁰ La hechura del retablo mayor de la popular iglesia de San Miguel, de Vitoria, fue concertada en 1575 por Juan de Ancheta, que, por motivos que desconocemos no llegó a hacer más que dos relieves, conservados actualmente en la sacristía.

En diciembre de 1623 Fernández viaja a Vitoria y se aviene a la nueva escritura, cuya firma definitiva tendrá lugar en Valladolid en agosto del año siguiente. La obra es contratada completa por el maestro, aunque la traza y el ensamblaje deben de tener por autor a Juan Velázquez. El precio final acordado fue de 4.300 ducados. El hecho de que el mayordomo mayor de la parroquia fuese por entonces un tal Pedro de Sarria ha llevado a considerar la posibilidad de una relación de paisanaje con Fernández, en cuya base se hallaría la razón del encargo, justificado ya de sobra por el mérito de Fernández, bien conocido en la ciudad gracias a sus esculturas para el convento de San Antonio. El conjunto fue colocado en 1632; en 1637, muerto ya Fernández, Juan Rodríguez Gavilán, el cuarto marido de su hija, cobraba en Vitoria las últimas cantidades adeudadas. La policromía es obra de Diego Pérez de Cisneros y Juan de la Peña; Diego Valentín Díaz pintó la *Inmaculada*.

El retablo es uno de los más ricos y monumentales del momento, completísimo de talla y único en su programa iconográfico. Se compone de banco, dos cuerpos y un ático muy desarrollado. Cuenta con tres calles, con encasamientos para relieves, y dos entrecalles de hornacinas. En el banco, del lado del Evangelio hacia el de la Epístola, se disponen las escenas de la Anunciación, la Epifanía, la Purificación y la Visitación. Dispuestas en el primer cuerpo están las historias de la Adoración de los pastores y la Circuncisión, con las imágenes de los Santos Pedro y Pablo y, en medio, la Inmaculada. En el rebanco del segundo piso encontramos, por parejas, a los Santos Ambrosio y Gregorio Magno, Marcos y Lucas, Mateo y Juan y, por último, Agustín y Jerónimo. Encima, dos episodios de la Leyenda Dorada: la historias del pastor Gargano y del obispo Siponto; más las esculturas de San Sebastián, San Miguel, en la urna central, y San Felipe. El ático presenta en el banco la Prudencia, la Fortaleza, la Justicia y la Templanza; en los extremos están los bultos de los arcángeles Rafael y Gabriel, sobre los remates laterales, y, en medio, San Juan Bautista, el Calvario y Santiago el Mayor. En el frontón se aparece el Padre Eterno.

A. PONZ. *Viaje...*, tomo I, carta I; J. A. CEÁN BERMÚDEZ. *Diccionario...*, tomo II, p. 263; *Catálogo monumental de la diócesis de Vitoria*, II, pp. 198-202; J. J. MARTÍN GONZÁLEZ. *El escultor...*, pp. 122-132.

excepcional panel, con las variantes de estilo que, como es lógico, los años transcurridos habían de dejar sentir, aun teniendo en cuenta que si algo caracteriza la creación artística de Fernández, es la asombrosa homogeneidad en la manera que se registra a lo largo de toda su producción⁷²¹. De hinojos en el suelo, a los pies de la cuna, la Virgen adora a Jesús con las manos juntas y el viso lleno de ternura. La fisonomía de la cara aparece ahora mucho más terrenal e individualizada que en las representaciones anteriores, con lo que el personaje se carga de una humanidad que nos habla de la absoluta superación de las convenciones del manierismo. A la verdad del rostro, corto y redondeado, delimitado por la orla de unos cabellos castaños recogidos con la mayor modestia, se une el anacronismo de las ropas, de ese vestido sencillo abotonado en las mangas y la pechera y el simple manteo que le sirve de abrigo. Por vez primera en el recorrido escultórico que nos hemos fijado, María es una auténtica mujer de carne y hueso, una mujer que siente y ama como todas las demás; en su cara, de lozanía rural y campechana, en sus ojos llenos de humildad y franqueza, de nobleza espiritual, sin títulos de fama ni humanas vanidades, están llamados a identificarse todos los creyentes, porque no es una reina intocable lo que tienen delante, sino una mujer de verdad, hija de mujer y llena, como todas las demás, de ansias y tribulaciones; y sin embargo, esa mujer es la Reina del Cielo, la Madre del Señor y, por tanto, Madre Nuestra, la que nos ama y ejercerá nuestra defensa si algún día se desatara la ira de su Hijo; pero nada hay que temer, fácil es tomar por Madre a quien tan igual es a nosotros, a quien, compartiendo nuestro genio, humores y complejión, tan sencillas son de conocer las pesadumbres y debilidades de la finita naturaleza humana. También en el Niño hay que reseñar importantes avances en dirección naturalista. Se repite, siempre con respecto a lo hecho en las Huelgas Reales, insisto, el modelo de la cuna, una canasta de juncos abiertos entrecruzados, con unos pañales extendidos con poco primor encima; pero, en la figura de Jesús se aprecian diferencias considerables; sintetizando un poco, la acción de Fernández se ha encaminado a aproximar la apariencia del Rapaz a la verdadera realidad de un niño recién nacido: el cuerpecito se ha vuelto más rechoncho y gordezuelo, acusando la desproporción característica de un infante de tan cortos días; la cabeza ha aumentado en tamaño en relación con el cuerpo y el pelo se ha tornado menos abundante y voluminoso, aunque sigue cayendo sobre la frente formando un valiente triángulo invertido; los rasgos de la carita han llegado a alcanzar un naturalismo que,

⁷²¹ Como dijo María Elena:

“Esta evolución no resulta clara en Fernández. Salvo esas primeras obras, que evidencian su enlace con la tradición anterior, su restante producción resulta muy homogénea y no permite establecer cambios apreciables ... Resulta, sí, evidente el camino recorrido desde los ángeles de San Miguel, como ejemplo de un primer estilo, hasta su última obra fechada, el San Bruno de la cartuja de Aniago; pues partiendo del clasicismo, con sus convencionales y elegantes gestos, sus ropas acusando las formas que ellas velan, sus juegos suaves de claroscuro y su alejamiento del natural, se llega a un naturalismo completo, en que el artista parece limitarse a reproducir la realidad con toda su fuerza de vida.”

M.^a E. GÓMEZ-MORENO. *Gregorio Fernández*, p. 18.

por ajustado, casi alcanza a rondar lo ingrato. No hay mejor manera de conducir a la comprensión el dogma: si Jesús nació hombre, he aquí un hombre recién nacido, un retoño como el que todos fuimos y algunos, tal vez, engendremos; un niño como los demás, pero venido a esta situación en cumplimiento de la voluntad del Padre y sin más afán que el de salvarnos, que el de saldar con su propia vida viejas cuentas humanas para que podamos gozar los alfeñiques de la gloria. De San José nada nuevo puedo decir, tanta es la obediencia con que respeta el patrón vallisoletano, aunque quizá aquí, por extraña contradicción, resulte un tanto más bailarín el ademán. Otro tanto sucede con el ángel, más vulgar y menos femenino. También crece el realismo en el grupo de los pastores, que ya antes brillaban por su justeza y seguimiento de lo que ofrece la realidad. El que se arrodilla a la cabecera del pesebre, con el pelo algo más largo, pero igualmente cortado a golpe de navaja, presenta un cordero que se desploma vencido entre sus brazos, como el Salvador mismo en el momento de ser llevado a la Cruz. Su atuendo añade a lo ya ensayado aún un punto más de realismo, manteniendo el sayuelo, la zalea, el papahigos y la cantimplora y sumándoles unas magníficas botas de cuero, de caña alta, con abotonadura dorada a un lado y vuelta en la boca. El pastor adolescente del segundo término es ahora aún más joven, y su rostro, antes un tanto anodino, destaca por la mueca plácida y satisfecha, llena de honda alegría, profunda ternura y feliz arrobo; por fin, el gaitero, ya más magro y envejecido, viene luciendo el mismo bonete cónico y el mismo capotín con aberturas, semejante a los del Simón Cireneo del Museo de Valladolid; volvemos a verlo apretando la bolsa de aire del instrumento, que ahora deja de soplar, sobrecoigido por la visión del Niño. Asimismo, el fondo imita lo ya hecho para el cister, pero lo resuelve, sobre todo en la parte de arquitectura clásica, con mucha más ligereza; lo mismo sucede con el rompimiento de gloria, de toscos nubarrones en forma de discos que giran y una alegre y tierna pandilla de cabecitas angelicales, pero ya sin figuras de bulto ni cuerpo entero. El buey y la mula conservan su anterior posición, pero su figuración, en general, es más torpe. Nada diré de la composición, pues como se ha visto, en poco menos que nada difiere de la elaborada para el altar de doña Isabel de Mendoza; tan sólo apuntaré que, estando privado el relieve de una policromía tan rica y minuciosa como aquella, resulta en su visión de conjunto de menor coherencia y unidad, aunque en ningún momento llega a ocultar la inigualable maestría del genio. Las novedades esenciales, y casi únicas, como he tratado de demostrar, afectan a lo estilístico, por el realismo, ya menos medroso, y los detalles introducidos de anecdotismo popular. Por lo demás, el modelado es fuerte y correcto, fruto de un estudiado dibujo y un elevado grado de virtuosismo técnico; en el plegado se aprecian las supuestas rémoras flamencas que siempre se achacan al maestro y que, de una vez para siempre, tenemos que dejar de considerar una incógnita, pues a la mucha escultura de los Países Bajos que Fernández pudo contemplar en Castilla, tenemos que unir la fuerte tradición que maestros ya aludidos, como Cornelius, o Cornielles de Holanda, sembraron en su terruño gallego, con obras de inestimable valor que, no me cabe duda, hubieron de impresionar su finísima sensibilidad en los tiernos años en que

las conociera. En resumen, de este comentario, que, finalmente, ha resultado más amplio de lo que me propuse al comienzo, quiero que se desprenda la mayor profundidad, o, al menos, la notable diferencia conceptual, que el avance estilístico puede producir en la obra de un mismo maestro, aun cuando repita un modelo compositivo anterior; ello ha de servirnos para valorar el mérito tremendo del escultor de Sarria, su delicada sensibilidad y la variedad de sus registros.

Contemporáneo de Gregorio Fernández, aunque de estilo menos avanzado, y artista también de crédito en la ciudad del Pisuerga, fue el escultor Juan Imberto, hombre de buena técnica y elegantes composiciones, aquejado de cierta rémora manierista que, a mi humilde parecer, ha sido juzgada con excesiva dureza por la crítica tradicional. No es mucho todavía lo que sabemos acerca de él, por lo que nada puedo decir, para empezar, de su posible relación familiar con los Imbertos de Navarra, sobre los que ya se aportará alguna noticia en el apartado dedicado a la Epifanía. El Juan Imberto que trabaja en Valladolid había de ser natural de Segovia, pues, por lo que declara en su testamento, tal era la tierra de su padre, el también escultor Mateo Imberto, y la ciudad en la que, llegada esa hora postrera, él mismo se encontraba avecindado. Su relación con la capital castellana está documentada desde 1606, cuando contrata la factura de un retablo desaparecido que existía en la iglesia del Salvador, con dedicación a San Ildefonso. Luego, en 1614, acepta el encargo por el que merece un puesto en la historia del arte, la parte escultórica del retablo mayor del convento de Santa Isabel, de Valladolid, en la que, andado el tiempo, intervendría también el propio Gregorio Fernández. Años después, lo hallamos trabajando, junto al ensamblador Marcos de Garay, en el retablo de Matilla de los Caños, en la provincia de Valladolid; además sabemos de continuas estancias y diversos trabajos en su tierra segoviana, por ejemplo, para la iglesia de Palazuelos de Eresma⁷²². Su estilo se revela deudor de la primera producción de Fernández, lo que parece indicar que debió de colaborar en obras cercanas a su taller o, incluso, que pudo ser su discípulo, opinión que, para algunos escritores, parece la más coherente⁷²³. Gusta de las figuras corpóreas y sabe valorar con atino la masa; también le interesan el movimiento y el claroscuro, rasgos todos del realismo de Fernández; al mismo tiempo, rechaza lo que en el estilo de aquél pudiera haber de más bronco o exagerado; prefiere por ello un plegado menos efectista de las telas y es más tibio, tanto en el recurso al natural, como en el patetismo de las expresiones. Su obra está siempre marcada por un resto de manierismo que le obliga a limar las formas y suavizar los volúmenes, a contener los sentimientos y ofrecer las imágenes bajo el velo de un clasicismo ya anticuado, pero lleno de primor, donaire y buen hacer. Entre lo poco que de su mano hemos podido reconocer y conservar, ocupa un puesto de honor, como ya anunciaba, el retablo mayor de las Isabelas, de Valladolid, cuyo banco decoran dos apreciables paneles con las historias de la Adoración de los

⁷²² J. J. MARTÍN GONZÁLEZ. *Escultura barroca castellana*, p. 258-259; *Idem. Escultura barroca en España...*, pp. 69-70; M. MORENO. "Noticias...".

⁷²³ J. J. MARTÍN GONZÁLEZ. *Escultura barroca en España...*, p. 70.

pastores y la Epifanía. Dos piezas de difícil solución por lo apaisado del marco, llevadas a buen término con singular gracia y maestría, sin perder de vista nunca los logros de Fernández, en sus paneles para las predelas de Nava del Rey y San Miguel, de Vitoria⁷²⁴. La *Adoración de los pastores* se caracteriza por su economía de medios, sencilla dicción y claridad del mensaje narrado. En medio de la composición está ubicado el pesebre, disponiéndose a la izquierda la Sagrada Familia y a la derecha los zagales. La Virgen aparece de rodillas, levantando del cuerpo del Niño los pañales para dejar que lo admiren los rústicos adoradores. El clasicismo pesa todavía mucho en esta figura, de mujer joven y esbelta, con los cabellos recogidos a la manera de la Antigüedad, envuelta en un enorme manto que ondea, no se sabe al amor de qué viento, formando unos artificiosos bullones en los que no es difícil descubrir la huella de Esteban Jordán. Frente a ella, Jesús reposa en un pesebre, inclinado en muy forzada perspectiva, que, retomando, no sabemos si conscientemente, la rancia tradición gótica, adopta la apariencia de un altar, decorado en sus cuatro frentes con grandes cuarterones moldurados. El Niño, bastante grande y rollizo, está trabajado con ternura y claro afán de realismo, aunque no deja de acusar, sobre todo en el rostro, cierta dureza y un punto de rutina. También es evidente el empeño de destacar su presencia, de concederle un protagonismo activo en la comprensión del espectador; y es por ello que se sesga con tanta violencia la posición de la cuna y se recurre a la mirada del Rapaz para abrir la composición, haciendo que sus ojos, pequeños y muy vivos, se claven con energía en los del fiel. San José se mantiene en pie a la espalda de la Señora, vestido con una túnica sin ceñidor y un palio terciado sobre el hombro izquierdo. Con esa mano sostiene la vara mientras se lleva la otra al corazón, subyugado por la magnitud de tanta maravilla, por el gozo y el santo temor de ver cumplidas las profecías que Dios hizo a sus

⁷²⁴ El retablo mayor del convento de Santa Isabel de Hungría, de Valladolid, fue contratado en su parte de arquitectura, por el ensamblador Francisco Velázquez, en el año de 1613. La escultura será encomendada, al año siguiente, a Juan Imberto, que no ejecutó, sin embargo, el grupo central, de bulto redondo, obra de Gregorio Fernández, y, quizá, tampoco el Calvario, cuya autoría, en ese caso, ignoramos.

La máquina, de tipo escurialense, deriva con fidelidad del retablo mayor de la colegiata de Villagarcía de Campos, realizado en el último tercio de la centuria anterior. se compone el conjunto de banco, dos cuerpos y ático; cuenta en cada piso con tres calles dotadas de ensamientos amplios, para relieves, más dos extremas, más estrechas, con hornacinas para imágenes de bulto; todo él es de escultura, revelando un trabajo de empeño y bien hecho. En la predela, sobre los frentes de los pedestales de las columnas, aparecen relieves de santos; los netos formados bajo las calles extremas, nos presentan, por parejas, a los Evangelistas, y, en los huecos principales, las escenas de la Adoración de los pastores y la Epifanía, en las calles del Evangelio y la Epístola, respectivamente. En el primer cuerpo hallamos a San Juan Bautista, la Visitación, la custodia, la Anunciación y San Juan Evangelista. En el segundo están San Antonio de Padua, la Aparición de Cristo resucitado a su Madre, Santa Isabel de Hungría dando limosna a un pobre, la Asunción y San Pedro Regalado, reformador franciscano del s. XIV, patrono de Valladolid; en el ático vemos el Calvario y las estatuas de San Luis de Francia y San Buenaventura.

M.^a P. LÓPEZ BARRIENTOS. "El retablo mayor...", VARIOS AUTORES, *Monasterio de Santa Isabel...*, s. p.

antepasados y a él mismo. Es un hombre joven y bien parecido, de armoniosas facciones, barba recortada y rizada cabellera morena, también corta; un Patriarca derivado del prototipo de Fernández, pero más joven y de superior gallardía. Enfrente de la Virgen, al otro lado de la cuna, un pastor se arrodilla ofreciendo al Niño un borrego; un muchacho joven e imberbe, vestido de un modo intemporal, con sayuelo y borceguíes, y abrigado por un manto que flota, como el de los demás personajes, sin llegar a pegarse a sus carnes. Con una mano saluda al Monarca recién nacido y con la otra sujeta las patas delanteras del óvulo, que tiene sentado en el regazo. El animalillo mira al Niño sin temor alguno, como adorándole él también, como advirtiéndole cuánta semejanza querrá el futuro que exista entre los dos. Sigue al joven otro rústico de edad más madura y vestimenta más exótica; un hombre de larga barba y pelo negro, vestido con una túnica de manga corta y un amplio manteo, y tocado con un turbante. Tímido, buscando la ocasión de inclinarse, avanza mirando al Chiquillo. En la mano trae sus ofrendas, que no pueden ser más humildes ni hablar más claro de su oficio y condición: un sonajero, una flauta y una cuchara de palo, dones modestos para el que nada tiene, siendo como es, Rey de todas las cosas; regalos de verdad que nos hablan de humanidad, de infancia, de pobreza y de campesina ingenuidad. Esa ofrenda de la cuchara, sin duda llamativa para nuestra sensibilidad actual, no debe en absoluto causarnos extrañeza; es símbolo que alude a la humanidad perfecta del Salvador, que se alimentará, según profetizó Isaías, igual que los demás hombres, de leche y miel:

He aquí que una doncella está encinta
y va a dar a luz un hijo,
y le pondrá por nombre Emmanuel.
Cuajada y miel comerá
hasta que sepa rehusar lo malo
y elegir lo bueno.⁷²⁵

Una profecía que, aunque los tiempos hayan convertido en cosa extraña y erudita, sonaba con insistencia en los oídos devotos de la edad moderna. Muchas pruebas se podrían aducir de ello, pero sólo una traeré a estas páginas, extraída, otra vez, de la hermosa novela de Lope. Un ejemplo de suficiente elocuencia que, además, nos permitirá gozar de nuevo de la ágil versificación del Fénix:

Aquí os ofrece Llorente
tres docenas de cucharas
para la manteca y la miel
dicha tantos años antes.⁷²⁶

⁷²⁵ Isaías 7, 14-15.

⁷²⁶ Lope de Vega. *Pastores de Belén...*, p. 366.

Esa cuchara, por último, es también metáfora de su mucha pobreza, figurada en la humildad de los únicos manjares que durante su vida podrá el Señor llevarse a la boca. En segundo término, de un modo rápido y hasta algo abstracto, se representa el establo, de cuyo interior asoman impacientes las cabezas del buey y la mula. La composición, como se habrá podido comprobar, es muy sencilla y fiel a las normas de la simetría más estricta y desfasada; su relación con la *Nochebuena* del retablo de Nava del Rey, de la que será rigurosa contemporánea, es bastante estrecha, pero carece de la vitalidad y el verismo, del movimiento y la verdad, que, en cambio, sí supo imprimir Fernández. Ésta de las Isabelas es una obra bien compuesta y bien elaborada, de fácil lectura, pero demasiado sujeta a tópicos del periodo anterior; la imitación del natural es medrosa y el plegado de los paños demasiado ampuloso y poco sujeto a la verdad; las telas forman grandes bullones que no dejan de estar en relación con las formas del genio de Sarria, pero que se redondean y suavizan en un modo que evoca el arte grandilocuente de Jordán. Asimismo, son apreciables ciertos dejes del estilo de Ancheta, sobre todo en la figura del pastor arrodillado o en el brazo desnudo del otro, de clara ascendencia miguelangelizante; estos aspectos quizá permitan poner al artista en relación con los Imbertos de Navarra, Juan *el Viejo*, Bernabé y los demás Juanes. La policromía busca tonos intensos y claros, de estirpe manierista, y usa por largo del oro, cubriendo las vestiduras de exquisitas labores.

El estilo de Gregorio Fernández tuvo muy larga vigencia en Castilla, y no sólo en el área vallisoletana o en focos afines, como el de Medina de Rioseco, sino también en puntos más apartados y conectados ya con los lenguajes que se estilaban en otras regiones, con las tendencias formales vigentes por entonces en Cataluña, la Montaña, o los núcleos de Salamanca y Toro. Un desconocido imitador de Fernández, por ejemplo, trabajó en la tierra de Campos, al menos, hasta mediados de siglo, labrando retablos y esculturas que harán perdurar su estilo, hasta fechas muy avanzadas, por esta región de Palencia. Nada sabemos de su persona, pero es claro que se formó en la órbita del gallego y que, como muchos de sus discípulos, exageró el patetismo que caracterizaba el arte del maestro. En los años treinta trabajó para la catedral de Palencia, pues suyo es el retablo de San Sebastián, terminado de policromar en 1637⁷²⁷. Su mejor obra, a no dudarlo, es el gran retablo mayor de la parroquial de Baquerín de Campos, hoy en el monasterio de San Zoilo, de Carrión de los Condes, pieza ya tardía, de en torno a 1640, en donde se nos demuestra ferviente admirador de la manera de Fernández y buen conocedor de la producción de los Velázquez. Cuenta esta máquina con un hermoso relieve de la *Adoración de los pastores* que, si en el tratamiento de las formas debe mucho al maestro, en la resolución final de la composición posee un alto grado de originalidad y mucha frescura, demostrando una conciencia de lo barroco que excede y no poco la de aquél, por más que su calidad formal quede muy por debajo y que, en

⁷²⁷ J. J. MARTÍN GONZÁLEZ. *Escultura barroca castellana*, pp. 266-267.

algunos momentos, llegue, incluso, a rozar los límites de la ingenuidad⁷²⁸. La Virgen aparece arrodillada en el centro del panel, al lado de la cuna, adorando al Niño que en ella reposa sobre unos pañales. María se nos da como una mujer joven y hermosa, de rostro alargado, tersas mejillas y facciones menudas; una figura amable, tierna y cercana, pero, al mismo tiempo, convencional y rutinaria; no hay en ella rasgos que nos hablen de segura concreción aldeana; su cara es producto de una abstracción, pero aún así nos resulta próxima y no nos es difícil identificarnos con ella. El siglo XVII está ya muy avanzado, el barroco no ha corrido en balde, y aquí hay una prueba; muchas son las creaciones de este estilo que no pasan el listón de la medianía, que no se construyen sobre la base de apurados estudios del natural, pero, con todas sus carencias, siempre hay en ellas un soplo de vida cercana y verdadera, un ardor intrínseco, consustancial, que las separa mucho de las generalizaciones del manierismo: si aquellas eran producto de la mera y fría intelectualidad, éstas rebosan vigor y nunca son lejanas, porque en esas cualidades está la entraña de la figuración del estilo, de esa manera que se ciñó tanto a la vida, a la realidad cruda y concreta, que acabó por asimilar su esencia y llegó a mantenerla siempre, aún cuando la obra se concibiera con poco empeño o el autor estuviese muy atado por sus propias limitaciones. De hinojos cabe la cuna, María abre las manos como un sacerdote frente a las sagradas especies, separando los bordes de la capa, que recta cae desde sus hombros como el manto de una inmaculada de Fernández.

⁷²⁸ Se compone el conjunto de banco, dos cuerpos y ático; posee tres calles, más otras dos intermedias, bastante anchas y está adaptado a la forma poligonal de la cabecera del templo. Los netos del zócalo se decoran con pinturas representando las cuatro virtudes cardinales, del Evangelio a la Epístola: la Prudencia, la Justicia, la Templanza y la Fortaleza. En el primer cuerpo aparecen, en el mismo orden, los relieves de la Adoración de los reyes y la Nochebuena, con la custodia, de una belleza suprema, en medio, y las estatuas de los Santos Gregorio Magno y Agustín de Hipona. En el segundo cuerpo se colocan las escenas del Nacimiento de la Virgen y la Visitación; al centro, la Asunción, en forma de inmaculada fernandezca, y, en los nichos, San Jerónimo y San Ambrosio de Milán. En el ático hay un encasamiento principal, de buen tamaño, con un excelente Calvario, flanqueado por dos atípicas cajas con pinturas de ángeles turiferarios; sobre las calles laterales, sendos cuadros apaisados con las imágenes de los Santos Juanes.

Debe datarse esta obra en torno a 1640, en tanto que los libros de fábrica conservados, que arrancan de 1646, nada nos dicen de ella, sin duda por estar ya hecha. Sí sabemos con certeza que fue policromado en 1699 por el pintor Alonso Gómez. Las esculturas de bulto están documentadas como obra del palentino Tomás de Sierra, a finales de siglo; y también son posteriores las tarjetas que se disponen sobre los nichos, obra posible del mazonero montañés Pedro Solana, que en los últimos años del siglo XVII estaba en Baquerín realizando los retablos laterales de la iglesia.

En los años noventa del siglo XX, coincidiendo con la rehabilitación del monasterio de San Zoilo, de Carrión de los Condes, actualmente convertido en hotel, el retablo fue trasladado allí y montado en la capilla mayor de la iglesia. La acción, aun cuando no haya sido ideal, dada la falta de diálogo que existe entre la máquina y la forma del presbiterio, creo que debe ser juzgada como un acierto, por cuanto ha permitido la rehabilitación, conservación y puesta en uso de dos obras de considerable importancia.

J. J. MARTÍN GONZÁLEZ. *Escultura barroca castellana*, pp. 266; M. PRIETO SARRO. *Carrión de los Condes...*, p. 59.

La cuna, una cesta rectangular cubierta con un amplio pañal, queda en primer término; sobre ella yace desnudo el Niño, muy pequeño y enjuto, como heredero de los prototipos usados por los primitivos flamencos. Grande es la dureza de su factura. A uno y otro lado de la Virgen, volcando las cabezas sobre el pesebre, aparecen la mula y el buey, ella a la cabecera y él a los pies, para abrigar con su aliento al Señor; su representación es de lo más ingenuo del relieve, aunque también de lo más tierno, entrañable y emotivo, pues nos habla de una divinidad que incluso los animales, o especialmente ellos, en su pura nobleza, saben reconocer y corren a adorar, como bien advirtió Isaías. Dos pastores acompañan a la Señora en su oración. El de la derecha es un mozo de notable gallardía, de rostro joven y hermoso, enmarcado de rizos castaños y vestido con un mostacho de largas puntas curvadas hasta el mentón. Lo vemos de rodillas, dispuesto a ofrecer una talega que trae pegada al cuerpo; está descalzo de pie y pierna, vestido tan sólo con un sayuelo hasta la altura de la rodilla y una capa con esclavina abrochada por delante, que se recoge entre el brazo y el cuerpo, formando ese pliegue ablusonado tan frecuente del arte de Fernández. Al otro lado, el pastor es un hombre ya más maduro, con la piel morena, tostada a fuerza de soles y escarchas, y una perilla en torno a la boca. Todavía está de pie, impresionado por la inmediata visión del Niño, al que se dispone a ofrecer un borreguillo que trae apretado contra el pecho; mucho difiere su indumentaria de la del otro zagal, pues anda poseída de un aire que es casi arqueológico; viste el hombre una capa con capuchón y, bajo ella, una zalea, que le deja desnuda buena parte del torso, y unas botas de piel. Más atrás, otro rústico, maduro y barbudo, tocado con un gorro a modo de barretina, viene tañendo la gaita. San José, que responde, tanto en su complexión como en su indumentaria, al tipo maduro y de profundo realismo fijado por el maestro de Sarria, aparece al fondo del grupo, avanzando con aire sorprendido, con los brazos abiertos y la mirada clavada en el pesebre. Trae puesto el abrigo y lleva el sombrero echado a la espalda. Está claro que acaba de entrar en el portal y que cuando lo dejó, quizá un par de horas antes, su Hijo no había sido alumbrado todavía. Es la misma iconografía, aunque más forzada e inequívoca, que Fernández nos ofreció en las Huelgas de Valladolid y en San Miguel de Vitoria, esa leyenda que salvaguarda el misterio del parto virginal, milagroso, de la Virgen, haciendo que ni siquiera al Esposo fuese dada su contemplación. El Patriarca ha dejado sola a María en el portal, ha corrido a Belén en busca de una partera y, cuando ya vuelve de vacío encuentra nacido al Señor, recibiendo el homenaje de los pastores y de su propia Madre. Dios no ha querido desvelar sus maravillas, y por ello hemos de creerlas sin preguntar, convencidos tan sólo de que todo se hizo como más convenía a la economía de la Redención. Un rompimiento de gloria se abre en la parte superior, mostrándonos en escorzo la figura de un ángel que baja envuelto en compactas nubes, proclamando la buena noticia a la humanidad entera; interesante será no dejar de apuntar la fuerte reminiscencia que en este personaje hallamos del arte de Federico Zuccaro, cuya *Nochebuena* de El Escorial, a pesar de haber sido rechazada por Felipe II, gozó de tan buen predicamento en Castilla, y, como en su lugar se vio al tratar de la

pintura, especialmente en el área vallisoletana. El fondo destaca por su importante desarrollo arquitectónico. Encuadra la escena un edificio antiguo, de fina cantería y rica decoración de molduras, articulado, en la parte que vemos, en torno a un gran arco abierto al exterior; a la derecha se observa un cobertizo de palos y cañas, levantado, sin duda, por los pastores para hallar mejor abrigo en las frías noches en que hubieran de refugiarse allí. Visto el relieve en su conjunto, es obvio el dominio que el escultor tiene del arte de componer; los personajes están bien casados entre sí y conectados a la perfección con el marco que los ambienta; la escena es compleja y bastante movida, pero, al mismo tiempo, no deja de mostrarse desahogada y sencilla en su lectura. El maestro de Baquerín imita las formas y la policromía de Fernández, pero sabe dar al conjunto una impresión nueva y distinta de lo hecho por aquél, más inestable y avanzada en su barroquismo. Lástima que la resolución formal no sea tan feliz. El modelado es torpe, de mal imitado realismo y considerable dureza, aunque no falto de considerables aciertos, sobre todo, en aquellas partes que se ofrecen como más personales y menos preocupadas por imitar el estilo del genio. La policromía continúa la tendencia a las grandes superficies planas impuesta en Valladolid, destacando las hermosas decoraciones que se sobreponen a punta de pincel, en especial la ancha greca que bordea el manto de la Virgen.

A buena distancia de Valladolid y no completamente libre de su influjo, florece el segundo gran centro de la escultura castellana del seiscientos, la llamada escuela de Toro. No fue advertida su existencia hasta bien entrado el siglo XX, cuando, en sus rebuscas para la elaboración del *Catálogo Monumental de España*, advirtió don Manuel Gómez-Moreno la posibilidad de que un activo taller independiente hubiese estado establecido en aquella comarca zamorana⁷²⁹. Numerosas aportaciones posteriores, publicadas con cuentagotas hasta nuestros días, han ido proporcionando más datos sobre el taller toresano, que al fin sabemos vivo en torno a la figura de dos maestros de primera fila, Sebastián Ducete y Esteban de Rueda, naturales y vecinos de Toro, activos durante el primer tercio del siglo XVII y frecuentes colaboradores. Necesario es, con todo, seguir indagando, hallar nuevos documentos y nuevas obras que terminen de definir sus personas, pues con toda seguridad se puede exclamar que constituyen dos de los principales puntales de la escultura barroca española y que en tal forma merecen ser conocidos y divulgados. Dada la escasez de noticias que, hasta hace poco, teníamos sobre ellos y la conciencia, habida siempre, de que realizaron numerosos trabajos mancomunados, la posibilidad de deslindar sus biografías y estilos aparecía ante la crítica casi como una quimera. Distintas son hoy las cosas, y aunque es grande el volumen de lo que todavía ignoramos, bien empieza a tomar forma lo que ya conocemos. Quizá fuera el mayor Sebastián Ducete, nacido en Toro, como ya he dicho,

⁷²⁹ M. GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ. *Catálogo monumental de España*. Salamanca, pp. 450-451.

y en el seno de una familia de artistas; era su padre el escultor Pedro Ducete Díez y su tío el ensamblador Juan Ducete, padre de un hijo homónimo que se dedicará también a la escultura. Pese a la aparente riqueza del ambiente familiar, su formación se completó en tierras de Palencia, en el taller del manierista Juan Sanz de Torrecilla. En 1611 aparece en Valladolid, declarando en un pleito a favor de Pedro de la Cuadra; afirma entonces tener unos cuarenta años. Su muerte, que aconteció en 1619, estuvo precedida del dictado de un testamento que nos lo revela, primero, como un hombre bien acomodado, y, segundo, gran amigo de Esteban de Rueda, pues declara a su viuda usufructuaria de sus bienes y herederos, a la muerte de ésta, a Rueda y su esposa⁷³⁰. De éste último sabemos muy poco, apenas nada; se ha localizado un importante grupo de trabajos de su gubia, pero lo desconocemos casi todo de su vida. Seguramente era toresano, pues allí vivía y estaba casado; su muerte hubo de producirse, tal vez de forma prematura, en 1627, según se deduce de distintos documentos laterales. El estilo de ambos se caracteriza por su realismo bronco y lleno de notas populares; son notables las referencias al arte de Juan de Juní, seguramente impuestas por Ducete, así como al estilo de Gregorio Fernández, que sería la aportación de Rueda. Gustan de los rostros anchos y, a menudo, sonrientes; de las actitudes enérgicas y del plegado amplio y quebrado de las telas, aunque siempre evitando los extremos del genio de Sarria. Abogan por un realismo que puede resultar menos ajustado que el vallisoletano pero que, a cambio, es mucho más gozoso y vital. Los maestros de Toro entienden el arte religioso desde una óptica alegre y desenfadada, hija, tal vez, de una pesada tradición renacentista y, al mismo tiempo, hermoso preludeo del galano anecdotismo de la imaginería del siglo XVIII⁷³¹. Tampoco están exentos de rasgos de goticismo ni de una amplia influencia del norte, lo que los pone en relación con el universo estético de Francisco de Moure. Si en el interés de Fernández predominaba lo patético, en Ducete y Rueda las preferencias marchan por rutas vernáculas; buscan lo cotidiano, lo inmediato, y lo narran con una frescura que no permite preguntarse acerca de la justeza de su realismo. Es un barroco puro y natural, alejado de los circuitos oficiales, y madurado al amparo de mil tradiciones diversas, algunas bastante rancias. Un estilo poco ortodoxo, pero lleno de fuerza y de vida, atractivo y genial, en el sentido más romántico de esta palabra.

De los años de 1607-1609 data el retablo mayor del convento de premostratenses de Santa Sofía, de Toro, documentado hace tiempo como obra de Sebastián Ducete, aunque no se puede descartar la posibilidad de que intervinieran en él las manos de los dos maestros, como ocurriría en muchas otras empresas contratadas tan sólo por uno de ellos⁷³². Forma parte de este conjunto un magnífico relieve de la Adoración de los

⁷³⁰ Pero luego, apenas un año más tarde, tales mandas fueron rectificadas por la viuda. J. R. NIETO GONZÁLEZ y A. CASASECA CASASECA. "Aportaciones al estudio..."

⁷³¹ M.^a E. GÓMEZ-MORENO. *Escultura del siglo XVII*, p. 93.

⁷³² A este respecto interesa señalar que Ducete gozó de una estima muy alta, quizá superior a la de Rueda. Sirva de ejemplo la siguiente cláusula del contrato del retablo del Carmen, de Toro, impuesta por el comitente, don Pedro de Deza, conde de Fuentesauco:

pastores que compendia a las mil maravillas las que he apuntado como características esenciales del lenguaje del taller de Toro; una pieza que brinda agudo testimonio de ese barroco apasionado y jovial, de ese lenguaje ardiente y sin sutilezas, sincero, alegre y popular, aunque no por eso menos perito en lo que toca al dominio técnico de sus intérpretes⁷³³. Acaparan la máxima atención las figuras de la Virgen el Niño, plasmadas en el centro geométrico del panel. María está arrodillada con las manos juntas, en adoración, y la mirada clavada en su Hijo recién nacido, que yace desnudo sobre los vuelos de su manto. Lo primero que destaca en ella es la torsión manierista de su cuerpo; tiene la cara girada a la izquierda, igual que las piernas, y los brazos desplazados a la derecha, en un movimiento helicoidal, en una línea *serpentinata* de pura ascendencia italiana. Para compensar esta fuerte dependencia con el pasado, sus vestidos se pliegan en quiebros amplios y de notable fuerza plástica, ajenos a la suavidad del último renacimiento; a ello se une la vitalidad que late en el personaje, la pasión y la intensidad que derrama por todos sus poros. No es por tanto una creación manierista, pero tampoco llega a la perfecta madurez del realismo; tradición y modernidad se ligan en ella para, con su maridaje, engendrar una figura sujeta a postulados estéticos ya anticuados, aunque todavía en boga, y más en puntos tan apartados de los centros catalizadores de la vanguardia; y, al mismo tiempo, una figura de enorme modernidad, animada por un impulso que trasciende la interioridad de su ánimo y alcanza al modelado de sus vestidos. Asimismo, en cuanto al modelo y el canon, se desprecia el alargamiento romanista y se dota a la figura de un rostro bien tomado del natural. Tiene la Señora la cara ovalada y rolliza, con las mejillas tersas y sonrosadas y las facciones menudas y armoniosas; son pequeños los ojos y bien

“Que si Dios fuere servido de llevar al dicho Sebastián de Ucete antes de acabar la dicha obra que la ha de dejar encargada a persona de tanta habilidad y suficiencia como él que la acabe con la misma perfección que él pudiera acabarla.”

Recogido en J. R. NIETO González y A. CASASECA CASASECA. “Aportaciones al estudio...”, pp. 326-327.

⁷³³ En 1609 tenía lugar la tasación del retablo mayor del convento de Santa Sofía, de Toro, contratado en su parte escultórica por Sebastián Ducete y en la mazonería por el ensamblador zamorano Gaspar de Acosta. En mayo de 1622, con motivo del pleito que se entabla entre Esteban de Rueda y la viuda de Ducete, por las alteraciones que ésta quiso hacer en el testamento del difunto, aparece en la documentación la noticia de que el convento todavía estaba debiendo 3.144 reales al artista.

De traza acorde con lo temprano de las fechas, el retablo se presenta heredero de las experiencias de Becerra y Juan de Juní. Está compuesto de banco y dos cuerpos y se divide en cinco calles, con portadas para la disposición de esculturas, en las de los extremos, y relieves en las intermedias. La central, algo más ancha y alta, se reparte en tres alturas, quedando en la inferior la custodia; en la intermedia, la imagen de San Ramón Nonato y, en la superior, más baja, la pequeña imagen de Santa Sofía. Los relieves representan, de abajo a arriba y de izquierda a derecha, la Adoración de los pastores, las Tentaciones de San Antonio Abad, la Adoración de los reyes y el Martirio de Santa Catalina de Alejandría. Hacen las veces de ático el frontón de la calle central y los escudos de armas de las laterales.

J. R. NIETO GONZÁLEZ y A. CASASECA CASASECA. “Aportaciones al estudio...”; J. J. MARTÍN GONZÁLEZ. *Escultura barroca en España...*, p. 84.

arqueadas las cejas, chiquita la boca y respingona la barbilla. El conjunto de la cara, enmarcado por unos cabellos recogidos a la antigua bajo la toca, concede a la Señora un aspecto regio y matronil, muy alejado de la infantil sencillez que caracterizaba a la Virgen de Rueda en el retablo de Peñaranda; Ducete ha preferido destacar, sobre los valores de la inocencia y la pureza, la majestad divina y universal de María, la autoridad con que se alza sobre todo el género humano, gracias a ese *fiat* que la hizo corredentora del mundo. El Niño, como anunciaba más arriba, yace sobre las caídas del manto de su Madre, alzado del suelo tan sólo por un canastillo de mimbres. Es una de las figuraciones infantiles más ajustadas de todo nuestro siglo XVII; si en la Virgen había todavía importantes rémoras del manierismo, en Él el realismo ha triunfado de un modo absoluto. Las proporciones y características del tierno cuerpecito han sido analizadas con detenimiento, ofreciéndonos una criatura de brazos regordetes, vientre abultado, piernas cortas y gordezuelas y pies muy pequeños. La cabeza, calva por completo, destaca igualmente por su profundo verismo, sobre todo en la cara, de rasgos muy tiernos y hermosos. Nada queda de las fantasías atléticas del renacimiento y el romanismo; Jesús es ya un Niño sin más, extraído tan sólo de la observación directa y la obediencia plena al natural. San José aparece a la izquierda de la Virgen, no adorando, sino señalando a los pastores que llegan dónde está la meta que andan buscando. Otra vez, en el escorzo de su brazo y en el violento giro del cuello, hay pervivencias indiscutibles del estilo anterior, pero, también de nuevo, el tipo humano vuelve, con su profunda verdad, a salvar el personaje. Es un hombre ya maduro, de barba rizada y cabeza calva, con tan sólo un mechón, erguido como una llama, sobre la frente; sus facciones son fuertes, de hombre vigoroso y llano, pero nunca vulgares ni faltas de nobleza, y bien diversas del tipo fernandezco que, como ya vimos, acabó adoptando Rueda. Delante de él, el buey y la mula se acercan al Chiquillo; son dos estupendos ejercicios de análisis y mimesis del natural, estudiados con cuidado y representados con gran esmero. A espaldas de la Virgen, por el margen derecho, un pastor entra saludando cohibido, alzando de su cabeza el sombrero, que escondía una cabellera escasa y mal avenida, para dar su homenaje al Niño. Es un hombre escogido entre los rústicos del agro toresano, un auténtico campesino vestido y tocado como en los tiempos de Ducete. En primer término, dos zagales más adoran al Niño, representados de acuerdo al viejo recurso de las figuras de medio cuerpo, típicas de la pintura del bajo renacimiento. Uno de ellos, joven y atlético, extiende sus brazos hacia el Niño y hasta parece introducirlos bajo la cesta en que yace; destaca en él el potente desnudo, marcado en todos sus músculos por la tensión de la postura. El otro, de más edad, tañe la gaita para el Niño, siendo de obligada mención la correcta posición de las manos sobre los tubos, ejecutada con un conocimiento de causa que no deja dudas acerca de la concienzuda observación de Ducete o, incluso de su posible conocimiento del instrumento. Llama la atención en esta figura su curioso tocado, a modo de gorra de larga visera y aire a la antigua, que, unido al dibujo del perfil y el corte de la barba pone a la figura en relación con los tenantes y mascarones de la tradición plateresca, que, dada la proximidad de Salamanca,

sería bien conocida del maestro. En la parte alta, un ángel mancebo desciende en escorzo con la vitela extendida, envuelto en una marea de nubes y vaporosos paños. El fondo, del que no vemos apenas nada, pues la gloria se derrama por todo él hasta llegar a la Virgen, presenta dos vanos a ambos lados, lo que hace concebir al espectador la impresión de una exedra o un ochavo; de uno de esos arcos, el de la izquierda, asoma el pastor al que se dirigía San José, un muchacho de expresión interrogante. La composición tiene todavía un marcado carácter manierista; la forzada perspectiva, la simetría o la falta de espacios intermedios entre las figuras tienen este origen; otro tanto sucede con las medias figuras de la parte baja, recurso que fue el que Esteban de Rueda quiso evitar en Peñaranda, disponiendo aquel tercio inferior de paisaje en los relieves. La ordenación general del conjunto tiene, otra vez, como referente indiscutible, el cuadro de Federico Zuccaro para el retablo mayor de El Escorial, del que algunos elementos, caso del ángel de la parte superior están tomados con notable fidelidad. Hay que señalar como muy probable el hecho de que Ducete conociera la Nochebuena que Adrián Álvarez labró para el retablo mayor de los jesuitas de Valladolid, hoy parroquia de San Miguel, pues coincide con su autor en la disposición del Niño a ras de suelo y la Virgen arrodillada. Hay, además, un pesado lastre juniano, en el movimiento de la escena⁷³⁴ y, sobre todo, en el modo de concebir el relieve, con las figuras como empujadas contra el fondo. El realismo es muy intenso, sobre todo en los rostros. El modelado destaca por su plasticidad y valentía; los paños se despegan de los cuerpos y se rompen en pliegues grandes y angulosos, pero no exagerados. La técnica es más minuciosa que en Peñaranda, ayudando a diferenciar los estilos de ambos maestros. Ducete se ofrecerá, en general, como más primitivo y detallista que Rueda, alcanzando excelentes niveles técnicos en la representación de los cabellos o los paños. La expresividad, por último, es intensa y sincera, exteriorizada a fuerza de poses forzadas y gestos bruscos, pero no por ello menos profunda y sentida. Al final, es una obra muy hermosa y compleja, ambigua en su estilo pero inequívoca en su vocación. Muchos son los elementos que toma del bajo renacimiento, pero una llama barroca la enciende por las cuatro esquinas; si buena parte de los aspectos formales remiten a lo anterior, la pasión que desborda es hija por completo de la nueva sensibilidad religiosa y estética, del barroco que nacía por doquier, sin que fueran menos estas doradas llanuras de Zamora.

Reconstruida al fin la historia de la escultura barroca en Salamanca, la ciudad del Tormes se presenta ante nosotros como el tercer gran foco de este arte en Castilla. La presencia de diversas obras encargadas a Gregorio Fernández o la aparición de Sebastián Ducete y Esteban de Rueda en Peñaranda de Bracamonte, hicieron pensar a la crítica que el taller salmantino no fue sino una hijuela de los núcleos de Valladolid y

⁷³⁴ J. HERNÁNDEZ DÍAZ, J. J. MARTÍN GONZÁLEZ y J. M. PITA ANDRADE. *La escultura y la arquitectura...*, p. 289.

Toro. Hoy día, sin embargo, sabemos del predicamento y la fuerte personalidad de esta escuela, una de las más sólidas del norte de la meseta. La influencia que sobre ella ejercieran los otros dos centros es evidente e innegable y estuvo propiciada por el vacío de maestros que se registra a principios de siglos; carecía esta ciudad de la preponderancia económica y política que poseía la del Pisuerga y habrá de verse además sometida a terribles sucesos que, como la plaga de langosta de 1626, mermarán su población y recursos. Ello la convertía en una meta mucho menos atractiva para los artistas. Con todo, poco a poco se sentaban las bases de lo que pronto habría de florecer. Contaba Salamanca, en primer lugar, con una sólida tradición en el arte de bulto, heredada del siglo XVI; pronto se verá avivada, además, por los vientos que soplaban de Italia, primero, gracias a la venida, por los años de 1610, de Juan Bautista Ceroni, encargado de los relieves de la fachada de San Esteban y activo, más adelante, en el Panteón Real de El Escorial; en segundo lugar, interesa la decoración de la iglesia de las Agustinas de Monterrey, traída por entero de Nápoles, que afianza el gusto italiano en la ciudad. El realismo bronco de lo español, por otra parte, entraba en la urbe a través de Toro y Valladolid, causando sensación entre sus habitantes, tanto la *Asunción* de la catedral, obra de Esteban de Rueda, como la *Inmaculada* de la Vera Cruz, de manos de Gregorio Fernández. Y de forma paralela, comenzaba a despuntar el arte de un cierto número de escultores y ensambladores locales, entre los que conocemos los nombres de Jerónimo Pérez, Antonio González Ramiro y Alonso de Balbás. Sobre esta serie de circunstancias halla su cimiento la escuela barroca local; algo tardía, pero fuerte y personal una vez establecida, avalada por los nombres de Antonio de Paz y, ya dentro del barroquismo, Bernardo Pérez de Robles o Juan Rodríguez; o de los ensambladores Antonio Martínez, Andrés de Paz o Antonio Díez.

Me detendré a continuación, tan sólo en la figura del maestro Antonio de Paz, el más destacado autor local de la primera mitad del siglo XVII, artífice, entre otras muchas obras, de la parte escultórica del gran retablo salmantino de Sancti Spiritus. Natural de Salamanca, era Antonio el hermano mayor de Andrés de Paz, ensamblador que murió veinte años después que él, haciendo pensar durante largo tiempo que pudiera haber sido su hijo. Su formación tendría lugar en la propia ciudad, al lado de los maestros de inspiración bajo-renaciente que allí trabajaban, pero pronto se vería marcada por el impacto de Gregorio Fernández y los escultores toresanos, que dejarán honda huella en su producción. Su estilo, en general, se caracteriza por un modelado fuerte y un realismo bronco, hijo de su propia sensibilidad y de la variedad de las influencias recibidas. Gusta del aparato barroco en las grandes composiciones, siempre muy agitadas y llenas de figuras, patéticas y desbordantes de ardor místico. En las figuras sueltas, sin embargo, es bastante más elegante y reposado. Muy propio de su arte es el modo en que de continuo soluciona las cabezas, pendientes de un patrón tan correcto como convencional, que en cada caso se aviva con detalles individuales llenos de realismo y vitalidad. Muy ducho en el arte de la piedra, como todos los maestros charros, continuadores de la tradición del quinientos, acometió la factura de diversos

monumentos funerarios, pero el grueso de su catálogo lo conforma la producción lignaria, de grandes relieves e imágenes de bulto que realizará con notable crédito para los principales retablos de la ciudad y los alrededores hasta su muerte en 1647. De esos años finales data precisamente su obra maestra, el retablo mayor de Sancti Spiritus, que, con el del convento de San Esteban, se presenta como la más bella máquina barroca de la ciudad. Un monumental retablo, de original traza y muy rica decoración, que se construye en el momento de máximo fragor de la devoción jacobea, en los años de la lucha por el patronazgo de España, disputado con Santa Teresa de Jesús. Cuenta por ello, en primer lugar, con el elevado interés de su inusual iconografía, constituida, salvo en los relieves de los zócalos y el ático, por escenas de la vida del Apóstol. En el banco, como germen que justifique la acción de Santiago y recuerde la intervención del Espíritu Santo, aparecen las escenas de la Adoración de los pastores y la Epifanía. La primera, cuyo análisis vamos a emprender, se presenta como una obra muy cuidada y personal, de gran belleza y frescura, muy influida por la monumentalidad solemne de Fernández y no menos por la frescura popular y la agitación barroca de la escuela de Toro⁷³⁵. Se adecua la escena al difícil marco apaisado que la acoge. La Sagrada Familia, algo desplazada respecto al eje de la composición, ocupa la parte izquierda del panel. La Virgen está de rodillas delante del pesebre, con las manos, hoy mutiladas, unidas en gesto de oración. El tipo es personal, sin referencia clara ni a lo hecho por Ducete y Rueda, ni a lo establecido por Fernández. Una muchacha hermosa y de formas llenas, de rostro saludable y convincente, con las facciones menudas y las mejillas amplias y redondeadas, coloradotas de campesina salubridad; lleva puesto un brial de media manga, holgado, bajo el que asoman las más apretadas mangas de la camisa; encima

⁷³⁵ El retablo mayor de la iglesia salmantina de Sancti Spiritus fue contratado en 1644 por el ensamblador Antonio Martínez y el escultor Antonio de Paz. La muerte de este último en 1647 obliga a la firma de una nueva escritura, en la que su hermano, el mazonero Andrés de Paz, con la colaboración del también ensamblador Juan de Rojas, se compromete a rematar los elementos decorativos cuya ejecución no había podido culminar el difunto.

Como ha señalado la crítica, el retablo responde al patrón establecido por Gregorio Fernández en el altar de la catedral de Plasencia. Compónese de banco, dos cuerpos y ático, con tres calles principales y dos extremas, adaptadas a la forma poligonal de la cabecera renaciente del templo. La iconografía remite al Espíritu Santo y el Apóstol Santiago. En el banco se disponen los relieves de la Adoración de los reyes y la Adoración de los pastores, en los lados del Evangelio y la Epístola, respectivamente. El primer cuerpo posee, en el mismo orden, las estatuas de San Pedro y San Pablo y, en el centro, la custodia; a ambos lados están las escenas del Martirio de Santiago y la Recepción de su cuerpo por la reina Tota. En el segundo cuerpo, las grandes imágenes de dos santos obispos y los relieves de la Aparición de la Virgen del Pilar al Apóstol y de Cristo antes de un combate; en el centro, la Batalla de Clavijo. La caja del ático presenta una gran relieve de Pentecostés. Pequeñas escenas de las Vidas de Cristo y de la Virgen decoran los rebancos del segundo cuerpo y del ático, recordando la intervención del Espíritu de Dios.

J. J. MARTÍN GONZÁLEZ. *Escultura barroca castellana II*, pp. 27-28; *Idem. Escultura barroca en España...*, p. 92; A. CASASECA y A. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS. "Antonio y Andrés de Paz...".

lleva un palio, que se desparrama en duros pliegues sobre el vestido, y, en la cabeza, una toca que cubre por completo sus cabellos. Tiene el rostro alegre y la mirada alta, dirigida a los pastores que llegan al portal, a los que invita, con el gesto y la sonrisa, a hincarse de hinojos y adorar a su Hijo, a comprobar, para su felicidad perpetua, que nacida es al fin la Salvación. A su vera, en una escala mucho más pequeña y con una calidad bastante discutible, el buey asoma la cabeza y parte de cuerpo, mirando fijo a la cuna, respirando cara al Niño para cubrirlo con la manta de su aliento. El pesebre es una cesta colmada de paja, sobre la que Jesús patalea desnudo, alzando hacia su Madre los bracitos, con ademán implorante; quisiera el Chiquillo volver al calor de su seno, alejarse de este mundo que le recibe desnudo en noche tan fiera, como advirtiéndole que no serán menores los males que le hará sufrir en el futuro; pero ya no hay marcha atrás, la gesta redentora ha dado comienzo, y por mucho que sufra el Niño, toda la tierra se ha de regocijar en ella, como cantaba Lope en su preciosa letrilla:

Vayan mis ojos a ver
a Dios llorando de frío,
y todo el contento mío
consista en verle llorar,
y ándese la gaita por el lugar.⁷³⁶

Pequeño y hermoso es el Rapaz, aunque no deje de acusar cierta inevitable dureza, delgadito de cuerpo y con la cabeza cubierta de rizos de oro. San José viene a la vera de su Esposa, bajo la apariencia de un hombre joven y de aspecto sencillo, no demasiado lejano del tipo fernandezco, pero adornado de más larga y ensortijada cabellera. Atendiendo a la devoción preferida en Castilla, sus manos revelan el impacto de una fuerte sorpresa. Otra vez más, no ha estado presente en la hora del parto, y en primicia contempla ahora al Retoño, llegando al portal casi al tiempo de los pastores. Los rústicos son ahora cuatro zagales que el escultor nos presenta en fila, avanzando uno detrás de otro. El primero, embargado de emoción, sin esperar la llegada de los otros, está ya de rodillas ante el Señor. Hombre generoso le trae buenas ofrendas, pues lleva colgados del hombro derecho, un cordero y una talega, joyas de su redil ofrecidas para socorrer la pobreza del Señor. Interesante es la factura de su rostro, enmarcado por unos cabellos cortados al modo de la época y adornado con una perilla, y no menos lo es la de sus vestidos, con un gabán de capilla, largo hasta pierna, botines y polainas. El que sigue, también emocionado, aprieta el hombro de su compañero, buscando apoyo para postrarse y gestos en que desfogar su alegría. Es más joven y no usa barba, pero trae la misma ofrenda, un borreguillo de pocos días, y gasta idéntico atuendo, un gabán de capilla, en esta ocasión con las mangas perdidas. Entre sus piernas un perro avanza algo desconfiado, preguntándose quizá a dónde llevan los más tiernos frutos de la grey que guarda. El tercero, apoyado en un alto báculo, es un joven de barba y melena que

⁷³⁶ Lope de Vega. *Pastores de Belén*, p. 361.

camina sin gabán, vestido con una ropeta corta y unos calzones holgados. Por fin, el cuarto, que también viene acompañado de su perro, viste de zamarra, capa y botas, y trae una oveja adulta en los hombros. Estos dos últimos aparecen, además, mirando al espectador, abriendo con sus ojos una composición que, pese a su reducido tamaño, está labrada para ser admirada y querida por el fiel que se acerque a orar o recibir la comunión. En segundo término, al centro, el portal aparece como un templete clásico de columnas jónicas, bajo el cual está indiferente la mula. Una nube de gloria, cargada de angelillos se asienta en su tejado y desciende sobre el Niño. Otro resto arquitectónico, de recia sillería de piedra, completa la ambientación por el borde izquierdo. La composición destaca por su frescura y vitalidad, libre de torpes simetrías y llena de movimiento, aún cuando las limitaciones impuestas por las medidas del soporte juegan un papel tan importante. Con gran inteligencia el artista ha recurrido al patrón shongaueriano utilizado habitualmente en las epifanías apaisadas, que en la tercera parte veremos aplicado por autores como Antonio del Castillo, Juan Carreño y José Risueño o por el escultor Gregorio Fernández y alguno de sus imitadores, caso de Juan Imberto o el Maestro de Baquerín. Consiste dicho esquema en la disposición de la Sagrada Familia en un extremo del panel y la representación extensa del cortejo real ocupando el resto del espacio, con un marcado sentido de marcha. Como se puede notar es el mismo patrón empleado por de Paz, con ese característico ritmo procesional en el grupo de los pastores. El modelado acusa cierta dureza, pero en conjunto lo salvan sus buenas cualidades: el plegado valiente y la viveza de los gestos y las expresiones, resultando un conjunto de gran valor plástico. El realismo es muy intenso, pero no tanto por la justeza de las formas con el natural, como por la prodigalidad de detalles y gestos de cada día. El influjo de Fernández es apreciable en el plegado, amplio y duro, pero quizá sea más fuerte la impronta de los toresanos, por la atmósfera rústica que envuelve la escena y el carácter popular de sus muchos detalles. En la policromía abunda el oro, subyacente bajo las capas de claro y alegre colorido al óleo; las carnaciones se hacen en mate y están muy bien gradadas en blancura según el tipo del personaje, siendo las más finas las de la Virgen y el Niño. En conjunto una obra de gran belleza y vigor barroco, poseída de un punto de popularismo que no hemos llegado a ver con claridad en la producción de Fernández.

La historia de la escultura del realismo en el antiguo reino de Galicia halla una primera página, magnífica y temprana, en la figura del escultor Alonso Martínez⁷³⁷, autor de muy importantes obras en los primeros años del siglo XVII y maestro del gran genio de la escultura barroca gallega, Francisco de Moure. Los finales del quinientos, como se recordará de lo ya expuesto, fueron un periodo de singular florecimiento escultórico para esta región, sobre todo en torno a los focos de Orense, Santiago de Compostela y Monforte de Lemos, además de los grandes monasterios rurales, tales

⁷³⁷ † 1615.

como San Esteban de Ribas de Sil, Montederramo, Sobrado o Monfero, que, por estos años acometían profundas reformas en sus instalaciones y ajuares. De Alonso Martínez de Montánchez sabemos poco todavía. Hay constancia de su origen portugués, de la villa de Chaves, muy cercana a Verín, y de su establecimiento en Orense, con taller propio desde 1594, siendo ininterrumpida su presencia en la documentación a partir de 1597 y hasta su muerte en 1615. En la ciudad del Miño se casó y halló buena clientela, pues aunque no tardara mucho en fraguarse un sólido nombre, consiguió hacerse con toda la de Angés, al pasar éste a mejor vida en 1596. Acerca de su formación, nuestra ignorancia es absoluta, con todo, es coherente barajar dos opciones: la primera, que aprendiese el oficio en Portugal, hipótesis de la que nada se puede argumentar dado el escaso conocimiento que tenemos todavía de la escultura del bajo renacimiento en el país vecino; la otra alternativa es que su formación fuera española y, con más exactitud, castellana, al lado de los maestros llamados «eclécticos», como eran Adrián Álvarez o Francisco del Rincón⁷³⁸; una alternativa que carga, a mi parecer, con un inconveniente tan considerable como el la edad de los artistas, pues tales maestros vallisoletanos hubieron de ser rigurosos contemporáneos del portugués. Tampoco es posible, en tanto la documentación no lo vaya aclarando, establecer la relación cronológica de sus obras, concentradas en un lapso de tiempo tan corto que es difícil apreciar evolución alguna. Alonso Martínez es un escultor de estilo vigoroso e independiente, deudor en poca medida, aunque no independiente por completo, del manierismo juniano-jordanesco impuesto por Juan de Angés *el Mozo*, y abocado con decisión a la mimesis del natural y a la consecución de novedosos efectos plásticos y lumínicos. Dadas su edad y su formación manierista, el gusto del bajo renacimiento le acompañará toda su vida, pero su inquietud iba mucho más allá de ese arte pasmado y repetitivo, conduciéndole a unas muy altas cotas de realismo formal e intensidad expresiva, desconocidas hasta entonces en esta región. Se aparta el autor de los cánones alargados y el plegado ampuloso; casi siempre toma partido por figuras de proporción corta y paños de cadencia suave, de plegado amplio pero comedido y muy ajustado al natural. El realismo se concentra en rostros y manos, de modelado valiente y expresión cercana al espectador, bellos y muy elocuentes de la naturaleza e intensidad de los sentimientos de cada personaje.

Sin duda es su obra cumbre la sillería de coro del monasterio de Santa María de Montederramo, documentada no hace mucho; una obra de gran empeño mermada por los avatares de historia, que, primero, la dejó inconclusa y, más tarde, permitió que sufriera el abandono y los expolios que siguieron a la desamortización. Conservamos, por fortuna, a pesar de todo, el grueso de la carpintería, de severidad escurialense, y buena parte de los paneles que se llegaron a tallar, correspondientes al friso que corre sobre los respaldos, repartida entre el Museo Arqueológico de Orense, la colección

⁷³⁸ M.^a D. VILA JATO y J. M. GARCÍA IGLESIAS. *Galicia...*, p. 303.

particular de la familia Risco y el propio coro del cenobio⁷³⁹. Entre esos recuadros historiados ocupa una posición de honor el de la Adoración de los pastores, quizá la pieza más hermosa de todo el conjunto y una de las más maduras y felices creaciones del arte de Alonso Martínez. Un relieve lleno de vida, superador de las convenciones manieristas y abogado de un realismo exacto y consciente que, partiendo de aquí, había de granar estupendos frutos en estas provincias gallegas⁷⁴⁰.

Ocupa la Virgen el eje de la composición, arrodillada en oración delante de la cuna. Es en esta figura donde con más fuerza se aprecian todavía las pervivencias del bajo renacimiento, por su pose de tensión helicoidal y algo forzada; pero, al mismo tiempo, el profundo realismo de la cara y la hondura de los sentimientos que encarnan nos la ofrecen como el resultado de una sensibilidad y un pensamiento estético por encima de los tópicos al uso. María es una mujer joven y guapa, con una lozanía natural y no sujeta a soluciones formularias; de estirpe clásica es la línea que trazan la frente y la nariz, pero hijos tan sólo del natural son los grandes ojos algo cargados y las arruguillas que aparecen junto a la nariz y la boca. Asimismo, la expresión no puede ser más sincera ni transmitir de forma más evidente la verdad intangible de sus sensaciones;

⁷³⁹ La sillería de coro del monasterio de Montederramo estuvo largo tiempo atribuida a Isaac de Juní y Juan de Muniategui, apoyándose esta opinión en la constancia que se tenía de que elaboraron los asientos capitulares en 1595, y no reparando en que la nueva iglesia del cenobio, en que se ubica la sillería, perfectamente casada con su entorno, se empezó a construir tres años más tarde. La verdadera paternidad, debida a Alonso Martínez la esclareció al fin don Jesús Ferro Couselo, quien publicó además la larga lista de ensambladores que trabajaron bajo la dirección del escultor y dio las fechas de 1606 y 1608 como las correspondientes al inicio y fin de las obras.

Compónese el conjunto de dos alturas de asientos, dispuestos, según el trazado habitual, en forma de "U". tiene la sillería baja quince estalos en cada brazo y cuatro en el frente, contando la alta con dieciocho y nueve, respectivamente. La decoración escultórica efectuada en el primer encargo se limita al tercio inferior de las columnas que separan los respaldos de la sillería alta y a los paneles del friso superior. Los netos de los respaldos aparecen en blanco, tanto en el orden inferior como en el alto, seguramente para ser dotados de decoración en sucesivas operaciones que jamás llegaron a efectuarse.

La iconografía, de acuerdo con una tendencia muy habitual a lo largo de nuestro siglo XVI, se basa en la oposición de historias del Antiguo y Nuevo Testamento, estableciendo entre ellas una relación de analogía que acaba por resumir el mensaje bíblico como una doble revelación de signo cristológico. Los paneles con escenas anteriores a la venida del Señor son los del lado derecho, mirando desde el altar; los sucesos evangélicos, enfrente, arrancan del Árbol de Jesé y alcanzan hasta la Resurrección; la *Adoración de los pastores*, hoy en colección privada, ocupaba el cuarto encasamiento de esta parte. La *Epifanía*, que se dispondría en el sexto, se ha perdido.

De los cuarenta y siete tableros labrados sólo se conservan *in situ* veintiocho, en un estado de conservación alarmante; el Museo Arqueológico de Orense posee otros cinco y, al menos, uno está localizado en colección particular.

J. FERRO COUSELO. "Las obras del convento..."; VARIOS AUTORES. Galicia no tempo, pp. 275-276; M.^a D. VILA JATO y J. M. GARCÍA IGLESIAS. *Galicia...*, pp. 310-316.

⁷⁴⁰ "A continuación debía de situarse el talero de la Adoración de los Pastores (hoy en poder de particulares) y que es una de las cumbres técnicas y expresivas del conjunto coral, por la sencillez y humildad con que los pastores se inclinan ante el Niño."

M.^a D. VILA JATO y J. M. GARCÍA IGLESIAS. *Galicia...*, p. 314.

por fin ha visto cumplida la profecía mesiánica de sus padres, por fin ha llegado a la plena conciencia de las maravillas que el Señor le propuso obrar en Ella; ahora está segura de haber parido al Hijo de Dios y haber alcanzado el grado de Corredentora de la humanidad. A la complejidad teológica de estas certezas se une la alegría infinita de verse madre, de tener al fin delante la criatura que llevó nueve meses en su vientre. Todo esto lo dice su rostro con la ayuda de las manos, grandes y carnosas, manos de campesina que se disponen, una sobre el pecho y otra en adoración, dando cuenta del cruce de emociones que hierve dentro de Ella.

Mirándola está el Niño, tendido en un pesebre de madera, con cuatro patas verticales, y un montón de pajas, gruesas como de anea, sin pañales ni mantillas que protejan su fina piel del contacto con las fibras. Tiene una mano puesta en el corazón, en respuesta al gesto enardecido de su Madre, como consciente, Él también, de la magnitud de los misterios y pasmado ante la infinita bondad del Padre que, amándolo tanto lo envió de este modo a la tierra. Con la otra manita, mutilada hoy en buena parte, asía juguetón las pajas de la cuna. La figura es agraciada, pero ni seduce ni convence; el lastre del renacimiento pesa mucho todavía y así, aun cuando el maestro ha intuido la necesidad de plasmar las deformaciones propias de un cuerpo recién nacido, lo ha hecho teniendo demasiado en cuenta hábitos desfasados, que culminan en la representación de esa larga cabellera rizada. A esto se une la considerable dureza del modelado, demasiado seco y con un punto de rigidez, sobre todo en las piernas.

San José permanece erguido a espaldas de su Mujer, con una vela encendida en la mano. Es la mejor figura del relieve, dotada de un realismo y un vigor que pocas veces llegó a superar el maestro de Moure. En él está bien recogido ese canon achaparrado al que aludía más atrás como elemento característico del arte de Martínez y prueba inequívoca de su progresivo desprecio de las formas del manierismo y creciente apego a la realidad. Es un hombre de mediana edad, lejos todavía de la vejez, de constitución fuerte, pero magra y fibrosa, curtido por el trabajo y la vida. Su cara es de una hermosura infinita; un viso enjuto y de facciones fuerte, huesudas y muy marcadas; tiene los ojos cansados y el ceño fruncido, revelando el desgaste físico y la magnitud emocional de aquella larga jornada. Una barbita rizada, partida en dos puntas, enmarca sus facciones; también son ensortijados los cabellos, que se arremolinan en despiertos mechones debajo del sombrero. Es éste de fieltro, amplio y de corte rústico, con la copa redonda y el ala levantada sobre la frente; tocado de humilde campesino habituado a tener que lidiar tanto con el sol como con el frío. Excelente es la ejecución de sus manos, nudosas y surcadas de venas, como corresponde al que a diario trafica con tablones, martillos y garlopas; con la izquierda sostiene la vela y con la derecha la vara, incompleta hoy día. Sus ropas están trabajadas con exquisito cuidado; son muy sencillas, una túnica y un palio, pero están plegadas con gracia y sin monotonía, procurado simular texturas y cadencias naturales; detalles de anacronismo, tales como el sombrero ya descrito, la faltriquera que asoma bajo el manto o las puntas romas de los zapatos, se suman a la verdad arqueológica de su tipología, haciendo que parezca aún

más vivo, real y cercano. El detalle de la vela, aparte de un ingenio retórico para hacer alusión a la noche, viene a demostrar la frecuente inspiración del maestro en estampas de los países del norte, donde sí fue normal esta iconografía, fruto de lo mucho que calaran las *Revelaciones* de Santa Brígida de Suecia, que nos hablaba, según vimos al estudiar el Nacimiento, de cómo el Patriarca sostenía una candela que quedó del todo eclipsada por los luminosos destellos que emitía el Niño.

Los pastores han acudido a postrarse ante el Rapaz. También en ellos son excelentes los ejercicios de realismo acometidos. Uno está ya de hinojos a la cabecera de la cuna; es un mozo alto y de buena planta, de hermoso rostro y ensortijada melena; viste una ropeta corta con capilla, ceñida a la cintura, y unos calzones anchos ablusionados por las botas; en la mano lleva el tocado, un bonete de ala vuelta. Tanto el tipo del muchacho, como la indumentaria y el gesto, nos ponen frente a una figura de elevado naturalismo; en el rostro están dibujadas con toda exactitud las fuertes impresiones místicas que recibe, y en sus vestidos se copia con maestría la realidad labriega del norte de la Península a comienzos del siglo XVII. Del otro pastor, en pie, con una horquilla en la mano, se podría decir otro tanto, pero su aspecto final no es tan agraciado; es de resaltar el rostro pequeño y afilado, de grandes y vivos ojos, orlado por una cabellera larga y revuelta que poco y mal se domina bajo el casquete de la galota, cuyas puntas lleva prendidas hacia arriba.

La representación de los animales es también correcta y ajustada; destaca, en especial, la oveja, sin duda traída por los pastores, que, tumbada en el suelo, trabada quizás, asoma la cabeza entre las patas del pesebre; estimable es de igual manera la testuz del buey, que se acerca a brindar su aliento al Niño, pero peca de demasiado mezquina en sus proporciones. Sobre la superficie lisa del fondo se destaca el volumen de la cabaña, tallado con una mera finalidad referencial; está compuesto tan sólo por dos irregulares maderos y una cubierta pajiza a cuatro aguas. Un ángel baja del cielo blandiendo la cartela; la tipología del personaje es idéntica a la del Niño: una criatura muy pequeña y de rostro amable, con largas guedejas rizadas, y, en este caso, además, enormes alas de largas plumas.

La composición es muy inteligente y equilibrada; la simetría, aunque existe, se ha mitigado con acierto y la superposición manierista ha sido completamente desterrada; las figuras respiran y se mueven con soltura en el espacio, conectadas a la perfección entre sí. Obraba a favor del artista la proporción del soporte que, al ser casi cuadrado, permite mayor facilidad de movimientos y evita el tener que buscar ingenios con que llenar los espacios en silencio. El modelado es fuerte y vigoroso, potenciado aún más por la planitud del fondo. Los volúmenes, pese a su turgencia, resultan suaves, sin estridencias, y están graduados con gran habilidad, para simular las distancias; interesa destacar la presencia de elementos a pleno bulto, como la candela del Patriarca, que funden el espacio figurado con el nuestro vital, haciendo más cercana y efectista la impresión de la escena. El claroscuro perfila y valora las formas, evidenciando, ante la ausencia de policromía, la lectura del Misterio. El plegado es amplio y voluminoso, pero

redondeado y nada violento, evitando el artificio en pos de la perfecta recreación de las distintas texturas y calidades. El realismo, por último es muy intenso, lo que nos habla con voz clara de Alonso Martínez de Montánchez como un artista que no puede ser incluido de forma neta y cabal, como la crítica especializada ha venido haciendo, dentro de los márgenes del renacimiento. El maestro de Moure es un prematuro descubridor de lo barroco, un hombre que reacciona en fechas tempranas contra la moda juniana y jordanesca que Juan de Angés *el Mozo* había impuesto en aquél lejano terruño auriense; de dónde le viniera este impulso es cosa que ignoramos, de igual manera que lo desconocemos en Fernández sin cuestionar por eso su genio y modernidad. Añadiré, por fin, que el estado de conservación de esta pieza, a diferencia de las que todavía permanecen en el monasterio, es excelente; esto siquiera salió ganando del expolio.

El poso manierista que todavía se aprecia en la obra de Alonso Martínez se disipa por completo conforme avanza la carrera artística de Francisco de Moure⁷⁴¹, su mejor discípulo y el más aventajado exponente de la escultura gallega del siglo XVII. Una personalidad de primerísimo orden en el panorama del arte barroco español, afectada, no obstante, por un olvido injusto como pocos. La desgastada, rígida y artificial discriminación entre centro y periferia, unida al conocimiento tardío y parcial que hasta no hace mucho hemos tenido del arte gallego, son culpables de la infravaloración de un artista que merecía formar, junto a Gregorio Fernández y Juan Martínez Montañés, en el podio de los campeones de la plástica del realismo.

Galicia ha tardado en percatarse de la magnitud de sus genios, no sólo de Moure, y cuando por fin ha querido reparar la falta ha tenido que chocar, unas veces, con la fuerza de un tópico historiográfico demasiado asentado en el esquema mental de los críticos del resto del país, y otras, con la cerrazón de un nacionalismo resentido que, en su afán de ponderar el valor de lo propio, se negaba a integrarlo en el rico conjunto estético de nuestros Siglos de Oro.

La extremidad geográfica y dispersión de las obras del maestro hace además que aceptemos sin interrogantes y demos por definitivas las conclusiones de los pocos estudios publicados hasta ahora, casi todos obras recientes, concienzudas y de notable mérito, pero necesitadas, como casi todo en este área de la Historia del Arte, de revisiones que los actualicen y contrasten en alas de una plena objetividad, sobre todo, en lo que respecta a los juicios estilísticos y, por consiguiente, a la clasificación del artista en el marco del arte de su tiempo. La apreciación habitual, pendiente de la cronología y de la insularidad creativa de Moure, sitúa su producción en el ámbito de un manierismo post-juniano que pocas veces, incluso en su obra más temprana, es admirable sin la interferencia de demasiados matices diferenciadores. Tampoco es fácil descubrir, por más que la evolución de su manera sea un hecho claro y muy visible, la presunta aproximación a los parámetros fernandezcos que triunfaban en la mitad

⁷⁴¹ 1576/77-1636.

superior de la Meseta. Ambos juicios se justifican por un noble deseo de legitimar el singular arte de Moure, haciéndolo conectar con los dos hitos entre los que oscila la plástica de estas regiones en los años del último renacimiento y el primer barroco. Pero la sensibilidad y el torrente creativo del maestro están muy encima de ambos tópicos manidos, representan una postura diferente y única, sostenible tan sólo por un imaginario tan fecundo y un temperamento tan genial como el suyo. Del mismo modo, hay que empezar a minimizar la importancia de las fuentes grabadas en el proceso creativo del cuerpo principal de su obra. Naturalmente, existen pruebas indiscutibles de que muchas veces recurrió a ellas, casi siempre a estampas nórdicas de los siglos XV y XVI, pero el tono general de sus creaciones, únicas en la historia del arte universal, no es fruto tan sólo de su influencia, sino más bien de su increíble capacidad de invención y singular sentido de lo poético.

El arte de Francisco de Moure no es en todo caso realista, pero siempre, siempre, es barroco. Vigor y anticlasicismo son dos constantes que recorren el corpus de su obra conservada desde el principio hasta el final, desde el San Roque de la catedral de Orense hasta el retablo mayor de Monforte de Lemos. Una pasión efervescente y, por encima de todo, venal, guía su ingenio y sus manos, impregnando la creación terminada, que derrama vida física e interior. Los personajes se mueven al amor de un impulso existencial que rompe los vasos de la corporeidad y llena los de la abstracción, que supera el puro realismo para expresarse por medio de tipos más allá de lo concreto. Ante el carácter de su producción, el idilio renacentista parece haber pasado de largo por estas tierras de Galicia. Armonía y belleza ceden el puesto a la expresión pura de una emoción intensísima pero siempre humana, que no retrocede ante lo feo, lo morboso, lo cómico o lo atroz, con un código estético que conecta en muchos puntos con la vivaz crudeza del gótico final. Ardor, populismo, anecdotismo, devoción, honestidad y, en ocasiones, hasta deliberado mal gusto, son elementos que se repiten en la obra de Moure y que hacen de ella una entidad única e irrepetible, ajena a la poética solemne que, interpretada en dos direcciones casi opuestas, rige la producción de Fernández y Montañés. El universo fascinante del compostelano está más cerca, aunque a buen seguro sin saberlo, de los postulados estéticos del Caravaggio que de la tónica de la escultura de su tiempo; la suya es una poética de la expresión y la vida, construida al margen de los tópicos de la belleza. Hermosura y monumentalidad son valores que no interesan al gallego, para él lo primero es el mensaje, la codificación clara y unívoca de las grandes verdades que inflaman el alma creyente.

Natural de Santiago de Compostela, donde vería la luz por los años de 1575-1576, se trasladó niño a Orense, tierra de la familia materna, encabezada por el abuelo Jácome de Moure, maestro de obras. Allí, conecta con el activo panorama artístico de la diócesis y, en 1594, entra como aprendiz en el taller de Alonso Martínez, empezando a contratar obras como maestro independiente apenas un lustro más tarde. Desde aquella ciudad del Miño se consagrará como el mejor escultor de la Galicia de entonces, con trabajos como los retablos de Vilar de Sandiás, Beade y el monasterio de Samos; piezas

magistrales que van allanando el camino hacia su obra cumbre, la sillería de la catedral de Lugo, y que le valdrán el llamamiento de los jesuitas de Monforte, en 1625, para la ejecución de su altar mayor, la otra gran obra maestra, dejada inconclusa a causa de su muerte. Una labor de extraordinario empeño y no inferior calidad, una de las mayores máquinas españolas de la primera mitad del siglo XVII, fruto del encargo de una institución tan influyente y prestigiosa en la zona como era el Colegio de Nuestra Señora de la Antigua, de Monforte de Lemos, el célebre Colegio del Cardenal, el particular Escorial de don Rodrigo de Castro.

Cuenta en su segundo cuerpo este retablo con una *Nochebuena* que no halla par en la escultura del barroco gallego, por su calidad técnica e interés iconográfico. Un relieve que sintetiza la concepción estética del autor, amante de lo abigarrado, plástico, encendido y popular. Una visión que traslada el Nacimiento a las fragas de Lugo, ansioso de asimilar toda la hondura del misterio para sintetizarla y transmitirla a través de la forma⁷⁴².

⁷⁴² En 1625 contrata Francisco de Moure la hechura del retablo mayor del colegio del Cardenal, de Monforte de Lemos, ciudad a la que traslada entonces su taller y en la que finará, once años más tarde, sin haber llegado a terminar la obra. Muerto el maestro, efectúan la tasación de lo que había ejecutado, todo menos el tercer cuerpo y el ático, varios maestros llamados de Valladolid y Santiago de Compostela, continuando seguidamente las obras el hijo del escultor, llamado, igual que él, Francisco de Moure.

El retablo, aunque iniciado mucho después de su muerte, es fruto del mecenazgo de don Rodrigo de Castro, arzobispo de Sevilla, hijo de la III condesa de Lemos, que funda el colegio en 1591. La ambiciosa obra se debe a las trazas del propio Moure, junto con el arquitecto Simón de Monasterio, que había trabajado en la construcción del templo. Es una imponente máquina de corte escurialense, heredera de los grandes conjuntos castellanos elaborados a imitación del de Felipe II. Según queda estipulado por el contrato, ocupa todo el espacio del testero del presbiterio. Consta de banco, tres cuerpos de tres calles y un falso ático compuesto por tres grandes escudos. Se articula por medio de elementos arquitectónicos de raíz clásica, pero tratados con libertad barroca, sin la rigidez erudita del manierismo dominante. Se utilizan columnas entorchadas con el tercio inferior de talla, frontones partidos, cornisas curvadas y entablamentos con decoración narrativa corrida.

La iconografía gira en torno a la idea de la salvación del hombre por medio del ejercicio de sus virtudes, de la obediencia al plan redentor y de la intercesión de la Santísima Virgen. Las escenas principales, alusivas a la vida de María y la infancia de Cristo, se ordenan de acuerdo a una secuencia cronológica inversa al sentido habitual; es un retablo que debe leerse de arriba abajo, con lo que los misterios de más hondura teológica y mayor significado para la orden jesuítica vienen a situarse en los cuerpos principales. Empezando, pues, por el tercer piso, encontramos el Nacimiento de la Virgen y la Anunciación, con la imagen de San Ignacio en medio. Debajo, aparecen la Visitación y la Adoración de los pastores, centrados por la bellísima escultura de la Virgen de la Antigua, titular de la iglesia; en el rebanco de este segundo cuerpo se disponen escenas secundarias de la infancia del Señor. Por fin, en el nivel inferior, se localizan la Circuncisión, fundida con la Purificación para aumentar su dimensión mariana, y la Adoración de los reyes, reservándose el encasetonamiento principal a la custodia. En el banco se descubren el escudo del cardenal Castro, repetido en ambos lados, y las virtudes cardinales y, sobre los netos de los pedestales de las columnas, los cuatro Evangelistas.

Acerca de este conjunto: M.^a D. VILA JATO. *Francisco de Moure*, pp. 123-133; M.^a D. VILA JATO y J. M. GARCÍA IGLESIAS. *Galicia...*, 343-349; A. DIÉGUEZ RODRÍGUEZ. *El retablo durante los siglos XVII y XVIII...*, pp. 157-194.

El resultado es una escena de incomparable frescura, rebosante de júbilo y encanto popular, un retazo petrificado de la Galicia moderna, evocador, sin necesidad de disfraces de la remota Palestina de diecisiete siglos antes. La diminuta figura del Niño, que casi se pierde entre la abigarrada maraña de los personajes, actúa, sin embargo, como núcleo expresivo de la composición, como punto hacia el que resbalan todas las miradas y que acrisola todas las emociones. Lo vemos tendido en el suelo, apenas protegido por unas pajas y un pañal. Es el corazón descentrado de la escena, dotado de un magnetismo que trae a la mente el acierto con que hombres como Antonio de Lanchares, Francisco Ribalta o Pedro Orrente se condujeron al ensayar la misma solución⁷⁴³, si bien ellos contaban con el apoyo de unos recursos ilusionistas de los que Moure, como escultor, carecía casi por completo. La conciencia del natural hace además que el autor se libere de todo lastre manierista y que, aún sin demostrar un proceder ajustado en plenitud a las leyes de la mimesis, nos ofrezca en el cuerpo del Infante las transitorias deformidades que se manifiestan en este primer estadio del desarrollo corporal del hombre. Cubierto apenas por un pañal, nos deja ver el Chiquillo una anatomía mórbida y de formas llenas, pero sumamente lánguida y frágil; una pàrvula desnudez de miembros cortos y no formados, articulaciones ternísimas y cabeza grande y desplomada. En compensación a tanto infantilismo, con una raspa de conciencia, alza los ojos al cielo y abre las palmas al Padre, en actitud de oración, como agradecido por la merced que hace al género humano permitiendo su venida a la tierra.

Inclinados sobre el pesebre, asoman el buey y la burra; él tratando de acercar su hocico al Niño, para cubrirlo con su aliento, y ella, mascando indiferente un tierno bocado de paja; dos actitudes opuestas que, una vez más, vienen a ejemplificar los diferentes carices humanos.

La Virgen adora emocionada, de rodillas a los pies del pretendido lecho. Con las manos juntas y la mirada baja, clavada en la Criatura, se presenta ante nosotros como una metáfora viva de la emoción más profunda, como una síntesis perfecta y universal del amor materno y el más acendrado sentimiento de entrega a la voluntad del Padre. En su rostro se descubren los parámetros en que Moure cifraba la belleza femenina. María aparece como una mujer joven, pero de aire sereno y matronil; la cara es un óvalo perfecto, de perímetro un tanto achatado, con la nariz larga y recta, los ojos saltones y de pesados párpados, la boca pequeña y la barbilla muy prominente y partida en dos por un hoyuelo; unos rasgos que con anterioridad ensayó el artífice en la bizarra *Inmaculada* del Monasterio de Samos o en la preciosa *Santa Marina* de la sillería de la catedral de Lugo. Enmarcan esa cara unos cabellos trabajados con sumo detenimiento que, asomando bajo los pliegues de la toca, conceden a la figura un punto de vigor y desenfado; destacables son los dos alegres mechoncillos que se desparraman sobre su

⁷⁴³ Recordemos las *Adoraciones de los pastores* de la colección Linares, de la iglesia de Santiago de Algemés o de la sacristía de la catedral de Toledo, respectivamente.

frente, en los que, quizás, pudiera notarse cierta influencia del arte de Gregorio Fernández.

Detrás de Ella asoma apenas San José, sosteniendo en la mano una vela encendida. Sin duda, este detalle se encuentra en estrecha relación con lo que acabamos de ver en el panel del mismo tema de la sillería de Montederramo, obra de Alonso Martínez, maestro, como ya sabemos, de nuestro autor. Una candelilla que nos recuerda la noche en que nació el Verbo, la oscuridad terrenal vencida por la llegada del Niño, auténtica Luz del Mundo que eclipsa todo resplandor sensorial. También de la mano de esta lamparilla, volvemos a conectar, ya en fechas tan avanzadas, con la tradición brigidiana en torno a la Natividad. Del mismo modo, es posible adivinar una pervivencia del pensamiento medieval a partir del tratamiento dado al personaje del Patriarca, apenas visible tras la Señora; si comparamos esta actitud con las que mostrará en los relieves de la *Circuncisión* y la *Epifanía* de este mismo retablo, siempre discreta y secundaria, o con la posición relativamente marginal que se le concede en el coro de Lugo, quizá sea lícito deducir una cierta predisposición antijosefina en el planteamiento devoto de Moure.

Muchos pastores acuden a adorar al Niño. En primer término, a la cabecera del pesebre, destaca la poderosa figura de un rústico que se inclina subyugado de emoción. Desde el punto de vista formal, es el más valioso logro del conjunto. Un hombre fuerte, pero enjuto, de rostro magro y complexión fibrosa, de facciones fuertes y claramente curtidas por el tiempo, el trabajo y el monte. Con una actitud no falta de cierto amaneramiento, presenta al Niño un cordero trabado y un bordón, símbolos de la inocencia inmolada en la cruz y del pastoreo universal de Cristo. Destaca en la figura su rostro de facciones fuertes y mejillas secas, de notable fuerza realista, bordeado de ensortijados cabellos cortos; digna de atención es también la indumentaria, compuesta de botas, ropeta corta y capa abotonada al cuello, con el entrañable detalle de la correa del zurrón cruzada al pecho.

Detrás se inclina una vieja, envuelta en apretadas tocas, que trae entre las manos un paquetillo, de manteca tal vez; otro personaje de intenso verismo y anacronismo flagrante. A su lado, una mujer más joven adora emocionada y, algo más atrás, otro zagal levanta la mirada hacia los ángeles que revolotean en lo alto. Enfrente, tras la Virgen, otro hombre aparece tocando la gaita, el instrumento por antonomasia de la tradición gallega. Llama la atención el tono del atuendo elegido para él, de corte renacentista, con gorra de ala vuelta y jaqueta de mangas acuchilladas, con adorno de lancetas romas y tiras de cuero en las hombreras. Lo vemos en plena melodía, con los carrillos hinchados del aire que hace hablar la cornamusa. La música, expresión popular de una alegría imposible de resumir en palabras, vuelve a aparecer como mejor homenaje e insuperable ofrenda del común de los creyentes para el Divino Salvador venido a la tierra. Otras cabezas, finalmente, se aprecian aún detrás de esta figura.

Prestando respaldo a la historia contemplamos el portal, un establo cubierto por una cobija de tejas morunas, que, atendiendo a la caligráfica minuciosidad con que están

labradas las distintas piezas, no halla parangón en el arte español. Al fondo, un esquemático país poblado de árboles y casitas, termina de construir el medio ambiente del pasaje.

Varios angelotes, pequeños y de largas melenas, surcan la parte alta, revoloteando sobre el tejado y jugueteando con la cartela del anuncio. En todos ellos se aprecia claro el magisterio de Alonso Martínez, pero, en general, son figuras más amables, vivas y realistas que las del portugués.

La composición mantiene muy pocos rasgos del estilo anterior. Está basada en la oposición de dos grupos de personajes en torno a un eje central, en cuya base descansa el Niño, sobre el que se inclinan, como formando una cueva, las figuras de uno y otro lado. La simetría, sin embargo, no es estricta; las actitudes y poses son muy variadas, con lo que se anula cualquier posibilidad de ingrata monotonía. El recurso de la superposición ha sido desechado con destreza y sólo se puede recriminar al conjunto, un cierto agolpamiento de las masas, amontonadas casi en un solo plano, sin apenas aire interpuesto. No hay un decidido afán realista, pero sí una convicción barroca hondamente sentida. La expresión de los personajes supera la corrección precedente y se desborda en una cascada de sentimientos comunes y por todos experimentados; es por ello que el autor, aún mirando a la naturaleza, huye de lo concreto y desemboca en lo universal, en una abstracción que, superando las convenciones clásicas no se basa en la búsqueda de la belleza, sino que tiene una base, por encima de todo, real, humana, popular, de tal forma que los resultados obtenidos entran casi en el terreno de la caricatura. El relieve es valiente, con importante variedad de matices, aunque siempre dentro de una intachable franqueza técnica que huye de todo recurso ajeno a la estricta esencia de la escultura. El plegado es abundante y redondeado; los paños se desparraman con una generosidad y una armonía que recuerdan las soluciones del gótico internacional, aunque en ciertos puntos se aprecia una dureza más cercana a lo castellano. La policromía, de existir, sin duda haría gala de la riqueza que siempre gustó a su autor y de la que brinda excelente testimonio el extraordinario San Mauro de la catedral de Orense; no habiendo llegado a ejecutarse, el retablo se nos ofrece en toda la honestidad de su ducha factura, en el hermoso tono de una escogida madera de nogal patinada felizmente por el paso de los años.

Luis Fernández de la Vega⁷⁴⁴
Catedral de Oviedo

Agustí Puyol el Viejo
Sarriá

A. Puyol el Joven
Catedral de Barcelona

Joan Grau
Comercio de arte

Montañés
Santiponce
Santa Clara

EL BARROQUISMO. —

⁷⁴⁴ En 1614, el obispo de Valladolid, don Juan Vigil de Quiñones solicita al cabildo de la catedral de Oviedo el permiso necesario para abrir en ella una capilla destinada a conservar sus restos; tras larga discusión, motivada por ser ésta la primera obra que se añadía al templo, se concede el visto bueno a la solicitud y se inician las obras, que no se darán por concluidas hasta 1640. En ese año fueron trasladados los restos del obispo y, al siguiente, Luis Fernández de la Vega recibe el encargo de realizar el bulto funerario y, seguramente, también el retablo, aunque de esto último carecemos aún de constancia documental. Las fechas no están seguras, pero dadas las de la terminación de la capilla, se viene aceptando desde la época de Jovellanos, el año de 1640.

El retablo, aparcando la típica estructura de dos cuerpos con calles y entrecalles, consta, de banco y dos cuerpos, con un solo encasetonamiento en cada uno, y coronado el superior con un frontón curvo. El banco, en donde se disponen los relieves de mejor calidad, contiene las escenas de la Adoración de los reyes, la Adoración de los pastores, la Circuncisión y la Huida a Egipto. El primer cuerpo, enmarcado por dos pares de columnas corintias, alberga un gran relieve de la Anunciación. En el segundo cuerpo, el panel, algo más pequeño y flanqueado por sólo dos columnas, representa el bautismo de Cristo. El frontón se reserva a la figura bendicente de Dios Padre. Sobre la cornisa del primer cuerpo aparecen dos ángeles y, en la puerta del Sagrario, el Buen Pastor.

G. M. de JOVELLANOS. "Semblanza...", p. 65; G. RAMALLO ASENSIO. *Escultura barroca en Asturias*, pp. 192-195; *Idem. Luis Fernández de la Vega...*, pp. 35-38.

Juan Rodríguez⁷⁴⁵

Catedral de Salamanca (portada)

Retablo de Isla

Galicia se cuenta entre las regiones de España que más pronto aceptaron las normas del pleno lenguaje barroco. Su idiosincrasia, que al hablar de Francisco de Moure, definíamos como más barroca que realista⁷⁴⁶, estaba marcada por una especial predisposición a lo agitado y exuberante, de forma que las tendencias entrantes hallaron llano el camino de su establecimiento en la región. De este modo, la nueva estética, no sólo se impondrá en fechas tempranas, sino que, dada su singular conexión con la personalidad de aquel pueblo, tendrán una larga pervivencia a lo largo de la centuria siguiente.

El responsable de la introducción de estas formas y más destacado maestro gallego desde la desaparición de Francisco de Moure y hasta la llegada de Castro Canseco, será Mateo de Prado⁷⁴⁷, un escultor de formación castellana perteneciente al núcleo santiagués. Natural de San Julián de Cumbraos, cerca de Sobrado, pasó joven a Valladolid, donde aprendió el oficio a la vera de Gregorio Fernández y colaboró en varias de las grandes empresas del artista. En 1632 lo encontramos trabajando en la colegiata de Villagarcía de Campos y, tres años después, está documentada su presencia en el monasterio de Aránzazu, junto a Andrés de Solanes, y, por tanto, quizá como miembro del taller del genio de Sarria, lo que haría poco menos que imposible deslindar su labor. Un año más tarde, al óbito de Fernández, las diferencias que brotarán entre los antiguos integrantes de su obrador, le impulsarían a dejar Castilla y establecerse en Santiago de Compostela, donde abre un taller que será, hasta su muerte, el más activo y prestigioso de Galicia. Su contribución a la escultura vallisoletana del momento está aún por precisar, pero nada invita a minimizarla. En cuanto a la labor desarrollada en Galicia, a él se debe la plena asunción del barroco, pues el genio de Moure, precisamente a causa de su arrolladora personalidad, fue incapaz de crear una escuela sólida y de carácter.

Mateo de Prado es un hombre que conoce a fondo y admira con sinceridad el arte de Gregorio Fernández, pero que no se conforma sólo con él. Su sensibilidad, abocada a un barroquismo dinámico y exaltado, supera la solemne monumentalidad del

⁷⁴⁵ Se ocupa Rodríguez en esta empresa por los años de de 1661. Son suyos el relieve de la Puerta de Ramos y los dos de la Puerta de la Natividad, así como, en ésta última, las esculturas de la Asunción, San Miguel, San Pedro y San Pablo, entre otras, y los dos relieves paisajísticos que aparecen a ambos lados de la Crucifixión.

En conjunto, estas piezas constituyen la gran obra del maestro y una de más señeras en la escultura monumental del barroco castellano.

J. J. MARTÍN GONZÁLEZ. *Escultura barroca castellana*, pp. 280-281.

⁷⁴⁶ Siguiendo a María Elena.

⁷⁴⁷ † 1677.

maestro e imprime a las obras un ademán nervioso y danzarín. Belleza y majestad, al igual que veíamos en Moure, son cualidades que no merecen para él más que una atención relativa; la expresión y el decorativismo se han de alzar muy por encima, inflamando las creaciones, llenándolas de vida, pero aportándoles una impresión casi siempre amable y festiva. Asimismo, gusta de lo anecdótico y encantador, en detrimento de la profundidad conceptual e intensidad emotiva que guiaba al escultor del retablo de Monforte.

Éste es el estilo que, desde el obrador compostelano de Prado, se expandirá e irá perfilando por toda Galicia. Un barroquismo de base fernándezca, a veces muy afín a lo vallisoletano, pero animado por un impulso llameante y una vocación decorativa que nunca llegó a atisbar el de Sarria y que todavía tardarían en penetrar en esas tierras del Pisuerga, tan pendientes de la ortodoxia de su estilo.

Que Mateo de Prado llegó a Santiago avalado por un nombre conocido y de cierto peso lo atestigua el hecho de que, al poco de verificar la mudanza, recibiera uno de los encargos más opulentos y codiciados del momento, la labra de la sillería de coro del monasterio de San Martín Pinario, el más rico e influyente de Galicia. Una obra de enorme empeño, completísima de talla, que, por fortuna, conservamos íntegra e *in situ*. En el capítulo anterior me referí a ella para comentar su hermosa visión de la Adoración de los ángeles; ahora, vuelvo a retomarla para hablar del panel de la Nochebuena y, todavía en el capítulo que sigue, será objeto de nuestra atención a causa de su Epifanía⁷⁴⁸.

El primer aspecto que hay que destacar en esta obra, desde el punto de vista iconográfico, es la rígida secuencia narrativa de la que forma parte; un programa que, como vimos en el capítulo anterior, deriva del proporcionado por las *Imágenes* del padre Jerónimo Nadal. De acuerdo con esto, la Adoración de los pastores se revela un hecho perfectamente diferenciado del Nacimiento. Si aquel se presentaba como un asunto por encima de lo natural y vedado a los ojos humanos, ésta supone el momento en que los hombres participan por vez primera de una dicha tan alta. Lo que antes era una gloria reservada sólo a los ángeles, habituados ya a disfrutar de la presencia del Altísimo, se torna ahora un misterio de acercamiento, de abrazo entre el hombre y la divinidad, aún cuando el gozo no haya sido merecido más que por unos pocos, los párvulos escogidos por el Señor, para lección y ejemplo de las generaciones futuras.

Uno de los detalles que mejor nos ilustran acerca de esta diferenciación viene dado por la vestimenta del Niño. El parto, como bien sabemos, acaeció a la media noche, pero los pastores no llegaron hasta el alba; las horas que distan entre ambos momentos han dado a la Virgen tiempo suficiente para salir de su devoto enajenamiento adorador y cubrir el cuerpo de su Hijo, de acuerdo con lo expuesto por San Lucas y recordado por Pacheco y el padre Nadal. Jesús se presenta, pues, vestido, envuelto en

⁷⁴⁸ *La Adoración de los pastores*, contando desde la posición del espectador, se dispone sobre el primer sitial de la izquierda del frente de la sillería baja.

apretadas vendas, según la mala costumbre de la época. Tan sólo la cabecita y los pies quedan fuera de esa crisálida textil. Su cuerpo diminuto yace sobre una enorme banasta llena de paja, el gran cesto de mimbre desde el que, en el capítulo anterior, lo veíamos recibir la canora oración de los ángeles.

Los Esposos se disponen a la cabecera del pesebre, ofreciendo el Niño a la adoración de los zagales. María es una mujer alta y robusta, heredera de los modelos de Fernández, pero marcada por una impronta menos concreta y más intemporal. Una amplia toca la cubre desde la cabeza y se derrama en quebrados amasijos de pliegues que descansan sobre la cuna, invitándonos a pensar que quizá estuviera echada sobre el lecho y abrigase al Infante con su manto. Junto a Ella, San José también es fruto de lo aprendido en Valladolid. Se concibe bajo la apariencia de un hombre maduro, pero no anciano todavía, que viste, al modo campesino, de túnica corta y botas altas.

El buey y la mula, los santos animales apócrifos, se representan junto al margen inferior derecho, algo apartados de la cuna. El manso, de largos cuernos alabeados, está tumbado en el suelo, alzando afanoso la cabeza, como deseando acercarse al Niño para bañarlo con su aliento; la mula, por su parte, todavía con la mantilla de viaje sobre el lomo, mira inexpresiva al pesebre, tal vez más atraída por la tierna paja fresca que por el que descansa sobre ella. Además de éstos, resulta encantadora la figura de un galgo que se sienta cabe el lecho, volviendo la cabeza hacia los pastores que entran por detrás. Su cuerpo delgado y flexible está sintetizado con la pureza y sentido abstracto de un signo gráfico; es un perfecto arabesco, un juego de curvas y titilantes volúmenes que resume en pocos rasgos la fisonomía y carácter de esta raza canina.

Nueve pastores van entrando al portal y poniéndose de hinojos ante el Infante. Entre los presentes que traen, concurren dos clásicos muy significativos: una cestilla con un par de palomas, símbolos de la pureza virginal de María y metáfora habitual del Espíritu Santo, y una cesta de huevos, arcas de nueva vida que llevan a meditar sobre la existencia preternatural a la que nacemos por Cristo. Muy hermosa y expresiva es, a la derecha del pesebre, la figura del pastor joven que, arrodillado cerca del Niño, vuelve la cara para llamar la atención de sus compañeros; notable también la del hombre de las palomas, vestido con zalea de vellón, y muy interesante la de un mozo erguido tocado con una extraña barretina. Enfrente, por delante del buey, se dispone dándonos la espalda, introduciéndonos en la escena con su gesto de indicación, un hombre vestido con sombrero de ala ancha y calzones abombados, a la usanza castellana, y, algo más atrás, dos muchachos, uno de ellos con un bastón como ofrenda.

El escenario cumple con dignidad sus funciones, pero resulta de una factura demasiado apresurada y de escasa coherencia. Es una edificación clásica, derruida por el paso del tiempo, sobre la que se han levantado varios cobertizos de maderos y paja. Detrás de la Virgen destaca una bizarra columna toscana sobre un alto pedestal cuadrado, al modo de las empleadas por Zurbarán. Su disposición es la misma que veíamos, muchas páginas atrás, en el lienzo de Andrés Ruiz de Sarabia del Museo de Bellas Artes de Córdoba: detrás de la Virgen, para potenciar su figura y dotarla de una

mayor hondura conceptual, en tanto que pilar valiosísimo en la economía de la Redención. También se descubre, en el cielo, una nubecilla que despide rayos de luz hacia el Salvador, elemento con el que el escultor alude al resplandor de aquella noche, más clara que el día, y al Niño Jesús como Luz del Mundo.

La composición presenta un carácter amplio y panorámico bastante inusual en estas fechas y casi solitario en el campo de la escultura, un planteamiento que se justifica por el uso de la estampa como fuente de inspiración. La escena tiene mucho que ver con el grabado número cuatro de las *Imágenes* del padre Nadal, contando, incluso, con elementos que, como la manera de presentar fajado al Niño o el perro del primer término, parecen aludirlo directamente; con todo, la reelaboración a que Prado ha sometido la escena es muy notable, alterando el aspecto del fondo, aumentando el número de los pastores e imponiendo una cierta tensión simétrica al conjunto. La pieza destaca, sobre todo, por la originalidad con que está concebida y por el papel que juega en el extenso programa iconográfico al que pertenece, su calidad media, sin embargo, no pasa de discreta. Las figuras tienen un tamaño bastante reducido, por lo que se trabajan con una técnica harto ligera y esquemática, sin demasiada preocupación por los detalles y, mucho menos, por la caracterización física o expresiva de los personajes. La labor está encaminada a dar una impresión de conjunto clara y efectiva, que, de inmediato desmerece cuando se pretende analizarla por partes. Dibujo y modelado, ante la singular tónica de los relieves, poco nos ilustran acerca del estilo del artista, aunque, como hemos visto, se perciben ciertos rasgos muy personales, compendiados en ese fondo fernandezco actualizado y adecuado a las leyes del barroquismo.

Pasados veinte años volverá Mateo de Prado a acercarse al tema de la Nochebuena, esta vez por medio de un relieve de grandes dimensiones que sí nos permite una aproximación más justa a su estilo y talento como escultor. Se trata de la *Adoración de los pastores* tallada para el retablo mayor del monasterio auriense de Montederramo, un conjunto de gran valía, aunque mal conservado y pendiente aún de su justa evaluación crítica y certera clasificación en el catálogo del escultor. Una composición que da cuenta precisa del paso del maestro por Valladolid y de sus años de aprendizaje y colaboración al lado de Gregorio Fernández, pero en la que, al mismo tiempo, está clara su fuerte personalidad artística, marcada por la impronta de un barroquismo sentido y consciente, hábilmente vertido a la madera⁷⁴⁹.

⁷⁴⁹ En 1662 Juan de Cabrera, hijo del ensamblador Bernardo Cabrera, acude al monasterio de Montederramo para someter a la aprobación de la comunidad religiosa las trazas que su padre diseñara para el retablo mayor del cenobio. Dos años más tarde el conjunto ya se estaba montando. La ejecución de la escultura, según consta en la documentación y atestigua el examen estilístico, corrió a cargo de Mateo de Prado.

El retablo contaba con dos cuerpos de tres calles y ático. El planteamiento era todavía, pese a lo avanzado de las fechas, de corte escurialense. La iconografía, por su parte, siguiendo las preferencias de la orden cisterciense, presentaba temas marianos en la calle central y de la

Siguiendo un esquema de larga tradición, la Sagrada Familia se apiña ocupando el primer término. A la izquierda, la Virgen destaca por su porte sereno y majestuoso, por su dignidad arrogante y matronil, llena, al mismo tiempo de gracia y donaire. María es una mujer joven, de presencia rozagante y formas llenas. Su rostro posee una belleza no exenta de cierta idealización, pero que siempre se muestra dulce y concreta; una cara ovalada, de rasgos menudos, ojos saltones y rosadas mejillas; una cara en la que conviven lo eterno y lo temporal, en la que se reconoce tanto a la madre humana, refugiada por su pobreza en un establo, como la madre de Dios y de la humanidad, corredentora del mundo. El tipo humano elegido deriva sin reservas de la manera de Gregorio Fernández; hallamos la misma corpulencia e igual mesurado realismo, pero el resultado final es distinto; María está de rodillas al lado de la cuna, orando con las manos juntas, con el cuerpo de frente y el rostro vuelto hacia su Hijo; está sometida a una tensión helicoidal que le imprime un aire gracioso y danzarín, remarcado por la cadencia amplia y sinuosa de los paños. Un creciente gracejo que se traduce en una impresión más delicada y femenina, pero también más indolente y hasta con un punto de lejanía.

En medio, el Niño, actúa como centro geométrico y expresivo del panel. Al estar su Madre absorta en una oración tan honda, son San José y una pastora quienes se arrojan la misión de exponerlo a la adoración de los fieles. Ninguna obra hemos contemplado hasta ahora que presente este raro matiz iconográfico. Jesús aparece echado en el pesebre, envuelto en unos pañales que la desconocida retira para mostrar su desnudez y, entre tanto, alza jugueteón una mano y se lleva la otra bajo el abdomen, movido quizá por un atisbo de pudor. San José, por su parte, sostiene con la diestra la frágil cabecita, incorporando al Rapaz para que mire a los visitantes y a su propia Madre. La imagen resultante es muy hermosa y está llena de emoción, pero su soledad es casi absoluta; nada conozco que, claramente, pueda haber servido de precedente y, mucho menos, otras composiciones que sigan esta estela. Como explicación, se me ocurre que en esa figura femenina haya una evocación, tardía, solitaria y a deshora, de aquellas parteras que, creadas por los apócrifos, tuvieron tan dilatado predicamento a lo largo de la Edad Media, hipótesis bastante probable vista la convivencia de ortodoxia y devoción que se registra a lo largo de todo el periodo barroco.

La figura del Recién Nacido, aunque no deje de ser encantadora, se cuenta entre lo menos feliz del relieve, aquejada de notorios errores de dibujo y patente dureza de modelado. La de su padre, en cambio, es de una hermosura casi impecable. San José se concibe como un hombre joven y pleno de vigor, atento en buena medida a los

Vida de Cristo en las laterales, siguiendo el modelo del altar mayor de las Huelgas de Valladolid, al que ya me referí al estudiar la pintura.

Actualmente, dado su deficitario estado de conservación, se guarda desmontado en la casa rectoral. Algunos fragmentos pueden contemplarse en el Museo Arqueológico de Orense. La mazonería se ha perdido en buena parte y la policromía es ya casi inexistente.

X. C. FERNÁNDEZ OTERO. *Iconografía do Nadal...*, pp. 95-96; J. M. GARCÍA IGLESIAS. *El Barroco (II)...*, p. 233.

planteamientos de Fernández, pero sometido a un empeño más ardiente por reproducir la belleza física. El rostro presenta unas facciones finas y armoniosas, suavemente orladas por la rizada barbita y la cabellera, corta y también ondulada. Está el Santo inclinado cabe pesebre, con una rodilla en tierra; con una mano alza la tierna cabecita de su Hijo y con la otra se recoge los vuelos del abrigo, un amplio capote con capilla, abotonado al cuello, a la manera de los que usaban tantos otros campesinos españoles. Completan su indumentaria, una túnica remangada sobre el muslo, como si de un San Roque se tratara, y unos rústicos borceguíes: ropas de peregrino para el que caminaba guardando la mejor custodia del Altísimo.

Ante la cuna, juegan sus habituales papeles la mula y el buey. Una vez más, él se muestra sereno y hasta casi respetuoso, mientras que ella, animal inferior e impuro, levanta sin reparo el hocico para engullir el heno del pesebre, sin preocuparse de quien sea aquel al que sirve de jergón.

Los pastores se disponen en segundo plano, a uno y otro lado de la moza que destapaba al Niño, situada en el eje de la composición. Es ésta una figura de muy notables cualidades, fresca y de un alto grado de realismo. Además de su expresión enternecida, destaca en ella la verosimilitud del atuendo, el propio de una burguesa urbana de mediados del siglo XVII. Con gran fidelidad ha sido labrado el apretado corpiño, de mangas cortas y escote cuadrado, que deja ver el cuello y las holgadas mangas de la camisa; del mismo modo, interesa reparar en la toca, plegada en ondas sobre la frente.

Junto a este personaje, aparecen todavía otras tres figuras femeninas, siendo ésta una de las nochebuenas españolas en que más protagonismo alcanzan las mujeres. A espaldas de San José, una joven algo desgreñada y de indumentaria más sencilla y campera que la anterior, se acerca conmovida con una cesta cubierta por un paño. Del otro lado, una tercera muchacha, también vestida a la usanza del siglo, entra trayendo unas frutas en el mandil y una canasta en la cabeza; esta chica contiene uno de los fragmentos más vivos y encantadores de la obra, de un detallismo y una verdad admirables; en su concepción, sin duda, no ha sido ajeno el escultor a los grabados de Rubens, mostrándose evidente la relación de esta figura con la joven que cargaba una vasija sobre la cabeza en la *Adoración* del Museo de Marsella, que fue vertida al cobre por Vosternan y que, más de una vez, hemos visto utilizar en nuestro barroco. Otras dos mujeres, por último, se ven al fondo hablando entre sí, compartiendo vivencias y opiniones del prodigio al que han sido invitadas, como se deduce de sus manos, alzadas indicando al cielo.

Los hombres, tres, resultan menos convincentes y más estereotipados. Hallamos uno, un adolescente todavía lampiño, que carga en los hombros la mística ofrenda del cordero, resumen de la vida terrenal de Cristo. Más atrás, un pastor barbudo, ya de edad madura, se revela maravillado por la presencia de los ángeles; un personaje de neta estirpe fernandezca. Al fondo, medio perdido tras los pilares del establo, el último,

también barbado, avanza cubierto con un velo. Todos ellos visten con sencillas túnicas apretadas a la cintura, en un intento de recordar la costumbre hebrea.

Por fin, en la parte superior, tres hermosos angelotes revolotean disputándose la cartela del anuncio. El fondo, recordando a Moure, presenta un cobertizo con tejado a dos aguas, aunque labrado sin tanto detenimiento, y, más atrás, los restos de una arquitectura antigua.

La composición revela una fuerte dependencia de los modelos de Gregorio Fernández, de las grandes adoraciones labradas para las Huelgas de Valladolid y el retablo de San Miguel de Vitoria. La Sagrada Familia se coloca en primer término y los pastores van llegando por detrás, exteriorizando distintas actitudes devotas. La actualización a que se ha sometido el patrón, sin embargo, es también palmaria. El número de los visitantes ha crecido notablemente y la considerable presencia de las mujeres revela un deseo de insistir en lo anecdótico, amable y cercano. Las poses de los personajes se han vuelto más aiosas e inestables, de mayor donaire y desenfado, con lo que comienzan a perder fuerza y anuncian, en cambio, las lindezas del barroco subsiguiente. En definitiva, nos hallamos ante una actualización de los postulados del maestro de Sarria, acometida con bajo el signo de una clara disposición hacia lo agitado y enfático y una marcada vocación decorativista. La impresión de conjunto es quien merece toda la atención del artista; el fondo se resuelve con rapidez y el suelo se vuelve inestable, obligando a los personajes a escalonarse formando rudimentarios planos de profundidad, todo para crear una opulenta aureola en la que enmarcar al Niño. El modelado es de una gran turgencia; las figuras más cercanas al espectador, incluso, se labran de bulto casi completo, aspecto éste que también remite al arte de Fernández. Los paños se quiebran en pliegues amplios y de notable profundidad, pero suaves y fluyentes. En conjunto, es una pieza altamente característica del sentimiento barroco gallego, exuberante y abigarrado, siempre más preocupado de la creación de una atmósfera rica y densa que de la imitación fiel de la realidad.

Gutiérrez de Torices

Museo de Artes Decorativas

José de Arce

San Miguel de Jerez

Pedro Roldán

Córdoba. Convento...

En estrecha relación con la escultura barroca andaluza se encuentra la plástica canaria de los siglos XVII y XVIII. Al contrario de lo que ocurrirá en la Península, el seiscientos fue para el archipiélago un periodo de singular prosperidad económica. El tráfico comercial con Europa y América conoció un amplio desarrollo, propiciando el surgimiento de una opulenta burguesía que, ansiosa de lustre y reconocimiento social, destinará importantes sumas a la fundación de conventos, capillas y patronatos, con la consiguiente inversión en empresas artísticas. Asimismo, la Iglesia se convertía en un mecenas de preponderancia ascendente; sus rentas crecían de un modo considerable, en gran medida gracias al floreciente negocio de la producción y venta de vinos, licores y malvasías, en el que se afanaban la mayor parte de las comunidades religiosas. Ante esta situación, que no se debilitará hasta entrado el siglo XVIII, la creación artística en Canarias alcanzará un desarrollo antes desconocido. Muchos maestros del continente se instalan en las islas, unos de forma estable y otros, de paso hacia el Nuevo Mundo, durante lapsos más o menos cortos. Del mismo modo, no cesan las importaciones de obras europeas y españolas, jugando un papel protagonista la llegada de piezas sevillanas, a menudo de autores tan destacados como Montañés, Juan de Mesa, Pedro Roldán, Luisa Roldana o Pedro Duque Cornejo. Tampoco faltan los envíos de obra americana, importantes en sí mismos y, sobre todo, por la influencia que ejercerán sobre la producción isleña, que imitará su abigarrada estética y buena parte de los elementos vegetales y zoomórficos de su repertorio decorativo. Por último, esta coyuntura favorece el nacimiento de una escuela regional activa desde principios del siglo XVII y hasta bien mediado el XVIII, un foco de gran vitalidad marcado por su posición estratégica entre dos mundos y su capacidad para la recepción de los vientos que soplaban desde uno y otro.

A día de hoy, el conocimiento de la plástica del barroco canario sigue siendo deficiente y fragmentario, aunque ya se vislumbra una sistematización bastante clara de nombres y catálogos. Figuras peninsulares como la de Martín de Andújar se van perfilando en toda la fuerza de su magisterio y, entre los autores nativos, ya vemos delimitar con éxito la producción de hombre como Blas García Ravelo, Francisco Alonso de la Raya, Domingo Pérez Donis, Gonzalo Hernández de Sosa, Cristóbal Osorio Melgarejo o Lorenzo de Campos.

Obra cumbre de la escultura insular es el relieve de la Adoración de los Pastores del Hospital de los Dolores, de La Laguna, obra del escultor Lázaro González de Ocampo⁷⁵⁰. Natural de Santa Cruz de Tenerife, es éste uno de los principales maestros del barroquismo canario, así como uno de los de mayor dependencia sevillana. Dedicado, sobre todo, a la escultura para retablos, es autor de obras tan señeras como los relieves del altar de la iglesia de la Concepción, de La Orotava. En el panel que ahora nos interesa, el tinerfeño se presenta como un hombre bien imbuido del gusto de su tiempo, muy atento a lo efectuado en Sevilla, sobre todo por Montañés, y no ajeno a

⁷⁵⁰ 1644-1714.

las influencias de un arte más dinámico y exuberante, una postura de dirección italiana y flamenca que era la que, a orillas del Guadalquivir, capitaneaba José de Arce⁷⁵¹.

Arrodillada en medio de la composición, la Virgen nos presenta al Niño, incorporándolo con una mano y descorriendo las mantillas con la otra. Destaca en ella, sobre todo, la profunda verdad del bellissimo rostro; una cara pequeña y delgada, de rasgos grandes y muy expresivos, pero llenos de armonía. María aparece como una muchacha de aspecto alegre e ingenuo, de grandes ojos entornados y viva sonrisa, una chiquilla de la calle, retratada con apretado realismo pero sin perder nada de su hermosura, antes bien, aún más encantadora gracias a esa concreta vecindad con la vida, con lo que nos rodea y seduce sin más aderezo que el don de esa azarosa guapeza que la naturaleza le concedió.

El Niño, algo crecido para edad tan tierna, aporta otro retazo de elevada maestría. Al igual que la de su Madre, su presencia se rodea de un poderoso atractivo gracias al intenso realismo con que está trabajado. Jesús aparece tendido en el pesebre, con la cabeza sobre el brazo izquierdo de la Virgen, cubierto hasta la cintura por unos pañales. Con el rostro vuelto hacia el espectador, clava en él una mirada poderosa que, enseguida, despierta encontradas reacciones: por un lado, ternura infinita, emocionado cariño, devota alegría de ver nacido a Dios; por otro, resquemor en la conciencia, pesadumbre y hasta cierto temor divino, de ver en semejante sacrificio al Hijo del Padre, que con la silenciosa locuacidad de sus ojos nos acusa y bendice al mismo tiempo.

A los pies de la cuna, San José se inclina admirado, con la vara en una mano y abriendo la otra con gesto enardecido, subyugado ante el cumplimiento de las profecías y el activo papel que le tocará desempeñar en la Redención. Es un hombre joven, ya cercano a la madurez, de apariencia noble pero un tanto estereotipada, menos atento a la ajustada observación del natural y más pendiente de tópicos representativos al uso desde el bajo renacimiento. El recurso de presentarlo de perfil remarca aún más este efecto.

Los pastores acuden raudos a postrarse ante el pesebre. En primer término, delante del Patriarca, destaca la figura de un adolescente con un borrego a hombros, algo mezquina de escala, aunque correcta y bien trabajada; es un muchacho lampiño y de pelo ensortijado, de formas llenas y cubierto con una simple túnica. Se acompaña de las dos ofrendas más significativas, el cordero, demasiado pequeño, casi meramente testimonial, y la cesta de huevos, recordando mucho por su disposición, actitud y edad a los jóvenes pastores oferentes que hemos visto a los pies de la cuna en diversas composiciones andaluzas, de autores como Pablo Legote, José Sarabia o el propio Francisco de Zurbarán.

⁷⁵¹ Obra de entre 1689 y 1691.

El retablo es muy sencillo. Consta de un solo cuerpo, ocupado casi en su totalidad por el relieve, de dimensiones más o menos cuadradas, y coronado por un frontón con decoración de cueros recortados y vegetación carnosa, de marcado sabor americano.

A. TRUJILLO RODRÍGUEZ. *El retablo barroco...*, I, p. 107; F. J. GALANTE GÓMEZ. "La influencia de la escultura andaluza...", p. 213.

Enfrente, acercándose por la cabecera, en donde asoma con poca fortuna la cabeza del buey, hallamos otros tres campesinos. Viene en primer lugar un hombre de edad mediana e indumentaria acorde con la usanza del siglo; un pastor de rostro moreno y curtido que se de postra de hinojos en devota oración. Le sigue una anciana, también vestida de un modo anacrónico y cubierta con una toca blanca, que mira al pesebre compungida de místico ardor. Por último, un viejo calvo, con amplio gabán de capilla, se acerca emocionado con las manos juntas; un personaje de gran dignidad y fuerza dramática, aunque no exento de cierta rutinaria idealización.

Un rompimiento de gloria cubre toda la mitad superior del panel. Las nubes descienden en una vaporosa cascada envolvente que se abre en surtidores de luz sobre la cuna del Salvador. Graciosos angelotes de alas doradas pajarean entre los resplandores, jugueteando con la vitela del *gloria*.

La composición es de un barroquismo maduro, sintetizado a partir de diversas influencias. El lienzo, de formato casi cuadrado, está ocupado por el misterio en su parte baja, mientras que la alta queda destinada al amplio rompimiento; en esta solución está clara la huella de lo andaluz y, más aún de la pintura que de la escultura, es el mismo procedimiento de los grandes cuadros sevillanos en dos registros, uno terrenal y otro celeste, de los que tantos ejemplos apreciables hemos visto. En la concepción de la historia podría descubrirse cierta evocación de lo realizado por Juan de Oviedo en el retablo de Cazalla, pero creo que la inspiración vuelve a estar más cerca de la pintura. El planteamiento general de la escena y la distribución de los personajes en el espacio nos hablan de un posible conocimiento de la *Nochebuena* que Zurbarán pintó para el retablo mayor de la Cartuja de Jerez de la Frontera, hoy en el Museo de Grenoble, que también concedía tan notable protagonismo al rompimiento de gloria. Tampoco se puede descartar la influencia de Rubens, de la predela del tríptico de Malinas, conservada en el Museo de Marsella, de donde parece derivar el grupo de los pastores, algo amontonado y de marcada tendencia procesional. De cualquier forma es una creación de hondo sentido pictórico, muy inteligente en cuanto a su diseño pero afectada por numerosos errores de dibujo y perspectiva en la ejecución; el efecto de conjunto, con todo, es muy hermoso y coherente. La técnica revela una mano diestra y experimentada; los volúmenes están graduados con tino y siempre dentro de la ortodoxia formal de este procedimiento, sin recurso a bultos añadidos sobre el plano matriz. El plegado es menudo y fluyente, sobre todo en las partes elaboradas con mayor esmero, como son las caídas del manto de la Virgen. El modelado es suave y de ajustado realismo, aunque, como hemos visto, con momentos de visible endebles. En definitiva, una obra desigual, pero de gran belleza y continuada fortuna crítica, una pieza que da idea de la importante de la aportación canaria al complejo panorama de la escultura barroca española.

El siglo XVIII.

Duque Cornejo
Sillería de Córdoba⁷⁵²
Umbrete

Hospital de Mujeres de Cádiz
Capilla del Nacimiento

Priego de Córdoba
Las Mercedes

Antonio de Borja
Retablo de la capilla del Rey Casto

Retablo del Rosario, Tui.
Santuario del Rosario, Mondoñedo

Retablo de Camijanes.

⁷⁵² La sillería de coro de la catedral de Córdoba, la más opulenta de la historia del arte español, elaborada íntegramente en caoba de las Antillas, surge del empeño del arcediano don José de Recalde, que a su muerte, en 1742, lega a la iglesia mayor 120.000 reales de vellón que debían ser empleados, en el plazo máximo de cuatro años, en la construcción de una suntuosa sillería y un facistol. Atraídos por la magnitud de la obra, diversos artistas, incluso de puntos tan alejados como Salamanca, presentan proyectos al cabildo que, en 1747, concede la obra a Pedro Duque Cornejo. El maestro cobraría 300 ducados anuales por la dirección de los trabajos, más 48 pesos de a 15 reales por cada uno de los paneles historiados de los respaldos, los cuales, antes de ser ejecutados en caoba, se presentarían al cabildo en barro, para que fuese juzgado el efecto que producían y, en su caso, introducidas las modificaciones necesarias. Las maderas fueron proveídas por la catedral, que las compró, en su mayor parte, en Cádiz. Los trabajos concluyeron en 1757, muriendo el artífice a tan sólo quince días de la solemne inauguración del coro, corriendo la catedral con los gastos del sepelio y homenajeándolo con un solemne funeral.

Consta la sillería de 60 sitiales altos y 42 bajos, con escenas de la vida de Cristo en el lado de la Epístola, según se mira desde el coro al altar mayor, y de la Virgen, en el opuesto. El trono episcopal está concebido como un gran retablo, con dos cuerpos y tres calles, decorado con relieves e imágenes de bulto redondo.

R. AGUILAR PRIEGO. "Bosquejo histórico..."; R. TAYLOR. *El entallador e imaginero sevillano...*, pp. 55-66.

LA ADORACIÓN DE LOS REYES

Habiendo nacido Cristo saltaba de contento la Caldea; y toda Jerusalén con sus príncipes era atormentada. El judío perseguía y el Mago adoraba. Herodes afilaba el cuchillo y el Mago preparaba los dones.⁷⁵³

SON pocos los temas que en la dilatada aventura de la historia del arte cristiano han conseguido un desarrollo tan amplio como éste de la segunda adoración evangélica del Niño Jesús. Bien es cierto que, como ya apuntaba al comienzo del capítulo anterior, dentro del periodo y ámbito que nos ocupan, el barroco español, el número de las representaciones de la Epifanía, con ser muy nutrido y hasta casi parejo, no iguala, ni mucho menos supera, al de las visiones de la Adoración de los pastores; de las causas ya intenté dar algún motivo; pero ello no quita que sus orígenes artísticos y plena definición iconográfica se remonten a edades y concepciones, lo mismo piadosas que estéticas, mucho más remotas. La del seis de enero es la fiesta de la manifestación de Dios y del ecumenismo de la Iglesia. Compendio de la Encarnación, por cuanto se produce en Belén y al poco del Nacimiento, y aniversario del día en que Dios reveló su gloria a los gentiles y en que como tal fue reconocido por ellos. La trascendencia de estos planteamientos no puede ser más grande. Si con la Resurrección se nos dio la prueba definitiva de la divinidad de Jesús, con la Epifanía hallamos el más seguro fundamento para la idea de una comunidad creyente universal, de una Iglesia, como

⁷⁵³ Fray Luis de Granada. *Sermones de tiempo –En la Epifanía del Señor*, sermón II, punto 8–, vol. II, p. 97.

dice el credo, «extendida por toda la tierra». No es sólo el Señor quien busca a los hombres, en este día también los hombres buscaron a Dios; siendo incircuncisos, atendieron a sus señales y vinieron a buscarlo desde los más apartados rincones de la tierra; luego, una vez llegados a su destino, Él los acogió con brazos de gratitud, de amor y de misericordia. Ésta es, por tanto, la gran fiesta de la fe, de la confianza premiada por el Señor, y, sobre todo, la brillante celebración de la universalidad cristiana, de la igualdad de todos los hombres ante los ojos de Dios. La Epifanía es la fiesta que da sentido al hecho de la propagación de la fe en Cristo hasta los mismísimos confines del orbe, la que justifica, en definitiva, el que la iglesia romana se haya llamado a sí misma «católica»⁷⁵⁴.

Navidad y Epifanía se refieren en lo sustancial a un mismo hecho; ambas son celebraciones de la venida del Señor a la tierra, de su aceptación de la carne mortal y del inicio de la gesta redentora, pero, al mismo tiempo, hay entre ellas diferencias que no desmerecen las semejanzas. Si en la primera predomina lo meramente histórico, en la segunda nos abruma la complejidad de su dimensión teológica. La misma denominación de una y otra ya es bastante ilustrativa de esta disparidad⁷⁵⁵. Mientras que por un lado hallamos un vocablo de origen latino y significación evidente, por el otro, nos enfrentamos a la oscuridad de una palabra griega con múltiples lecturas y matices. Con la Navidad se conmemora el Nacimiento de Cristo, se recuerda que una noche cualquiera emergió de un seno virginal y comenzó su peregrinar terrestre. En la Epifanía, en cambio, se nos invita a recordar que, poco después, el mismo Señor manifestó su gloria, gracia y misericordia a todo el género humano y se dio a conocer como su único y potísimo rey⁷⁵⁶.

⁷⁵⁴ “La Iglesia Romana es católica o universal:

1. ° *de derecho*, por su vitalidad sobrenatural, porque su Fundador no le puso límites («a toda criatura») y porque cada día tiene el hecho de su progreso.
2. ° *de hecho*, porque la historia demuestra que se extendió por todo tiempo y que está extendida por todo el espacio, no habiendo rincón del mundo, aun en las naciones paganas, donde no haya fieles romanos.”

J. ZAHONERO VIVO y M. A. MARTÍN PENALBA. *Apologética elemental*, p. 178.

⁷⁵⁵ FRANQUESA, Adalberto M. “La Epifanía del Señor”. En: L. de ECHEVERRÍA y otros. *Año Cristiano*, vol. I, p. 41.

⁷⁵⁶ “Así que, recordad cómo en otro tiempo vosotros, los gentiles según la carne, llamados “incircuncisos” ... estabais a la sazón lejos de Cristo, excluidos de la ciudadanía de Israel y extraños a las alianzas de la promesa, sin esperanza y sin Dios en el mundo. Mas ahora, en Cristo Jesús, vosotros, los que en otro tiempo estabais lejos, habéis llegado a estar cerca por la sangre de Cristo.

Porque él es nuestra paz: el que de los dos pueblos hizo uno, derribando el muro divisorio, la enemistad, anulando en su carne la Ley con sus mandamientos y sus decretos, para crear en sí mismo, de los dos, un solo Hombre Nuevo, haciendo las paces, y reconciliar con Dios a ambos en un solo cuerpo, por medio de la Cruz, dando en sí mismo muerte a la enemistad. Vino a anunciar la paz: paz a vosotros que estabais lejos, y paz a los que estaban cerca. Por él, unos y otros tenemos libre acceso al Padre en un mismo espíritu.”

San Pablo. *Epístola a los efesios* 2, 11-18.

No se contradicen estas palabras con las que expuse al introducir el tema de la Adoración de los pastores. Hablaba entonces de la mayor hondura teológica del caso con respecto al mero hecho del parto, por cuanto comprendía ya la narración de una primera teofanía. Cristo se manifiesta a los hombres en la misma noche de su nacimiento, pero entre esa demostración y la que sucederá después con los magos, incluso cuando son iguales en su raíz, hay distinciones que superan la dimensión del matiz. Los pastores son hijos del pueblo de Israel; al manifestarse a ellos, el Señor hace constar el cumplimiento de las profecías y es adorado en primicia por quienes desde hacía siglos lo esperaban. La función de los pastores es, antes que nada, de testigos, pues por ellos, la nación que se creía única depositaria de la gracia y la salvación, con independencia de que luego hiciera oídos de mercader, conoció que era nacido el Mesías. En la Epifanía queda superada la estrechez de ese marco israelita y el mensaje de fe y redención se hace extensivo a todos los pueblos de la tierra. La demostración del poderío divino tiene aquí tal magnitud que incluso los paganos carentes de una tradición bíblica, ajenos al anhelo de siglos de un redentor, alcanzan a comprender su magnificencia y a reconocerle como único soberano. En ese día Dios nos hizo comprender que su amor y su poder no eran dones privativos de un solo grupo humano, sino que habían de saciar y regir a todos los descendientes de Adán y Eva⁷⁵⁷. El Señor es un monarca, un emperador universal que entonces gozó de su primer gran besamanos, que entonces fue reconocido dueño de tan extensos dominios y obtuvo el juramento de lealtad de todos sus súbditos.

La Epifanía, en definitiva, celebra el encuentro de todos los pueblos de la tierra con el Salvador, y por cuanto Él tomó en aquel momento posesión de todos ellos, es también la fiesta de su realeza infinita. Bien lo declara la antífona del introito que se canta en la misa del seis de enero: «He aquí como viene el Señor dominador y en su mano están el reino, el poder y el imperio»⁷⁵⁸. Trece días antes ha sido celebrada la Natividad del Señor, su llegada a la tierra, pero parece que hasta este punto no concluyera en plenitud el Adviento. En el sexto día de enero se hace realmente efectivo el arranque de la Redención, en tal jornada vemos compendiado todo el recorrido

⁷⁵⁷ “Hace pocos días celebramos la fecha en que el Señor nació de los judíos; hoy celebramos aquella en que fue adorado por los gentiles. *La salvación, en efecto, viene de los judíos* (Io 4, 22); pero esta *salvación* llega *hasta los confines de la tierra* (Is 49, 6), pues en aquel día lo adoraron los pastores y hoy los magos. A aquellos se lo anunciaron los ángeles, a éstos una estrella. Unos y otros lo aprendieron del cielo cuando vieron en la tierra al rey del cielo para que fuese realidad la *gloria a Dios en las alturas, y paz en la tierra a los hombres de buena voluntad* (Lc 2, 14). El es, en efecto, nuestra paz, quien hizo de los dos uno ... De aquí que unos, cercándose desde la vecindad aquel mismo día, y otros llegando desde la lejanía en la fecha de hoy, han marcado para la posteridad estos dos días festivos; pero unos y otros vieron la única luz del mundo.”

San Agustín. Sermón 199 –*In Epiphania Domini I*– (de la edición seguida, pp. 75-76).

⁷⁵⁸ El mismo sentido de majestad se aprecia en las lecturas de la misma celebración. La primera, un fragmento de Isaías (60, 1-6) y a continuación, como salmo responsorial, el Salmo 71.

espiritual del tiempo de Navidad; el Niño ha nacido, ha dado cuenta de su llegada al pueblo bíblico que con tanto ardor lo esperaba y, por fin, se ha manifestado en su gloria a todas las naciones del mundo. En este día, la Iglesia ha sido fundada por Cristo⁷⁵⁹.

Como corresponde a tal pluralidad y hondura de contenidos, la Epifanía es una de las fiestas más antiguas del calendario litúrgico, impuesta en muchos puntos con bastante anterioridad a la del Nacimiento. La búsqueda de sus orígenes nos lleva hasta las iglesias orientales en las que, por influencia de la fiesta pagana del solsticio, que en Egipto y Arabia se celebraba el seis de enero, se comenzó a recordar en ese día la Manifestación del Señor. Testimonios madrugadores de estos cultos tenemos en los *Strómata* de Clemente Alejandrino, ya en el siglo II⁷⁶⁰, y, muy andado el tiempo, en la segunda mitad del IV, en 377, dentro del famoso *Panarion* de San Epifanio de Salamina⁷⁶¹. Contemporánea a este último escrito sería la difusión de la fiesta por todo el orbe cristiano de entonces, irrumpiendo con fuerza en el mundo occidental que, en pago brindaba a las iglesias de Asia su solemnidad navideña del 25 de diciembre. Un intercambio en toda regla que dará lugar a una gran celebración bipolar en torno a la Encarnación del Verbo, compuesta por dos festividades capitales y singularmente complementarias.

Por entonces, en tanto que gran fiesta de la Manifestación del Señor, la Epifanía no se limitaba a conmemorar el suceso de la Adoración de los magos. En la misma fecha se revivían también otras apariciones o teofanías, variando según las regiones, pero entre las que siempre se contaban, al menos, el Bautismo de Cristo, durante el cual bajó del cielo el Espíritu Santo y se oyó en la tierra la voz del Padre, afirmando el

⁷⁵⁹ Sirva de apoyo a mi inexperta exposición la docta oratoria del Falso Buenaventura:

“A los trece días de su nacimiento, se manifestó el Niño Jesús a los gentiles en la persona de los Magos. Considera bien la grandeza de este día, porque apenas hallarás fiesta alguna tan solemnizada por la Iglesia y tan enriquecida en antífonas, responsorios, sentencias y otras circunstancias pertenecientes a solemnizarla, como ésta; no porque sea la mayor de todas, sino porque en este día hizo nuestro Señor Jesucristo muchas y grandes cosas pertenecientes especialmente a la misma Iglesia.

En primer lugar, hoy ha sido recibida la Iglesia por Jesús en la persona de los Magos, que eran gentiles, porque la Iglesia fue formada de gentiles. En el día de su nacimiento se apareció a los judíos ... los cuales, excepto unos pocos, no le reconocieron ni recibieron su doctrina; mas hoy se manifiesta a los gentiles, y la congregación de éstos es la Iglesia de los escogidos, por lo cual la fiesta de hoy es con propiedad la gran festividad de la Iglesia y de los fieles cristianos.”

Falso Buenaventura. *Meditaciones...*, pp. 31-32.

⁷⁶⁰ “Quelli della setta di Basilide festeggiano anche il giorno del Battesimo del Signore, trascorrendo tutta la notte precedente in letture. E dicono que fu il 15° giorno del mese de Tubi del 15° anno di Tiberio Cesare.”

Clemente Alejandrino. *Strómata* I, 21, 146, 1-3 (p. 197).

⁷⁶¹ “Così fu stabilita la *parusia* del nostro Signore, la sua nascita secondo la carne, cioè la sua perfetta incarnazione che viene chiamata Epifania a tredici giorni di intervallo dall’annuncio della luce.”

San Epifanio. *Panarion* 51, 22 (p. 106).

inmenso amor y la neta predilección que sentía por su Hijo⁷⁶², y el milagro de las Bodas de Caná, en donde, por primera vez, Jesús hizo ostentación de su poderío de una forma consciente⁷⁶³. A menudo figuraba también la Multiplicación de los panes y los peces, milagro positivísimo efectuado ante miles de testigos⁷⁶⁴. Igual variedad de contenidos fue aceptada por la iglesia de occidente al asumir la celebración, sin embargo, muy pronto empezó a cargar las tintas sobre el hecho de la visita de los magos. Se inicia de esta manera un proceso litúrgico que convertirá a este acontecimiento en el único protagonista de la fiesta del seis de enero, concediéndose a los otros dos, Bautismo y Conversión del agua en vino, lugar propio en la primera y segunda dominica *post Epiphaniam*, esto es, en los dos primeros domingos del tiempo ordinario. El principal impulsor de esta evolución será el papa San León Magno, que dedica a la festividad ocho sermones tratando en exclusividad el asunto de los magos⁷⁶⁵. Suya es también una carta, escrita en 447, en que se reprende a los obispos sicilianos por administrar en tal día el bautismo, práctica de raíz oriental que nos habla de los demás contenidos de la fiesta⁷⁶⁶.

De cualquier forma, al margen de la definitiva distribución de las celebraciones en el calendario litúrgico, el término Epifanía ha conservado hasta hoy su significado original, todas sus connotaciones de plural manifestación divina, de modo que, desde un punto de vista teológico estricto, bajo esa denominación siguen comprendidas también las otras teofanías⁷⁶⁷. Es por ello que en prácticamente todas las elaboraciones

⁷⁶² “Después que Jesús fue bautizado salió enseguida del agua, se le abrieron los cielos, y vio bajar, como una paloma, el Espíritu de Dios, y posarse sobre Él. Y una voz que decía desde los cielos: *Éste es el Hijo mio, el predilecto; en Él he puesto mi complacencia*”.

San Mateo 3, 16-17.

⁷⁶³ “Apenas el maestresala gustó el agua convertida en vino ... llama al esposo y le dice: *Todo el mundo pone primero el buen vino, y cuando ya están bebidos, el peor. Tú has guardado el buen vino hasta ahora*. Este principio dio Jesús a los milagros en Caná de Galilea. Y mostró su gloria y creyeron en Él sus discípulos.”

San Juan 2, 1-11.

⁷⁶⁴ Mateo 14, 14-21; Marcos 6, 34-44; Lucas 9, 13-17.

⁷⁶⁵ “Dunque, i Magi videro e adorarono il fanciullo della tribù di Giuda, “nato come uomo, dalla stirpe di David”, “nato da donna e nato sotto la legge”, che era venuto non ad abolire, ma a completare. Videro e adorarono il fanciullo, piccolo di statura, bisognoso dell'altrui aiuto, impotente a parlare, e in nulla diverso dalla generalità della umana infanzia. Infatti, come erano valide, quelle testimonianze che attestavano in lui la maestà dell'invisibile divinità, così doveva essere cosa provatissima che il Verbo si è fatto carne e la sempiterna essenza del Figlio di Dio aveva preso vera natura di uomo. Questo era necessario, perché né i miracoli e le opere ineffabili che sarebero seguite, né i supplizi della passione che bisognava sopportare, turbassero il mistero della fede per l'apparente contraddizione dei fatti. In realtà non può essere in nessun modo giustificato se non chi crede che Gesù, Signore, è vero Dio e vero uomo.”

San León Magno. En la Epifanía del Señor, sermón IV, § 3 (El mistero del Natale, p. 144).

⁷⁶⁶ M. AUGÉ. *Avvento, Natale, Epifania...*, p. 19.

⁷⁶⁷ “Epifanía es un término griego que podemos traducir por “manifestación”. Se nos dice que en este día adoraron al Señor los magos, advertidos por la aparición de una estrella que iba delante guiándoles ... En el mismo día de su nacimiento se manifestó a unos pastores

teológicas, místicas, didácticas y exegéticas de las edades media y moderna se recogen, junto a la Adoración de los Magos, el Bautismo de Cristo en el Jordán y el Milagro de Caná de Galilea y que, todavía hoy, la liturgia de las horas se refiere con claridad a los tres acontecimientos⁷⁶⁸.

Otro importante aspecto teológico a considerar es la enorme dimensión mariana de la fiesta. Santos, doctores y artistas han sido desde el principio perfectamente conscientes de ella y de continuo lo han demostrado en sus trabajos, mientras que apenas si ha recibido una atención mínima por parte del misal y la liturgia de las horas, más preocupados por la esencia cristológica de la fiesta. La Epifanía, desde un punto de vista mariológico, sustenta en buena medida el principio de la *Corredención universal de la Virgen María*. De acuerdo con esta idea, Nuestra Señora, por ser Madre del Salvador y por su compasión al pie de la Cruz, que la hizo partícipe de los sufrimientos del Hijo, sería merecedora del título de «Corredentora de la humanidad». La fuerte, y por completo lógica y natural, implicación de la Madre en todos los episodios de la Vida de Cristo hasta el inicio de su existencia pública y, luego, en el cúlmen de su Pasión, han servido a los teólogos de argumentos a favor de este nombramiento⁷⁶⁹. Entre esas experiencias que Madre e Hijo compartieron de la mano, la Adoración de los magos ocupa un puesto de honor, pues si entonces conocieron al Señor todas las naciones de la tierra, fue la Virgen quien se encargó de presentarlo y exponerlo a su homenaje. Así pues, María apareció, en palabras de Pablo VI, como el verdadero Trono de la

advertidos por los ángeles, y en el mismo día, lejos, en el oriente, recibieron el anuncio los magos a través de una estrella, pero solamente en esta fecha fue adorado por ellos.”

San Agustín. Sermón 202 –*In Epiphania Domini IV*– (de la edición seguida, p. 90).

⁷⁶⁸ “Cuatro nombres tiene esta festividad, correspondientes respectivamente a los cuatro hechos maravillosos que en ella se conmemoran, a saber: la adoración de Jesús por los Magos, el Bautismo que San Juan administró al Señor, la conversión por Cristo del agua en vino, y el milagro que el mismo Cristo realizó para alimentar con cinco panes a cinco mil hombres.”

Santiago de la Vorágine. *La Leyenda Dorada*, cap. XIV (vol. I, p. 91).

Aporto también la continuación del texto de Juan de Caulibus copiado en la nota 5:

“En segundo lugar, se desposó Jesús y unió verdaderamente con su Iglesia por el bautismo, que en este día recibió cuando ya tenía veintinueve años, y por eso canta gozosa la iglesia: *Hodie coelesti sponso juncta est Ecclesia*...”

En tercer lugar, también en este día, conviene a saber, un año después de su bautismo, hizo su primer milagro, convirtiendo el agua en vino en las bodas de Caná, lo cual también puede aplicarse a los espirituales desposorios de Cristo con su Iglesia ... Mira, pues, cuán venerable es este día, elegido por el señor para tantas y tan magníficas y admirables cosas. Por tanto, considerando la Iglesia tan grandes beneficios recibidos de su esposo y queriendo manifestar su agradecimiento, se alegra, se llena de júbilo y regocijo, y solemniza este día en gran manera”.

Falso Buenaventura. *Meditaciones...*, pp. 32-33

⁷⁶⁹ Sobre el problema de la Corredención mariana véase J. B. CAROL, O. F. M. “Corredención de Nuestra Señora”. En: J. B. CAROL (coordinador). *Mariología*, pp. 760-804.

Una visión más sencilla y asequible en A. ROYO MARÍN. *La Virgen María...*, pp. 140-180.

Sabiduría, única y auténtica sede de la gracia, desde la cual la salvación es indicada a todo el género humano⁷⁷⁰.

Observando la Adoración de los magos desde una óptica meramente escriturística, no tardamos en percatarnos de que ocurre con este suceso algo muy semejante a lo que ya se hizo notar al hablar de la Adoración de los pastores. Tanto un tema como el otro están descritos en el texto evangélico de un modo extenso y suficiente. Pero, mientras que en el caso anterior esta circunstancia se traducía en una relativa desatención por parte de las fuentes posteriores, ya fueran narrativas, místicas o exegéticas, y un acuerdo casi unánime en los argumentos blandidos por los distintos tiempos y autores, en éste que nos ocupa los vientos van a soplar desde direcciones bien opuestas. Lo fantástico y sugerente de los acontecimientos relatados hará que, desde temprano, los datos aportados por el Evangelista, aun cuando no son pocos, resultasen insuficientes tanto para los devotos como para los herejes más inquietos, surgiendo una abundante literatura que, desde todos los enfoques posibles, profundizará en el tema para esclarecer los más diversos aspectos. Como ya anunciaba en el capítulo precedente, no son iguales magos que pastores, más aún si vienen de oriente, guiados por una estrella y con tanta familiaridad se introducen en el palacio de la máxima autoridad judía. Pronto empezará a correr la idea de su realeza, de la que hay testimonio ya en los apócrifos; también en ellos tendrá su arranque la discusión sobre el número de los astrólogos, de sus nombres, edades y países. Gran curiosidad despertaba el hecho de su viaje, de la ruta que eligieran y el tiempo que emplearan e recorrerla, desembocando las discusiones en atrevidos requiebros numéricos de honda significación simbólica. Esencial era el caso de las ofrendas, de porqué llevaron al Niño aquellos dones. Interesaba saber también dónde tuvieron lugar los hechos y, cómo no, cuál era la naturaleza de la estrella y en qué forma debía ser interpretada por el hombre de cada época. La pionera correría novelesca de los apócrifos no tardó en tener compañeros. Todos los Padres se acercaron, con más o menos tiento, a la historia y, durante la edad media, muchos fueron los que, como San Beda o Juan de Hildesheim, aportan nuevos datos, no sin pesadas dosis de erudición, para la final comprensión de los hechos. La teología de la edad moderna, más medrosa y discreta, no creará nuevos pareceres, pero tampoco despreciará lo más sustancioso de los emanados de otras épocas. La literatura, por su parte, desde la edad media, prestará una atención muy especial a la Adoración de los magos, cuya tradición en poemas, canciones y comedias se sitúa entre las más sólidas que conocemos. Y al mismo tiempo, debido a que la historicidad del caso es bastante fácil de discutir, no serán pocos los acercamientos que a él se produzcan desde los más diversos núcleos heréticos u opuestos en general a la doctrina cristiana.

⁷⁷⁰ "... la Chiesa ... nell' Epifania del Signore, mentre celebra la vocazione universale a la salvezza, contempla la Vergine come vera Sede della Sapienza e vera Madre del Re, la quale presenta all'adorazione dei Magi il Redentore di tutte le genti (cf. Mt 2,11) ..."

Pablo VI. Exhortación apostólica *Marialis cultus* (2.2.1974), n. 5.

He tomado la referencia de M. AUGÉ. *Advento, Natale, Epifania...*, pp. 117-118.

Tan amplia atención en el campo de los textos presenta su digno paralelo en el de la creación artística. La Adoración de los magos inspiró a pintores y escultores mucho tiempo antes que el Nacimiento o la Adoración de los pastores. Los testimonios conocidos son numerosos desde las catacumbas paleocristianas y la plena definición iconográfica del tema sorprende por lo madrugadora. La Virgen y el Niño adoptarán desde las primeras representaciones una actitud casi invariable hasta nuestros días y los adoradores, cuyo número fue en principio bastante variado, no tardan en reducirse a tres; tampoco se descuidarán en abandonar sus ropas de astrólogos persas a favor de vestidos y atributos reales y desde que, a comienzos de la baja edad media, se generalice la presencia del rey negro, apenas si se producirán cambios dignos de reseña, pues la edad moderna no aportará más novedades que las que desde el punto de vista estético afectaban por esos años a todos los temas sagrados y profanos del arte occidental.

Por último, también en esta ocasión, será importante aclarar algunos puntos en lo referente a la nomenclatura. Creo que lo más acertado al referirse a los hechos contenidos en el capítulo segundo de San Mateo que ahora nos ocupan, es la expresión *Adoración de los magos*, pues de «magos» habla el Evangelista y a esta ortodoxia nos hemos de ceñir al intentar un acercamiento a la historia. La fiesta, por su parte, ha de ser llamada *Epifanía*, pues tal es el nombre, amplio y significativo, que oficialmente le ha sido asignado desde Roma.

Diverso será el problema si a lo que queremos aludir es a la representación artística del tema. Hace ya más de cincuenta años que, tratando la misma cuestión, el eximio maestro Sánchez Cantón, en ese libro pionero y ejemplar que ha sido mi inseparable obra de cabecera durante la elaboración de este trabajo, afirma evitar adrede los términos «Adoración de los Reyes» y «Epifanía», el primero, porque falta a la rectitud de la revelación y, el segundo, porque más se refiere a la fiesta religiosa que, en pureza, al pasaje de San Mateo⁷⁷¹. Discrepando un tanto de su doctísima y, sin duda, ajustada opinión, me permito proponer como correcto el uso de las dos fórmulas por él despachadas. En el caso de la primera porque, a pesar de lo expuesto en el primer Evangelio, lo cierto es que la tradición piadosa tuvo a bien convertir desde muy pronto a los Magos en Reyes y que como tales los ha representado casi siempre el arte; son contadísimas y muy antiguas las visiones en que los tres sabios se interpretan sin atributos reales, y prácticamente nulas las existentes en el arte español, sin que, por mi parte, haya podido yo reconocer ninguna en todo nuestro barroco; por estos motivos, para denominar la figuración artística del tema, en general, creo lo más propio hablar de *Adoración de los reyes*, pues de otro modo, por no faltar a la ortodoxia de la Escritura, estaríamos faltando a la del arte, cuando es a sus creaciones a lo que estamos aludiendo. Por otra parte, con respecto al uso del término *Epifanía*, he de insistir en que lo considero igualmente válido. En efecto, como decía Sánchez Cantón, su significación más clara es la de la festividad, que, como hemos visto, comprende otras acepciones; sin

⁷⁷¹ F. J. SÁNCHEZ CANTÓN. *Nacimiento...*, pp. 103-104.

embargo, a esta sazón hemos de considerar que la larguísima tradición vigente en Occidente desde los tiempos de San León Magno antepone a cualquier otra lectura el recuerdo de la visita de los magos, y que el resto de las manifestaciones celebradas originariamente en ese día, primero, gozan desde hace mucho tiempo de fechas propias en el calendario litúrgico y, segundo, por el devenir de la tradición, se ha desdibujado mucho para ellas, si no es en medios muy iniciados, el uso de la palabra epifanía, que tanto devotos como estudiosos han reservado casi en exclusividad para denominar el episodio de los magos y que, por ello mismo, presume de toda justeza tanto para referirse a los hechos narrados por San Mateo como a la representación artística de los mismos.

LA ADORACIÓN DE LOS REYES A TRAVÉS DE LOS TEXTOS. — De los dos relatos evangélicos que aportan alguna luz sobre la infancia del Salvador, tan sólo uno, el de San Mateo, recoge el episodio de la visita, homenaje y ofrenda de los magos. Una narración extensa y cargada de poesía que, con ser más prolija de lo habitual, adolece la misma escasez de datos concretos, ya sean históricos o descriptivos, que notábamos al hablar del Nacimiento o la Adoración de los pastores. Dice así:

Después que nació Jesús en Belén de Judea, en tiempos del rey Herodes, se presentaron en Jerusalén unos sabios de Oriente que preguntaban: «¿Dónde está el rey de los judíos que ha nacido? Pues hemos visto su estrella en el Oriente y hemos venido a adorarlo». Al enterarse el rey Herodes se turbó, y con él toda Jerusalén. Convocó a todos los príncipes de los sacerdotes y escribas del pueblo, y les preguntaba dónde debía nacer el Mesías. Ellos le respondieron: En Belén de Judea, porque así está escrito por el profeta:

*Y tú, Belén, tierra de Judá,
No eres la más pequeña entre la principales ciudades de Judá,
Porque de ti ha de salir un guía,
Pastor de mi pueblo Israel.*

Luego Herodes llamó en privado a los Magos, se informó de ellos diligentemente sobre el tiempo de la aparición de la estrella y los envió a Belén, diciendo: «Id e informaos con exactitud sobre el niño. Y cuando le encontréis, avisadme para que yo vaya también a adorarlo». Ellos, después de oír al rey, se pusieron en camino. Y he aquí que la estrella, la que vieron en el Oriente, les precedía, hasta que llegó y se paró encima de donde estaba el niño. Al ver la estrella se alegraron grandemente. Entraron en la casa y vieron al niño con María, su madre. Y postrados lo adoraron. Abrieron sus tesoros y le ofrecieron dones: oro, incienso y

mirra. Avisados en sueños de que no volviesen a Herodes, se volvieron por otro camino a su tierra.⁷⁷²

Como es fácil comprobar, frente a alguna noticia útil para discernir la verdad histórica de los hechos y llegar a calar en su significación última y verdadera, el resto de la narración está compuesto por una serie de vaguedades que, otra vez, dando pábulo a herejes y detractores, han jugado una mala pasada a los exegetas. Lo cierto es, que lanzando una mirada objetiva, las circunstancias descritas no se presentan tan minuciosas como de antiguo se ha querido ver⁷⁷³; tan sólo un dato nos da auténtico apoyo histórico: sabemos que los hechos tienen lugar bajo el cetro de Herodes el Grande, hijo de Idumeo Antípato, pero tampoco ésta es una información de gran ayuda, pues nada menos que treinta y seis años, entre el 714 y el 750 de la fundación de Roma, reinaría el sanguinario tirano sobre los territorios de Judea. A esta situación se une el desconcertante y llamativo hecho de que la aventura de los magos, tan importante a todos los niveles, no haya sido compilada en el libro de San Lucas, en el Evangelio de la Infancia por excelencia, él único entre los cuatro que con cierta extensión y auténtica complacencia nos ha transmitido los lances cardinales de la niñez de Cristo. Esta circunstancia ha sido el argumento principal de quienes a lo largo de los siglos han negado la veracidad del suceso y le han atribuido un valor meramente alegórico. Según esta tesis, San Mateo, podría haber sido el creador de la historia, en tanto que es un autor judío que, como se ha reconocido siempre, escribe para los judíos⁷⁷⁴, y que, por ello mismo, introduce en su texto elementos tan de este pueblo como una genealogía de Jesús⁷⁷⁵, y, sin cesar, hace referencia a las profecías del Antiguo Testamento. Desde las primeras líneas, San Mateo deja clara su abierta intención de demostrar la divinidad de Cristo; es por ello que, sin decir apenas nada del Nacimiento, sí relata con cierta amplitud la Concepción virginal. Y del mismo modo, en este caso podría no haber albergado más que una voluntad de insistir en la misma idea, que un empeño de demostrar cumplidas en Cristo las viejas profecías mesiánicas. A estos planteamientos la Iglesia ha respondido con arrojo desde los comienzos de la edad patristica, afirmando, en primer lugar, la absoluta e indiscutible historicidad de los hechos narrados por San Mateo, y, a continuación, la consciente y voluntaria omisión de los mismos por parte de San Lucas, atendiendo a distintos motivos, nunca del todo claros, que oscilarían entre el

⁷⁷² San Mateo 2, 1-15.

⁷⁷³ “La historicidad de este hecho ... se comprueba suficientemente si atendemos a las minuciosas circunstancias descritas por el evangelista ...”

PÁRAMO, Severiano del, S. I. “Evangelio de San Mateo. Traducción y comentario”. En: PROFESORES... *La Sagrada Escritura. Nuevo Testamento I. Evangelios*, pp. 28-29.

⁷⁷⁴ J. LEAL. *Sinopsis concordada...*, p. 70.

⁷⁷⁵ San Mateo 1, 1-17. También lo hace San Lucas en 3, 23-38.

deseo de no acaparar todo el interés del relato de la infancia⁷⁷⁶ y la voluntad de no romper, trayendo gentes de fuera, el marco topográfico sagrado de la tierra de Israel, al que se ciñe toda su narración, motivo por el cual habría pasado por alto también el hecho de la Huida a Egipto⁷⁷⁷.

Ciñéndonos a la creencia cristiana, como corresponde al objetivo desarrollo de este estudio, esos versículos del primer Evangelio son la única fuente ortodoxa de la Adoración de los magos, el único depósito de datos ciertos sobre este episodio capital para el dogma de Cristo y de la Iglesia, apoyado además por la autoridad del Viejo Testamento⁷⁷⁸. No se nos dice en él, sin embargo, cuántos fueron los magos, ni de dónde vinieron; cuánto tardaron en hacer su viaje y, en consecuencia, cuál era la edad del Niño cuando se produjo su llegada a Belén. El mismo porqué último de su embajada es un enigma, lo mismo que el grado de conocimiento previo que tuvieran de la venida del Señor y las fuentes de que lo bebieran. Mucha era la curiosidad de los fieles ante tantas cuestiones sin aclarar e igual de grande, por tanto, la necesidad de indagar sobre esos pormenores de la historia, por un lado, para satisfacer el ansia de conocimiento y, por otro, y no menos importante, para legitimar los hechos, como sucediera en el caso del Nacimiento, y alejarlos de la suspicacia de los herejes.

La práctica totalidad de las indagaciones más creativas y sustanciosas sobre la Adoración de los magos verá la luz durante la edad patristica y el medioevo, sin que se produzcan visiones realmente novedosas durante la edad moderna. Al contrario de lo que ocurría con los misterios de la Nochebuena, tanto la curiosidad por el hecho físico, histórico, ocurrido ahora en Belén, como las interpretaciones devotas que se pueden hacer del mismo y de sus distintos elementos constitutivos, se canalizan en direcciones muy diversas, motivadas por la riqueza y complejidad de la narración. La aportación fundamental para la resolución de los distintos problemas es la procedente de los evangelios apócrifos, en los que, como se verá, está contenido el germen de nuestra actual concepción de los hechos, más o menos madurada a la luz de otras enseñanzas posteriores. Ellos fueron los primeros en enfrentarse a las interrogantes de cuándo se

⁷⁷⁶ “San Mateo nos ha enseñado un misterio que no podemos pasar por alto. San Lucas, al encontrarlo ya relatado extensamente, ha creído callar, juzgándose bastante rico si entre los demás reivindicaba para sí el pesebre de su Señor.

San Ambrosio. *Tratado sobre el Evangelio de San Lucas*, libro II, punto 44 (p. 111).

⁷⁷⁷ Es la opinión más aceptada en la actualidad, aunque no deja de ser una hipótesis, por momentos, bastante difícil de sostener.

Véase J. LEAL, S. I. “Evangelio según San Lucas. Traducción y comentario”. En: PROFESORES... *La Sagrada Escritura. Nuevo Testamento I. Evangelios*, p. 525.

⁷⁷⁸

 Caminarán las naciones a tu luz,
 y los reyes al resplandor de tu alborada.
 Alza los ojos en torno y mira:
 todos se reúnen y vienen a ti.
 Tus hijos vienen de lejos,
 y tus hijas son llevadas en brazos.

(Isaías 60, 3-4).

produjeron los hechos o cuál era la identidad de los visitantes y la naturaleza de su profesión, y lo hicieron con tal éxito que la tradición venidera no ha ido más allá de la mera continuación y el análisis de sus ideas.

Del lugar en que se produjo la adoración del Niño por los gentiles no nos cabe duda alguna, sabemos a ciencia cierta que fue en Belén, lo que no está tan claro es si el escenario fue el mismo del Nacimiento y la Adoración de los pastores. San Mateo utiliza la palabra *casa*, no sabemos si conscientemente, y ello ha sido motivo de muy largas reflexiones a lo largo de la historia, pues parece dar a entender que la Sagrada Familia había abandonado ya las estrecheces de la espelunca⁷⁷⁹. Según el Pseudo Mateo, la entrada en Belén se habría producido a los seis días del parto, instalándose José, María y el Niño en una casa que abandonarían al cabo de poco más de dos años, poniendo rumbo a Egipto⁷⁸⁰. Es esta una opinión que, sin tanta precisión cronológica, fue pronto aceptada por muchos autores y que, todavía hoy, permanece como la más habitual entre los estudiosos de la Escritura⁷⁸¹. Sin embargo, no han sido pocos los que, guiados por afanes poéticos o doctrinales, se han mostrado contrarios a ella y han afirmado la permanencia de las Santas Personas en el sitio del orto cuando les sorprendió la llegada de los magos. En los mismos apócrifos hallamos ya alguna prueba, como la del *Liber de infantia Salvatoris*, que habla abiertamente de *cueva*⁷⁸², o, ya mucho después, en las *Revelaciones* de Santa Brígida, a las que, de nuevo, habría que reconocer su autoridad, en tanto que verdad revelada⁷⁸³, o en el erudito tratado de Juan

⁷⁷⁹ “Como dice el evangelista que los Magos entraron en la casa y no en el establo, surge la duda de si encontrarían a Cristo todavía en el pesebre.”

J. de MALDONADO. *Comentarios...*, Adoración de los Magos, punto 11 (p. 157).

⁷⁸⁰ “Tres días después de nacer el Señor, salió María de la gruta y se aposentó en un establo.

[...]

Al sexto día, después del nacimiento, entraron en Belén, y allí pasaron también el séptimo día ...”

PSEUDO MATEO XIV-XV (*Los evangelios apócrifos*, pp. 205-206).

⁷⁸¹ “... es de suponer que los esposos con el Niño vivían entonces en un lugar diferente de la cueva, quizá en alguna casita construida por José.”

M. J. GRUENTHNER, S. I. “María en el Nuevo Testamento”. En: J. B. CAROL. *Mariología*, p. 98.

“Como quiera que fuese, cuando llegaron a Belén los Magos, ya María y José habían encontrado vivienda, puesto que dice el Evangelio que los encontraron una casa.”

A. ROYO MARÍN. *La Virgen María...*, p. 19.

⁷⁸² Dicen los magos a San José:

“recibidos los dones, partimos de Jerusalén. Más he aquí que la estrella, que se nos había aparecido, iba delante de nosotros desde que salimos de Jerusalén hasta este lugar y luego entró en esta cueva donde túa estás y no nos permites a nosotros penetrar.”

Liber de infantia Salvatoris, § 91 (*Los evangelios apócrifos*, p. 266).

⁷⁸³ “También me dijo la misma Madre del Señor: «Has de saber, hija mía, que cuando vinieron al pesebre los tres reyes Magos para adorar a mi Hijo, ya yo sabía con anticipación su venida; y cuando entraron y lo adoraron, saltó de gozo mi Hijo, y con esta alegría tenía el semblante más alegre. Yo también estaba muy contenta y me alegraba en mi alma con admirable gozo de júbilo, observando todas las palabras y acciones, y conservándolas y meditándolas en mi corazón».”

de Hildesheim, avalado por el crédito de su ciencia, en el que se asegura que nunca, ni antes, ni después de la Epifanía, ocupó la Sagrada Familia una casa en la ciudad de Belén⁷⁸⁴.

En estrecha relación con la ésta, surge otra cuestión de enorme importancia, tanto para la fe, como para la iconografía. Se trata ahora del tiempo en que se produjo la Adoración de los magos, es decir, de la duración en días, meses o años del intervalo que distó entre el Nacimiento y la Epifanía. Tres son las alternativas más habituales que, como respuesta, nos ha ofrecido la tradición, obedeciendo a distintos planteamientos lógicos y espirituales. La primera, y menos comúnmente seguida por los incontables autores, es la que asegura que los magos llegaron al portal en la misma noche del Orto de Cristo. Es ésta la versión que hallamos, verbigracia, en el *Evangelio armenio de la infancia*, que simultanea con el anuncio dado a la Virgen por el arcángel Gabriel, otro aviso divino recibido por los tres embajadores de la gentilidad; los cuales, desde distintos puntos de la tierra de los persas, enterados así de los acontecimientos que estaban por llegar, emprendieron un fatigoso viaje que duró nueve meses cabales, de tal modo que arribaron a Belén en los mismos momentos en que tenía lugar el Parto. Desde esta óptica, la Natividad de Jesús habría sido un momento singularmente lleno de esplendor externo, pues apenas verificada su venida a la tierra, se habría producido su manifestación a los paganos y el consiguiente homenaje de éstos, magnates de Persia que se hincaron a sus plantas con toda la magnificencia de su poder⁷⁸⁵.

La segunda propuesta, y quizá entre todas la más coherente, emana del *Evangelio del Pseudo Mateo* y es la que sostiene que la Epifanía no se produjo hasta transcurridos dos años desde los días del Parto⁷⁸⁶. En la actualidad es la opinión que cuenta con más seguidores, pero no ha sido así a lo largo de la historia, en que la

Santa BRÍGIDA DE SUECIA. *Celestiales revelaciones*, p. 451. El subrayado es mío.

⁷⁸⁴ “Después de la partida de los tres Reyes, la bienaventurada Virgen, con el Niño Jesús, permaneció un poco tiempo más en el tugurio. Pero puesto que la fama, tan admirable, de ella y de los tres Reyes crecía, pasó del tugurio a otra gruta subterránea con el niño Jesús, por temor a los judíos, y allí permaneció hasta el día de su purificación. Y todos, impulsados por el amor hacia ella, la veneraban como mejor podían y la proveían de todo lo necesario. Mucho tiempo después, se construyó en aquella gruta una capilla en honor de los tres Reyes y de san Nicolás.”

JUAN DE HILDESHEIM. *Libro de los hechos...* XXIII (de la edición empleada, p. 104).

⁷⁸⁵ “Y un ángel del Señor se apresuró a ir al país de los persas para prevenir a los reyes magos y ordenarles que fueran a adorar al niño recién nacido. Y éstos, después de caminar durante nueve meses teniendo por guía a la estrella, llegaron al lugar de destino en el momento mismo en que María llegaba a ser madre. ... Habiéndose reunido en conformidad con el mandato de Dios, llegaron en el momento mismo en que la Virgen llegaba a ser madre. Habían apresurado la marcha y se encontraron allí en el momento preciso del nacimiento de Jesús.”

Evangelio armenio de la infancia V, 10 (*Los Evangelios apócrifos*, pp. 355-356).

⁷⁸⁶ “Después de transcurridos dos años vinieron a Jerusalén unos magos procedentes del Oriente, trayendo consigo grandes dones. Éstos preguntaron con toda solicitud a los judíos: ¿Dónde está el rey que os ha nacido? Pues hemos visto su estrella en el Oriente y venimos a adorarle.”

Pseudo Mateo 16, 1 (*Los evangelios apócrifos*, p. 208).

inmensa mayoría de los estudiosos, místicos y poetas tomaron partido por la tercera, que a continuación se expondrá⁷⁸⁷. La hipótesis de los dos años hace más convincente el relato por cuanto da tiempo a los magos a cerciorarse de los hechos y llevar a cabo un viaje que, sin duda, fue largo y fatigoso y, además, aporta cierta coherencia al repugnante mandato de Herodes de asesinar a todos los niños menores de dos años⁷⁸⁸.

Por fin, la última interpretación, que, como acabo de anunciar, ha sido la de mayor éxito a lo largo de los siglos, sitúa la Adoración de los magos en un plazo de tiempo muy corto desde que se produjera el Nacimiento, exactamente trece días, a lo largo de los cuales, los gentiles, que avistaron la estrella al producirse el Parto, habrían recorrido, con la ayuda de Dios, el largo trecho que los separaba de Belén. De esta manera, la Adoración de los magos habría tenido lugar con posterioridad a la Circuncisión de Jesús, efectuada a los ocho días del Alumbramiento, pero no a la Presentación en el templo y la Purificación de su Madre, coincidentes con la cuarentena. El origen de esta tendencia se encuentra en el propio Evangelio, pues de la retórica de San Mateo, que dice que «Después que nació Jesús en Belén de Judea ... se presentaron en Jerusalén unos sabios de Oriente», parece deducirse la inmediatez de los hechos. La fijación de los días que duró ese paréntesis obedece, por su parte, a un significado simbólico, pues en esas trece jornadas está representado, como nos dice San Epifanio, el número sagrado que conforman el Señor con sus doce Apóstoles, la comunidad elegida ante la cual se instituyó la Eucaristía⁷⁸⁹. Entre los evangelios apócrifos, creo que ninguno suscribe de forma abierta esta idea y, en general, todos sitúan la Epifanía después de la Purificación, incluido el *Evangelio árabe de la infancia*, que al adoptar la fórmula de San Mateo parece aludir a un intervalo más o menos breve⁷⁹⁰.

⁷⁸⁷ “Teniendo, además, en cuenta la distancia de la región de donde vienen y la dificultad de los viajes en aquella época, podemos asegurar que por lo menos pasaron algunos meses, talvez un año entero.”

PÁRAMO, Severiano del, S. I. “Evangelio de San Mateo. Traducción y comentario”. En: PROFESORES... *La Sagrada Escritura. Nuevo Testamento I. Evangelios*, p. 29.

“Poco tiempo después de la presentación del Niño Jesús en el templo, quizá un año o poco más, una majestuosa caravana se presentó una noche a las puertas de la humilde casita de la Sagrada Familia en Belén.”

M. J. GRUENTHNER, S. I. “María en el Nuevo Testamento”. En: J. B. CAROL. *Mariología*, p. 98.

⁷⁸⁸ San Mateo 2, 16-18.

⁷⁸⁹ “Così fu stabilita la parusia del nostro Signore, la sua nascita secondo la carne, cioè la sua perfetta incarnazione che viene chiamata Epifania a tredici giorni di intervallo dall'annuncio della luce. Questo dovrebbe essere il tipo del numero del nostro Signore e dei dodici discepoli, che compì il numero tredici giorni dall'aumento della luce.”

San Epifanio. *Panarion* 51, 22 (p. 106).

⁷⁹⁰ “Y sucedió que, habiendo nacido el Señor Jesús en Belén de Judá durante el reinado de Herodes, vinieron a Jerusalén unos Magos según la predicción de Zaradust.” *Evangelio árabe de la infancia* 7, 1 (*Los evangelios apócrifos*, p. 306).

Sí fue seguida, en cambio, con decisión la tesis por la práctica totalidad de los Padres, bajo cuya autoridad la asumirán los tiempos venideros⁷⁹¹. El argumento, sin embargo, no era fácil de aceptar, pues como bien sabían los hombres de entonces, trece jornadas no eran suficientes si no para recorrer una distancia mediana y sin grandes dificultades; ello motivará, en especial durante la edad media, la aparición de numerosas elucubraciones destinadas a justificar una verdad tan increíble, explicaciones que barajaban argumentos físicos a la vez que sobrenaturales y entre las que sobresalen las aportadas por la *Leyenda Dorada*⁷⁹² o el *Libro de los Reyes Magos* del carmelita Juan de Hildesheim⁷⁹³, que se fundamentan en la ayuda divina y en la fuerza natural de las bestias. Llegados a la edad moderna, el decidido apoyo de la Compañía de Jesús, hará de este parecer el único secundado por la generalidad de la ortodoxia. Irrefutables parecen los argumentos que a la sazón expone el padre Francisco Suárez, que esgrime, por un lado, la lógica natural del relato evangélico; por otro, el aval de la opinión de los Padres y, por último, la realidad física del viaje a que se enfrentaron los reyes que, al proceder, como al fin deduce, de la «Arabia Feliz», no habrían precisado más de diez días para dar con sus huesos en Belén⁷⁹⁴.

⁷⁹¹ “Según la tradición, hoy fue adorado por los magos nuestro Señor Jesucristo, nacido trece días antes. Que el hecho tuvo lugar, lo atestigua la verdad del Evangelio; la fecha la proclama la autoridad de esta célebre solemnidad”.

San Agustín. Sermón 203 –*In Epiphania Domini V*– (de la edición seguida, p. 95).

⁷⁹² “¿Cómo los Magos, en tan sólo trece días pudieron recorrer la distancia existente entre su tierra, que pertenecía al lejano Oriente, y la ciudad de Jerusalén, situada en el vulgarmente llamado ombligo del mundo? Dos respuestas podemos dar a esta pregunta: una, la que a ella da el citado Remigio: Porque así pudo hacer que ocurriera aquel Niño omnipotente a quien deseaban ver cuanto antes. Otra: No olvidemos que los Magos hicieron su viaje en dromedarios, como se infiere de un texto profético de Jeremías, ni que los dromedarios son animales tan sumamente veloces que son capaces de recorrer en una jornada lo que un caballo recorre en tres. Por eso se llaman dromedarios, palabra derivada de dromos, que significa carrera, pujanza y fuerza.

S. de la VORÁGINE. *La Leyenda Dorada*, XIV (vol I, p. 93).

⁷⁹³ “Pero Dios quiso demostrar cuán grande es la distancia entre la obra divina y cualquier otra obra humana o mágica. Y les condujo desde Oriente hasta Belén en trece días, sin que se alimentasen, bebiesen o proveyesen de forraje a las bestias. A la vuelta, en cambio, a duras penas consiguieron recorrer en dos años aquel mismo camino y tuvieron que recurrir a intérpretes y guías. Ahora bien, si hubiese habido algún artificio mágico cuando su viaje fue fácil, éste no habría desaparecido a la vuelta, cuando el viaje se volvió fatigoso y lleno de dificultades.”

J. de HILDESHEIM. *Libro de los hechos...*, XXI (p. 97).

⁷⁹⁴ “Sin embargo, la opinión más común y verosímil es que los Magos llegaron a Belén al decimotercero día del nacimiento de Cristo. Y algo lo indica San Mateo cuando dice: *Habiendo nacido Jesús en Belén de Judá he aquí que unos Magos vinieron del Oriente*.

Además ésta parece ser la tradición común de la Iglesia, lo que suponen todos los Padres antes citados, quienes dicen que Cristo fue hallado por los Magos en la posada; lo cual no fuera creíble si los Magos hubiesen llegado pasados los dos años. Así escriben Amonio Alejandrino, Nicéforo y Albino y Anselmo. Por lo que elegantemente habla San Agustín: *Estaba entonces reclinado en el pesebre y guiaba a los Magos desde Oriente; se ocultaba en el establo y era conocido en el cielo; para que, reconocido en el cielo, se manifestara en el establo*.

El problema del tiempo empleado para arribar a Belén está en estrecha relación con la cuestión de la procedencia de los reyes. San Mateo sólo nos dice que venían «de Oriente», expresión demasiado vaga y poco aclaratoria de la realidad. Por otras referencias de la Biblia y la tradición judía, sabemos que esta denominación se empleó para designar la tierra de Djolan, al levante de Tiberíades, una de cuyas aldeas, Sheikh Sa'ad, se cree que fue la patria de Job, del que la Escritura dice que «Era el más rico de toda la gente de Oriente»⁷⁹⁵. Además de a estos territorios, y con más probabilidad, quizás, las palabras del primer Evangelio podrían referirse a la Persia y la Media, la Arabia o la Mesopotamia; ésta última era por antonomasia cuna de astrónomos, de los legendarios sabios de Babilonia; pero también, la Media-Persia tiene a su favor el que los más antiguos magos hayan sido reconocidos como procedentes de este país⁷⁹⁶. El *Evangelio armenio de la infancia*, el más influyente en la cultura cristiana posterior, los hace procedentes de Persia, siendo ésta, casi siempre la opinión más aceptada⁷⁹⁷. En el siglo XIV, el libro del carmelita de Hildesheim, impagable mina de datos sobre la Adoración de los reyes, dice que los países de estos sabios eran las llamadas *Tres Indias*, a saber, Nubia, Godolia y Tharsis, antiguamente bajo el cetro de Asuero, territorios muy distantes entre sí, desde los que cada uno, ignorando aún la disposición de los otros, salió en busca del Nacido⁷⁹⁸. En la madurez teológica de la edad moderna, el padre Suárez concluirá que la región de los magos era la *Arabia Feliz*, ubérrimo país al este de Palestina que, además del fuste que le concede su ubicación, coincide con varias de las profecías recogidas en los Salmos o en el libro de Isaías⁷⁹⁹.

En tercer lugar, porque para venir de Arabia a Belén no necesitaban de tanto tiempo, pues distan unas 300 leguas a lo más, que en diez días las pudieron recorrer. Principalmente, siendo así que está indicado en Isaías que vendrían montados en dromedarios. Lo que de paso confirma que los Magos vinieron de Arabia, donde se crían los camellos que se dicen dromedarios; y este animal, por testimonio de Aristóteles, es velocísimo; Filóstrato en la Vida de Apolonio, dice que pueden recorrer al día *mil estadios*, es decir cuarenta leguas.”

F. SUÁREZ, S. I. *Misterios...*, Disputa XIV, § 3 (pp. 395-396).

⁷⁹⁵ Job 1, 3.

⁷⁹⁶ A. FERNÁNDEZ TRUYOLS. *Vida de Nuestro Señor Jesucristo*, p. 61.

⁷⁹⁷ “Es de saber que a la sazón el reino de los persas dominaba sobre todos los reyes del Oriente por su poder y sus victorias.”

Evangelio armenio de la infancia V, 10 (*Los Evangelios apócrifos*, p. 356).

⁷⁹⁸ “Ahora bien, con respecto a los reinos de las tierras de estos Reyes, se deben saber que son las tres Indias, y que todos sus territorios están constituidos en su mayor parte por islas, llenas de horribles pantanos, en los cuales crecen cañaverales, de cañas tan robustas que de ellas se hacen casas y barcos. Y en cada una de estas tierras e islas nacen plantas distintas de las demás, de tal modo que es cosa difícil y un peligro bien grande pasar de una isla a otra.”

J. de HILDESHEIM. *Libro de los hechos...* V (p. 35).

⁷⁹⁹ “Es más verosímil, sin embargo, que estos Magos vinieron de la Arabia Feliz. Y es que hay tres Arabias. La primera se dice la Arabia Desierta, la que no entra en la contienda por estar deshabitada. La segunda, la Arabia Pétreá, la menos distante de Palestina, pero, sin embargo, no es oriental, sino meridional, mayormente con respecto a Judea. Sólo queda, pues, la Arabia Feliz; de modo que, si es cierto que los Magos fueron oriundos de alguna Arabia, se crea en buena lógica que vinieron de esta Arabia, y no de las otras.

Pero, al fin, la cuestión más preocupante era la que tocaba al número y la identidad de los paganos que adoraron al Niño. Del Evangelio de San Mateo sólo se deduce que eran «sabios», o según la traducción más frecuente, «magos», lo cual, lejos de aportar luz, complicaba aún más el asunto, pues no eran las personas de este oficio las que por entonces lucían mejor fama de santos. Las primeras reconstrucciones de los hechos que podemos encontrar se ajustan con escasas novedades al texto de San Mateo, limitándose a hablar de *magos* y sin dar precisión alguna acerca de su número; tal es el caso del *Protoevangelio de Santiago*, que apenas aporta nada a lo aceptado por la ortodoxia⁸⁰⁰. En el *Pseudo Mateo*, en cambio, aunque se mantenga sin hacer aclaraciones la misma denominación, sí hay ya una indicación numérica: los magos eran tres, tantos como ofrendas compila el Evangelista⁸⁰¹. Tal paridad entre el número de los oferentes y la triple especie de los obsequios presentados, aportaba una solución simple, verosímil y de gran coherencia que, en poco tiempo, fue aceptada, tanto por los analistas como por el común de los fieles. A favor de su verdad, aparecía además el hecho de que las reliquias conservadas fuesen las de tres cuerpos. De ser cierta la tradición su hallazgo se habría producido con anterioridad a la configuración plena de la creencia, pues habría corrido a cargo de Santa Elena, la madre del emperador Constantino, incasable buscadora a la que debemos también la pervivencia de la Santa Cruz. Según la leyenda, la esposa del tetrarca Constancio Cloro, extrajo las reliquias de su enterramiento primitivo y las llevó a Constantinopla, de donde fueron trasladadas a Milán por el obispo San Eustorgio y allí permanecieron hasta el siglo IX, en que el emperador Enrique, verificada la anexión del milanés al sacro imperio, las llevó a la catedral de Colonia, en donde se conservan.

Sin embargo, no eran pocos los que blandían opiniones diversas, atendiendo a planteamientos simbólicos mucho menos simplistas. De este modo, algunos elevaban el número de los visitantes hasta doce, equiparándolo así con el de los Apóstoles. Otros, como San Agustín, invitaban a reflexionar sobre juegos aritméticos más complejos y llenos de significado profundo. Para el obispo de Hipona, los magos pudieron ser cuatro, en tanto que, como buena parte de los comentaristas aceptaba por entonces, procedían de las cuatro partes de la tierra; y ese doble par, multiplicado por tres, el número perfecto y sagrado de la Trinidad, por gracia de la cual conocieron y abrazaron

Y esto se hace verosímil, primeramente por los testimonios de las Escrituras, que la Iglesia y los Santos Padres entienden de este misterio; por el salmo 71, 10 ...

Y concuerda con la profecía de Isaías ...”

F. SUÁREZ, S. I. *Misterios...*, Disputa XIV, § 3 (pp. 391-392).

⁸⁰⁰ “Y José se dispuso a salir hacia Judea. Por entonces sobrevino un gran tumulto en Belén, pues vinieron unos magos diciendo: “¿Dónde se encuentra el nacido Rey de los Judíos? Porque hemos visto su estrella en el Oriente y hemos venido para adorarlo.”

Protoevangelio de Santiago XXI, 1 (Los evangelios apócrifos, p. 164).

⁸⁰¹ “A continuación fue cada uno ofreciendo al Niño una moneda de oro. Y, finalmente, el primero le presentó una ofrenda de oro; el segundo, una de incienso, y el tercero, una de mirra.” *Pseudo Mateo XVI, 2 (Los evangelios apócrifos, p. 209).*

la fe, nos da doce, la santa cifra de los Apóstoles⁸⁰². Y por ello mismo, doce eran también los días que se prolongó su viaje.

Fijado en tres el número de los santos paganos, apremiaba dar una solución satisfactoria al problema de su identidad y oficio. Ya hemos visto como los apócrifos más antiguos aceptan sin más las palabras de San Mateo, ofreciéndonos la imagen de unos magos anónimos que vienen desde un remoto e incierto punto del oriente. La misma impresión será asumida por un importante sector de los Padres que, consideraban que al referirse a unos hombres que eran infieles y magos, pecadores, en definitiva, por doble naturaleza, ofrecían a la comunidad creyente una insuperable lección de fe y respeto a los designios del Altísimo, pues siendo de una moral tan baja tuvieron la voluntad necesaria para obedecer ciegamente y supieron reconocer a su único Dios mucho antes de que lo hicieran los que, por las circunstancias de la historia, sagrada y política, antes parecían invitados a gozarlo. Los mejores párrafos en esta línea, llenos de energía y didáctica concisión, son, como tantas veces, los emanados del ingenio de San Juan Crisóstomo, para quien el mayor mérito de los magos es el haber fundado la Iglesia, sobreponiéndose a su condición y adelantándose a los judíos. Además, como quintaesencia de la religiosidad y la teología oriental, sus palabras son perfecto calibre del sentir de la tierra donde primero se instituyó el culto a la Epifanía⁸⁰³.

⁸⁰² “Así, pues, llegan los pastores a verlo desde las cercanías, mientras los magos vienen de lejos a adorarlo. Esta es la humildad por la que el acebuche mereció ser injertado en el olivo y dar aceitunas, contra las leyes de la naturaleza, pues por gracia mereció cambiar su naturaleza. El mundo entero se presentaba silvestre y amargo a causa de este acebuche, mas por la gracia de la intercesión destelló por la exuberancia de sus frutos. Llegan, pues, desde el extremo de la tierra, diciendo con palabras de Jeremías: Nuestros padres, en verdad, rindieron culto a cosas falsas. Y llegan no de una sola parte del Orbe, sino, en conformidad con el evangelio de Lucas, de oriente, de occidente, del norte y del sur, quienes se han de sentar a la mesa del reino de los cielos con Abraham, Isaac y Jacob. De esta forma, el orbe entero, por la gracia de la Trinidad, es llamado a la fe desde sus cuatro partes. Número que, multiplicado por 3, da 12, el sagrado número de los apóstoles, como prefigurando la salvación del mundo entero, que consta de cuatro partes, y su llamada a la fe en la Trinidad. Número significativo también en aquel plato lleno de toda clase de animales, simbolizando a todos los gentiles, que le fue mostrado a Pedro; también él pendía de cuatro cuerdas y por tres veces fue bajado del cielo y vuelto a subir, de forma que la multiplicación de 3 por 4 resultase el número 12. Quizá ésta sea la razón por la que sólo doce días después del nacimiento del Señor llegaron los magos, primicias de los gentiles, a ver y a adorar a Cristo, y merecieron no sólo recibir la propia salvación, sino también ser signo de la todos los gentiles.”

San Agustín. Sermón 203 –*In Epiphania Domini V*– (de la edición consultada, pp. 96-97).

⁸⁰³ “Avergüéncese Marción, avergüéncese Pablo el de Samosata, que no quisieron ver lo que vieron los Magos, los progenitores de la Iglesia; que no tengo reparo en llamarlos de esta manera. Avergüéncese Marción, viendo a Dios adorado en carne. Avergüéncese, Pablo Samosateno, viéndole adorado no como puro hombre. Que le adoraban en carne, pruébanlo los pañales y el pesebre; que no le adoraban como a puro hombre, pruébalo el hecho de ofrecerle en tan intempestiva y temprana edad semejantes dones, que sólo a Dios debieran ofrecerse. Avergüéncense con aquellos los judíos, al ver que se les adelantan unos bárbaros y magos, y que ni aún después de ellos acaban de ir. Figura era de lo venidero lo que entonces sucedía, y ya desde los principios se descubría que la gentilidad se había de adelantar a aquel pueblo.”

San Juan Crisóstomo. *In Matth. 7, 5 (Homilias selectas, p. 56)*.

Pero al lado de estas versiones, sumamente ortodoxas, no tardan en proliferar otras más ricas en datos; construcciones novelescas pensadas para mitigar un tanto la extrañeza que causaba la historia. En el *Liber de infantia Salvatoris* encontramos ya un buen número de informaciones de interés, aunque poco es lo realmente novedoso. No se aclara la procedencia de los magos, pero de la descripción de sus vestidos podríamos concluir que vinieron del medio oriente, de los desiertos de Arabia⁸⁰⁴. Con respecto a su oficio, en todo momento se dice que eran «magos», pero más que a las artes ocultas, por el tono y las noticias de la narración, parecen ser eruditos abocados a la hermenéutica y la astronomía; sabemos, por último, que detrás de ellos hay un rey, un magnate de su país que los manda, o que, cuando menos, tiene plena conciencia de los fines de su viaje⁸⁰⁵.

Mucho más importante es, en esta línea, el *Evangelio armenio de la infancia*, contenedor de los tres tópicos principales que han definido la historia hasta nuestros días. Los gentiles fueron tres y su tierra de origen, la Persia. Además, se dice que eran «reyes magos», patriarcas de los videntes de su país, una denominación que ha mantenido la piedad, y se nos dan sus nombres: Melchor, Gaspar y Baltasar.

Y un ángel del Señor se apresuró a ir al país de los persas para prevenir a los reyes magos y ordenarles que fueran a adorar al Niño recién nacido ... Es de saber que a la sazón el reino de los persas dominaba sobre todos los reyes del Oriente ... Y los reyes de los magos eran tres hermanos: Melkón, el primero, que reinaba sobre los persas; después Baltasar, que reinaba sobre los indios, y el tercero Gaspar, que tenía en posesión el país de los árabes.⁸⁰⁶

Es ésta la primera mención de una leyenda que pronto se hizo fuerte y pasó a ser aceptada por la mayor parte de los estudiosos y, quizá también, por la totalidad de los fieles. Los tres gentiles no sólo eran magos, también eran reyes. Si el *Evangelio armenio* los hizo cabeza entre los astrólogos, la creencia popular no tardará en asignarles el cetro de un verdadero reino. Los primeros testimonios que conservamos de ello, con todo, son relativamente tardíos, pues nos llevan al siglo VI, a las obras de San Cesáreo de Arlés. La idea no era del todo descabellada, ya que aunque nada dijera el Evangelista, las rancias profecías bíblicas parecían más acordes con el rango de monarcas que con la dignidad de simples sabios, y no cabía dudar de su legitimidad en

⁸⁰⁴ "... su traje es amplísimo y de color oscuro ... tienen también birretes en sus cabezas y llevan unas sarabaras ceñidas a sus piernas ..."

Liber de infantia Salvatoris, § 89 (*Los evangelios apócrifos*, p. 264).

⁸⁰⁵ "...José les dijo: "Me habéis proporcionado un gran placer con todo lo que acabáis de decirme. Os suplico que os dignéis permanecer conmigo el día de hoy". Ellos le dijeron: "Te rogamos que nos permitas emprender nuestro viaje de retorno, pues el rey nos encomendó que volviéramos lo más pronto posible a su lado". Pero él los detuvo."

Ibidem, § 95 (p. 269).

⁸⁰⁶ *Evangelio armenio de la infancia* V, 10 (*Los Evangelios apócrifos*, pp. 355-356).

tanto que algunas de ellas habían sido seleccionadas por la Iglesia para ser leídas en la misa del seis de enero⁸⁰⁷.

Por lo que toca a sus nombres, la tradición se mantendrá prácticamente fiel a lo expuesto por el apócrifo. En el siglo VIII, dentro de las obras dudosas de San Beda, los veremos adquirir su plena definición, al modo en que los conocemos hoy; también allí encontramos el primer y concluyente esbozo descriptivo de su aspecto físico, mantenido asimismo de forma casi invariable. Un siglo más tarde, el arte demuestra haber asumido completamente el tópico en los maravillosos mosaicos de San Apolinar el Nuevo, de Rávena, en donde los oferentes son tres hombres vestidos con ropas frías: un viejo, un joven y un hombre maduro, llamados respectivamente, Melchor, Gaspar y Baltasar. Tan sólo falta el mosaico a lo apuntado por San Beda en presentar al tercero con la piel clara, pero no hay en ello motivo de extrañeza, pues tal fue la tendencia del arte cristiano hasta muy entrada la baja edad media.

El primero, se dice que fue Melchor, viejo, cano y de barba y cabellos largos, y ofreció al Señor el oro como a Rey. El segundo tenía por nombre Gaspar, joven imberbe, rubio: honraba con el incienso a Dios, con oblación digna de Dios. El tercero, negro, totalmente barbado, por

807

Ante él se doblará la Bestia,
sus enemigos morderán el polvo;
los reyes de Tarsis y las islas
traerán consigo tributo.
Los reyes de Sabá y de Seba
todos pagarán impuestos;
ante él se postrarán los reyes,
le servirán todas las naciones.
Pues librára al pobre suplicante,
al desdichado al que nadie ampara;
se apiadará del débil y del pobre,
salvará la vida de los pobres.
La rescatará de la opresión y la violencia,
considerará su sangre valiosa;
(que viva y le den el oro de Sabá).
Sin cesar rogarán por él,
todo el día lo bendecirán.

Salmos 72 (71), 9-15.

... Ventrán a ti los tesoros del mar,
las riquezas de las naciones vendrán a ti.
Un sin fin de camellos te cubrirá,
jóvenes dromedarios de Madián y Efá.
Todos ellos de Sabá vienen
llevando oro e incienso
y pregonando alabanzas a Yahvé.

Isaías 60, 5-6.

nombre Baltasar, confesó por la mirra que el Hijo del hombre había de morir.⁸⁰⁸

Atendiendo a las ofrendas, hay que decir que la tradición siempre ha sido más o menos unánime en este punto. La claridad con que las especifica San Mateo no deja lugar a dudas, por lo que los textos posteriores no han hecho más que añadir a éstas alguna otra, casi siempre en forma de oro o riquezas, o indagar sobre el valor simbólico de las enumeradas. Así, el Pseudo Mateo describe cómo cada uno de los gentiles, antes de dar al Niño sus prendas evangélicas, le hace entrega de una moneda de oro⁸⁰⁹; el *Liber de infantia Salvatoris* nos habla de la presentación de distintos obsequios, entre ellos una diadema con mitra blanca y otras joyas, encomendadas a los magos por el propio rey Herodes⁸¹⁰; y el *Evangelio armenio de la infancia*, de un documento sagrado, de una misiva escrita por Dios a Adán, en el cual estaba profetizado el Nacimiento del Niño y su manifestación a los paganos; un libro guardado en su reino desde los tiempos de Ciro, rey de Persia, que lo tomó de Melquisedec⁸¹¹.

Sobre el contenido alegórico de los regalos, la tesis seguida casi siempre es la que hemos podido ver en el fragmento de San Beda, reproducido arriba. Según ella, en los presentes entregados al Niño hay simbolizada una triple confesión de fe. Por el oro, reconocieron que el Nacido era rey, monarca universal venido a regir los designios de la humanidad entera. Con el incienso demostraron saber y creer que el Infante era Dios, pues tan sólo a él está destinado semejante homenaje. Finalmente, por la mirra advirtieron que el que había venido era hombre mortal y que como tal había de terminar su existencia terrena.

Y, por último, falta apuntar alguna noticia sobre el elemento que, entre los muchos de esta historia, quizá haya hecho correr los más caudalosos ríos de tinta: la estrella. Con haber sido tan grande su relevancia para la historia de la exégesis y la teología, en estas páginas no le voy a dedicar más una mención breve, pues aunque la práctica totalidad de las visiones plásticas que estudiemos en las secciones que siguen, la pinten o tallen con puntualidad en el cielo, su presencia es casi siempre meramente testimonial y en poco o nada altera el mensaje iconográfico principal.

Son muchas las explicaciones positivas que se han querido dar a la naturaleza del astro divino. Orígenes proponía que podía tratarse de un cometa, a lo que la ciencia añadió, ya en nuestros días, que bien pudo ser el llamado *Halley*, del que se sabe que fue visto doce años antes del arranque de nuestra era⁸¹². Otros, siguiendo a Keppler, hablan de la conjunción de los planetas Saturno, Júpiter y Marte, que tuvo lugar en el año 747

⁸⁰⁸ San Beda. *De collectaneis*. He tomado la cita de F. SUÁREZ. *Misterios de la vida de Cristo*, disputa XIV, § 2 (en la edición manejada, p. 385).

⁸⁰⁹ *Pseudo Mateo* XVI, 2 (*Los evangelios apócrifos*, p. 209).

⁸¹⁰ *Liber de infantia Salvatoris*, § 91 y 92 (*Los evangelios apócrifos*, pp. 266 y 267).

⁸¹¹ *Evangelio armenio de la infancia* X, 22 (*Los evangelios apócrifos*, p. 357).

⁸¹² A. FERNÁNDEZ TRUYOLS. *Vida de Nuestro Señor Jesucristo*, p. 62.

de la fundación de Roma, el séptimo antes del Nacimiento de Cristo⁸¹³. Tampoco faltan quienes piensan en otra suerte de astros y meteoros, tal vez excepcionales y de comportamiento diverso a lo prescrito por las leyes físicas. La tradición cristiana, por su parte, afirma el carácter milagroso de cuanto rodea al cuerpo celeste; una estrella real, pero superior a las demás en brillo y de movimiento hasta entonces nunca visto; un lucero que Dios inscribió en el firmamento con motivo del Orto de Hijo; una luminaria divina destinada a guiar a todos los pueblos de la tierra hacia la única y purísima luz verdadera. La Epifanía es una fiesta de luz, como la Navidad; de luz penetrante e inconfundible, en la que se encuentra metaforizada la misma persona de Cristo. Los magos, o reyes, peregrinan a Belén en busca de la Verdad; la estrella es su guía y a través de su resplandor amigo intuyen la proximidad de la luz verdadera. La luz es el símbolo de la presencia constante de Dios en la tierra y de su gloriosa manifestación a la humanidad, que se realiza en plenitud en la persona de Cristo, el cual, como dice la invocación de los laudes de la mañana del seis de enero, es la luz del Padre que conduce al mundo⁸¹⁴.

Tal es el sentido que la enseñanza de la iglesia da a la estrella, el único sobre el que, en general, han reflexionado todos los Padres. Lo completaré con algunas breves referencias extraídas de la Leyenda Dorada, resumen del parecer que mantendrá vivo la edad moderna en la obra de sus más puntillosos comentaristas. Se trata en ellas la naturaleza del astro y el porqué de su aparición:

Acerca de la naturaleza de la estrella hay tres opiniones; helas aquí tales como Remigio las expone en su comentario:

Primera. Unos dicen que no estrella real, sino una mera figura adoptada por el Espíritu Santo, quien, así como cuando Juan bautizó a Jesucristo tomó forma de paloma y se posó sobre el Señor, así en esta ocasión mostróse en forma de estrella para guiar a los magos.

Segunda. Otros, como el Crisóstomo, si bien coinciden con los anteriores al pensar que la estrella no fue real sino aparente, difieren de ellos en cuanto al sujeto que asumió tal forma, que en su opinión no fue el Espíritu Santo, sino el mismo ángel que comunicó a los pastores el nacimiento del Salvador.

⁸¹³ C. SCHUMBERHER. "Stella Magorum...".

⁸¹⁴ En apoyo de lo expuesto, véanse estos dos fragmentos del papa San León Magno:

"I tre uomini assecondarono l'impulso della celeste illuminazione e mentre accompagnano con attenta contemplazione la scia di luce che li precede, sono guidati alla conoscenza della verità dallo splendore de la grazia. Ed essi con buoni motivi pensano bene di ricercare nella città regale il luogo della nascita del Re, loro indicato. Ma chi aveva preso forma di servo ed era venuto non a giudicare ma a essere giudicato, scelse Betlemme per la nascita, Gerusalemme per la passione".

San León Magno. *En la Epifanía del Señor*, sermón I, § 2 (*Il mistero del Natale*, p. 127).

"Certamente, oltre la luce di quella stella che eccitò la loro vista corporea, un raggio più fulgente della verità ammaestrò i loro cuori, affinché, prima di intraprendere il faticoso viaggio, comprendessero che era indicato loro colui al quale si doveva onore regale nell'oro, la venerazione divina nell'incenso, la confesione della mortalità nella mirra".

San León Magno. *En la Epifanía del Señor*, sermón IV, § 3 (pp. 143-144).

Como los pastores eran judíos, y por tanto creyentes en Dios y racionales, el ángel se presentó a ellos en forma racional. Pero el mismo ángel, para guiar a los magos, que eran paganos y se movían en un ambiente material, tomó una apariencia material.

Tercera. Otros, en cambio, y ésta parece la opinión más razonable, opinan que se trató de una verdadera estrella ocasionalmente creada por Dios para este menester, que era el de guiar a los magos. Esta estrella, cumplida su misión, tornó a su anterior inanidad.⁸¹⁵

* * *

Larga y compleja ha sido la serie de los elementos tratados. Es por ello que no quiero cerrarla sin poner a la disposición del lector dos maravillosos textos de la baja edad media en que hallará resumida la esencia del proceso hermenéutico y devocional que he intentado desglosar de la manera más clara.

El primero que transcribo procede del libro de Juan de Hildesheim, tan poco explorado todavía por nuestros estudiosos. Escrito en la segunda mitad del siglo XIV, el texto del carmelita alemán está concebido como una crónica extensa y detallada, buen ejemplo de una tradición bastante madura que en esos momentos cobraba nueva fuerza, al ser entonces cuando Colonia, lecho definitivo de las reliquias, renovaba su catedral para acoger la visita de Europa entera:

Ahora bien, cuando estos reyes tributaron su adoración a Cristo, Jesús era un niño de unos trece días, y era bastante regordete, y descansaba sobre el heno, en el pesebre, envuelto en paños pobres hasta los brazos. Y María, su madre, era de buena complexión, un tanto morena de cabellos y de piel. En el momento en que se presentaron los tres reyes se cubrió con un manto blanco, recogéndolo por delante con la mano izquierda, y tenía la cabeza, excepto el rostro, completamente envuelta en un paño de lino; estaba sentada en el pesebre y sostenía con la mano derecha la cabeza del Niño Jesús. Y los tres reyes, tras haber besado humildemente la tierra delante del pesebre y la mano del Niño, le ofrecieron a continuación sus dones, y con devoción los depositaron en el pesebre, junto a la cabeza del Niño y las rodillas de la madre.

Melchor era el más bajo de estatura, Gaspar el mediano, Baltasar el más alto, un negro de Etiopía, y sobre esto no hay dudas. De ahí el pasaje de David: «Ante Él se postrarán los etíopes».

Estos tres reyes y los hombres de su ejército eran muy menudos, y por eso provocaban el asombro de la gente. Y, en efecto, cuanto más se avanza hacia el oriente del sol, tanto más pequeños y delicados nacen los hombres, mientras que las hierbas son mejores, más nobles los aromas, más venenosas las serpientes y los demás reptiles, más grandes y extraños todos los animales y las aves salvajes y domésticas. Y dicen los expertos de la

⁸¹⁵ S. de la VORÁGINE. *La Leyenda Dorada*, XIV (pp. 94-95).

ciencia de las tierras que en las regiones de los tres reyes el sol se eleva con tan tremendo fragor que nadie que no estuviera acostumbrado podría soportarlo. Y más allá de aquellas regiones nacen hombres muy pequeños que vienen al mundo sordos a causa del sonido producido por el firmamento, y compran, venden y actúan por signos, y son hombres de refinada astucia en los asuntos mundanos y mercaderes riquísimos. Estos hombres, como muchos otros de diversas estirpes extrañas, acuden cada día a los territorios de Judea, de Siria y de Egipto.⁸¹⁶

El segundo texto es, aproximadamente, medio siglo anterior, y lo traigo, antes que nada, por su entrañable curiosidad. Ha sido extractado del celeberrimo *Libro de los Viajes*, de Marco Polo, el inquieto veneciano que, en su largo errar por el oriente, encontró, aparte de experiencia, alguna luz sobre el asunto que nos ocupa. El viajero nos aporta un testimonio de excepcional importancia que, sin embargo, ha sido completamente ignorado por la crítica religiosa y laica. En tanto que cristiano, Marco Polo, conocía bien los principios expuestos por la catequesis, al tiempo que como viajero y hombre abierto a los saberes de las tierras lejanas, acertará a incorporar a ellos las tradiciones que le vayan saliendo al paso. Su versión de los hechos, por tanto, es ilustrativa, no sólo del pensamiento de la edad media occidental, aceptado sin más por los siglos posteriores, sino también, del estado de la situación en las remotas latitudes del Asia, donde hallará nuevas noticias y magníficas reliquias:

La Persia era antiguamente una inmensa provincia, noble e importante, pero en el presente los tártaros la han destruido y diezmado. En Persia se halla la ciudad de Sava, donde partieron los tres Reyes Magos cuando vinieron a adorar a Jesucristo. En esta ciudad están enterrados en tres grandes y magníficos sepulcros. Encima de los cenotafios hay un templete cuadrado, muy bien labrado. Estos sepulcros se hallan el uno junto al otro. Los cuerpos de los reyes están intactos, con sus barbas y sus cabellos. El uno se llamaba Baltasar, el otro Gaspar y el tercero, Melchor. Micer Marcos interrogó a varias personas con respecto a estos tres Reyes Magos y nadie supo dar razón de ellos, exceptuando que eran reyes y fueron sepultados ahí en la antigüedad. Pero os voy a referir lo que averiguó más tarde sobre el particular:

Un poco más lejos, y a tres días de viaje, se halla un alcázar llamado Cala Atapereistan, lo que en español significa *Castillo de los adoradores del fuego*. Y esto es la verdad, pues estos hombres adoran el fuego. ... Las gentes de este castillo cuentan que en la antigüedad tres reyes de esta región fueron a adorar a un profeta que acababa de nacer y llevarle tres presentes: el oro, el incienso y la mirra, para saber si ese profeta era Dios, rey terrestre o médico, pues dijeron que si tomaba el oro, era rey terrenal; si el incienso, era un Dios; si la mirra, entonces era un médico. Cuando llegaron al sitio donde había nacido el Niño, el más joven de los reyes se destacó de la caravana y fue solo a ver al Niño y vio que era semejante a él, pues tenía su

⁸¹⁶ Juan de Hildesheim. *Libro de los hechos...*, XVII (de la edición española, pp. 76-77).

edad y estaba hecho como él, y esto lo llenó de asombro. Luego fue el segundo de los reyes, que era de la misma edad y contestó lo mismo. Y creció al punto su sorpresa. Por fin, fue el tercero, que era el más anciano, y le sucedió lo que a los otros dos. Y quedáronse pensativos ... Cuando se reunieron, se contaron unos a otros lo que habían visto y se maravillaron de ello.

Entonces decidieron ir los tres a un tiempo, encontrando al Niño del tamaño y edad que le correspondía (pues no tenía más que trece días). Ante Él se postraron ofreciéndole oro, incienso y mirra. El Niño cogió las tres cosas y, en cambio les entregó un cofrecillo sagrado. Los Reyes Magos volvieron después de esto a sus respectivos países.⁸¹⁷

El cofre contenía una piedra que, decepcionados, los reyes arrojaron a un pozo, del que al punto emergió una columna de fuego que los hizo arrepentirse de su acción. Tomaron de ese fuego y lo llevaron a sus países, en los que, desde entonces, dicho elemento recibe adoración. Este relato coincide con algunos aspectos de los apócrifos, en especial con el *Evangelio árabe de la infancia*, según el cual, los magos recibieron en retorno por su visita uno de los pañales del Niño, lienzo que, una vez llegados a su tierra arrojaron al fuego y adoraron. Al extinguirse la hoguera el paño estaba intacto⁸¹⁸.

* * *

Al lado de todos estos elementos, definidores del misterio en la forma que, finalmente, lo aceptó el cristianismo, hemos de volver a considerar el tremendo fondo alegórico de la Adoración de los magos. El capítulo segundo de San Mateo significa, como por extenso indiqué, la manifestación del Señor a todos los pueblos de la tierra y el testimonio de la adhesión de éstos a su cetro. Además, y por ello mismo, en este pasaje hay contenida una magnífica demostración de fe que, constantemente, la Iglesia ha servido como ejemplo a los cristianos. Los magos eran paganos, no conocían a Dios y, casi con seguridad, rendían culto a ídolos falsos; sin embargo, una vez que recibieron el aviso del Altísimo, por ambiguo u oscuro que pudiera parecer, no dudaron ponerse en camino, en salir a buscarlo en pos de la estrella para, luego, alcanzada la meta, postrarse a sus plantas divinas. Ésta es la gran catequesis que, desde la edad de los Padres, nos brinda el texto del primer Evangelista, la preciosa enseñanza que justifica la enorme vigencia del pasaje en las letras y en las artes cristianas hasta hoy, y que San Bernardo, con su prosa magistral, con ese estilo amabilísimo que le ha proporcionado el sobrenombre de «Melifluo», nos resume en estos términos:

⁸¹⁷ M. POLO. *Viajes*, XXXI (p. 34).

⁸¹⁸ *Evangelio árabe de la infancia* VII-VIII (Los evangelios apócrifos, pp. 306-308).

Por eso os pido que os fijéis con atención y veáis qué aguda es la fe, qué ojos de lince tiene. Conoce al Hijo de Dios al verle mamando. Lo conoce colgado del madero, lo conoce muriendo. Lo conoce el ladrón en el patíbulo, y los Magos en el establo; aquél sujeto con clavos, éstos, envuelto en pañales. El centurión conoció la vida en la muerte. Los Magos, la fuerza de Dios en la debilidad de un cuerpo tierno. El centurión, el espíritu supremo a punto de expirar.

Los Magos conocieron la palabra de Dios en la infancia, pues lo que el ladrón y el centurión confiesan de boca, éstos lo confiesan con sus regalos. El ladrón lo reconoce Rey, el centurión Hijo de Dios y hombre. Esto mismo lo simbolizaron los tres regalos de los Magos, a diferencia de que en el incienso se significa no ya el Hijo de Dios, sino Dios mismo.⁸¹⁹

En fin, dice el evangelista que abrieron sus cofres, y como regalos, le ofrecieron oro, incienso y mirra. Si únicamente le hubiesen ofrecido oro, daría la impresión de que deseaban remediar la pobreza de la madre y proporcionar recursos para la educación del Niño. Pero ofrecen a la vez oro, incienso y mirra, insinuando, sin duda, una especie de oblación espiritual. El oro prevalece entre las joyas del mundo; y por la gracia de Dios, todos nosotros lo hemos ofrecido generosamente al Salvador al abandonar, sin condición y por su nombre, los bienes de este mundo. Pero si hemos despreciado absolutamente las cosas de la tierra, necesitamos buscar con ardiente deseo las realidades celestiales.⁸²⁰

La misma exaltación de la fe se descubre en el cuadro primero de la inolvidable *Representación de los Reyes Magos* de la catedral de Toledo, germen del teatro español que nos ilustra de cómo era éste uno de los contenidos principales que la Iglesia quería transmitir a sus hijos. Con su versificación fresca y campechana, el poeta nos ofrece la reacción de los reyes al advertir la estrella en el firmamento. Primero dudan, pero acto seguido se percatan de que ante semejante llamada no caben la pereza ni la cobardía y, sin pensarlo más, se ponen en camino. He ahí la confianza ciega que Dios quiere del hombre, la fe absoluta y sincera que faltó a Pedro cuando Jesús le invita a caminar sobre las aguas⁸²¹:

GASPAR

¡Dios Creador! ¡Qué maravilla!
¿Qué estrella será esa que brilla?
Hasta ahora no la he advertido;
hace bien poco que ha nacido.
¿Habrán nacido el Creador,
de todas las gentes Señor?

⁸¹⁹ San Bernardo. *Sermones litúrgicos* –En la Epifanía del Señor II– (en la edición manejada, p. 289).

⁸²⁰ *Ibidem* –En la Epifanía del Señor III– (p. 295).

⁸²¹ Mateo 14, 22-33.

No es verdad, no sé qué me digo;
todo esto no vale ni un higo.
Otra noche lo cataré,
y si es verdad bien lo sabré.
¡Gran verdad es lo que yo digo!
En absoluto lo porfio
¿Y no puede ser otra señal?
¡Esto es, y no es nada más!
Dios –es seguro– nació de hembra.
Donde esté iré, lo adoraré,
por Dios de todos lo tendré.

BALTASAR

No sé esa estrella de do viene,
quién la trae, o quién la detiene.
¿Por qué ha surgido esta señal?
Jamás en mis días vi tal.
De cierto ha nacido en la tierra
aquél que, en la paz y en la guerra,
señor será desde el oriente,
de todos, hasta el occidente.
Por tres noches me lo veré,
y más de verás lo sabré.
¿Será verdad que ya ha nacido?
Dudo de lo que he advertido.
Iré, lo adoraré,
le imprecaré y le rogaré.

MELCHOR

Válgame el Creador, ¿tal cosa
ha sido alguna vez hallada
o en una escritura encontrada?
No había esa estrella en el cielo;
para eso soy buen estrellero.
Yo no me engaño: he advertido
que un hombre de carne ha nacido
que es el señor de todo el mundo;
así es, como el cielo, rotundo.
De las gentes señor será,
y todo el orbe juzgará.
¿Es?... ¿No es?
Pienso que verdad es.
Lo veré hasta que me persuada
de si es verdad o si no es nada.
¡Sí! ¡Ya ha nacido el Creador
de todas las gentes señor!
Yo bien lo veo que es verdad.

¡He de ir allá, por caridad!⁸²²

* * *

Cierro ya esta amplia digresión invitando a la lectura de unos fragmentos de la edad moderna. El primero, colección de retales extraída de los *Comentarios* del jesuita Juan de Maldonado, no permitirá calibrar la tónica del pensamiento más erudito y ortodoxo de después del Concilio, descubriéndonos cuán poco habían variado las cosas y cuánta vigencia se seguía dando a las indagaciones antiguas y medievales. Con este texto veremos el sentir general de Roma, la rectitud teológica a que se ceñirán las principales obras de arte analizadas a continuación. Con su prudencia habitual, Maldonado expone el texto de San Mateo y las explicaciones que mejor lo interpretan, sopesando los inconvenientes y las soluciones más satisfactorias. El volumen de sus fuentes sólo es tan grande como su postconciliar voluntad de rigor. Sirva para catar su ciencia este texto, cruelmente sangrado de su docta y larguísima argumentación:

Unos magos vinieron de Oriente. — Cuatro cuestiones se apuntan aquí: quiénes fueron estos magos, cuántos, de dónde vinieron y cuándo ... La primera ... depende de otra, a saber: en qué lengua escribió San Mateo, en hebreo o en griego; porque según la lengua que usara así se ha de interpretar este nombre. En hebreo la voz que en castellano traducimos por *magos* significa lo mismo que *praestigiatores* ... como la letra hebrea nos ha engañado, sigamos la griega ... [*según la cual*] los magos son los sabios de entre los persas; entre los griegos filósofos, arúspices entre los etruscos, y pontífices entre los romanos, brahmanes entre los indios, y también gymnosofistas; caldeos entre los babilonios, hierofantes entre los egipcios, druidas entre los galos, según atestigua Cicerón y Estrabón y nuestro Tertuliano. [...]

Menos seguro es que fueran reyes ... La Iglesia no dice que los Magos fueran reyes con cierta y católica definición, sino créelo con opinión probable ... si hubieran sido reyes no lo hubiera callado el Evangelista ... sin embargo, preferimos creer que fueron reyes, no tan grandes como aquellos nobilísimos monarcas de Persia, pero sí príncipes que pueden llevar título de rey o reyezuelo al modo de aquel que cita San Juan (4, 46. 49) ... Cierto [*es*] que hombres particulares nunca se hubieran atrevido a proclamar ante el tirano que el legítimo Rey de los judíos era otro acabado de nacer [...]

Del número aún sabemos menos ... la opinión común, no sólo del vulgo, sino de los autores antiguos, es que fueron tres ... aunque no es opinión cierta, sin embargo, parece poderse deducir con probabilidad del número de los dones ofrecidos. [...]

La tercera cuestión ... es de dónde vinieron los Magos ... muchos autores antiguos piensan que de Arabia ... Los dichos presentes delatan la patria,

⁸²² *Representación de los reyes magos*, cuadro I (en la edición de seguida, pp. 97-100).

porque Arabia es rica en oro, y la regio de los sabeos en incienso y aromas [...]

... cuándo vinieron ... trece días después del nacimiento de Cristo ... porque es cosa cierta que María y José no se detuvieron en Belén más de cuarenta días, los prescritos por la ley de la purificación (Lev. 12, 2-4) ... Pero los Magos encontraron a Cristo en Belén, luego llegaron antes de cumplirse los cuarenta días de su nacimiento ... Los Magos no salieron de su patria sino después del nacimiento de Cristo... Si suponemos que los Magos adoraron al Niño el día 13 de su nacimiento, no quedan si no ocho o nueve días para el viaje ... Pero dos circunstancias nos quitarán el asombro: una, que probablemente vinieron, no de los últimos confines, sino de los más próximos a la frontera judía ... la otra circunstancia es que probablemente hicieron en camello su viaje, y estos animales, según se dice, a pesar de la carga, hacen jornadas de cuarenta leguas. [...]

[...]

Pues hemos visto su estrella. —... como Dios no suele hacer milagros sin necesidad, ni nosotros debemos admitirlos sin pruebas, se hace más creíble que aquella no fuese una estrella verdadera, sino una apariencia formada para enseñar y guiar a los Magos ... ¿qué fue en realidad? Los autores disienten mucho unos de otros [...]

... ¿cómo entendieron los Magos al ver la estrella que Cristo había nacido? ... la opinión constante de todos los antiguos es que los Magos conocían mucho tiempo había, por la profecía de Balaán, que al nacer Cristo, nacería también una estrella (Núm. 24, 17) [...]

[...]

Y le ofrecieron dones, oro, incienso y mirra. — Le ofrecieron lo que abunda en el Oriente, aunque no quisiera desvirtuar el misterio que señalan aquí todos los antiguos autores, a saber: que el oro se le dio a Cristo como a Rey, el incienso como a Dios y la mirra como a hombre [...]⁸²³

Por último, ofrezco, como en los capítulos anteriores, una breve antología de composiciones poéticas con carácter popular, ejemplo del sentir devoto español de la época que produjo las obras que pronto analizaremos. En primer lugar, gócese este villancico recogido en dos pliegos de la época, obra, tal vez, del sevillano Lope de Sosa, que los dio a la imprenta en la Navidad de 1615. Un hermoso recorrido narrativo por el meollo de la historia, sin demasiada preocupación por los aspectos que más hicieran discurrir a los teólogos:

Los reyes vienen doriente
sin camino ni sendera
adorar vienen su rey
que la gran fe los truxera
la golondrón, la golondrera.
Todos tres dejan sus bienes
y toda su parentela

⁸²³ J. de MALDONADO. *Comentarios...*, pp. 140-160.

y tráenle grandes presentes
 para mostrar quién él era
la golondrón, la golondrera.
 La estrella que los guiava
 hasta Belén los truxera
 sobrel portal se paró
 dallí passar no quisiera
la golondrón, la golondrera.
 Los reyes que vieron esto
 turbados en gran manera
 miraron al rededor
 y vieron do el niño era
la golondrón, la golondrera.
 Todos tres cantaron juntos
 hasta do Jesús jaciera
 cada qual allí le adora
 con la más fe que pudiera
la golondrón, la golondrera.
 Oro le ofresció el primero
 mostrando cómo rey era
 y el segundo como a Dios
 el incienso que le diera
la golondrón, la golondrera.
 El tercero se humilló
 y en la mirra que le ofresciera
 declaró la humanidad
 que por nos morir espera
la golondrón, la golondrera.
 Por el gozo soberano
 que os alegró en gran manera
 sed a todos y al murciano
 ante el Hijo medianera
*la golondrón, la golondrera.*⁸²⁴

Viene a continuación un soneto del pliego titulado *Alborada trovada*, de don Juan Hurtado de Mendoza, vecino de la villa de Madrid que quizá lo entregara a los tórculos por los mismos que el anterior. Una composición ingeniosa y muy estudiada, de lenguaje intrincado y visos de culto juego de ingenio, en especial, por las tres tornadas que acompañan al poema principal y completan la hondura de su significado:

Frescor de nueva estrella peregrina
 Con un temblor de diamantinos rayos
 Da seña aquí a la vela sin desmayos
 De los ojos de oriente y los atina.
 Su buen saber en buen querer se afina

⁸²⁴ F. BENVENGUT. *Obra muy devota...*, s. p.; L. de SOSA. *Síguense muchas canciones...*, s. p.

Con lengua de los cielos van sin ayos
A ver la flor de mil floridos mayos
Y de salud y gracia rica mina.
Es lengua de los cielos esa estrella
Según san Agustín Aurelio muestra,
Y llevan otra lengua de respeto:
Lengua de viva fe, que les adiestra,
De vista en vista hasta la más bella
Del rey sin fin IESVS en su secreto.

Helos vienen
Al Rey, de cuyas migajas
Se mantienen.⁸²⁵

El siguiente ejemplo supera a todos en gracia y ternura. Impreso en Málaga en 1612, nos ofrece en transcurso el acto de la Adoración. Los reyes están postrados ante el Niño, que, al final se duerme al amor de sus palabras. Dialogan con la Madre y ofrecen a Él sus alabanzas, tan sentidas como permite el corazón humano. Con un rasgo de humorismo no extraño en la época, el rey negro, que habla en segundo lugar, lo hace con el supuesto acento de su tierra, continuando así la castiza tradición de los romances llamados «en guineo»:

Después que los reyes sabios
adoraron al Rey niño
a la que es madre y Doncella
el más anciano le dixo:
*A daros el parabién
vengo del Niño hermoso,
a daros el Parabién
para bien de todos.*
Aquel Rey que en Fe, y color
esclavo leal ha sido
le dice a la que en Belén
parió al umano infinito.
*Dígame siñola plima,
lo Infantiyo que à nacido,
a que à veniro?*

⁸²⁵ J. HURTADO DE MENDOZA. *Alborada trovada*, s. p.

Bajo el soneto ha sido reproducida la tornada inferior; las laterales, a izquierda y derecha, respectivamente, dicen así:

De Balán
A tomar lengua en Micheas
Helos van.

Helos miran
La estrella, y al encubierto
Rey suspiran.

A procurar con su vida
que la tuya libre esté.
Por su vira?
Y por su Fe:
Pues hincamon la rodiya,
y otra vez besamon pie.
Adurmiose al dulce canto,
el Ganadero divino,
y por gozar de sus ojos
assí el rey tercero dixo.
Velad Pastorcico esta noche
sobre el ganado que duerme,
no os durmays,
*que a la mañanica lo durmiredes.*⁸²⁶

Maravillosa es esta canción fechada ya en 1744, parte de la *Xácara alegre* de Diego de Torres, un pliego excepcional impreso en Valencia por Agustín Laborda. Bien se aprecia en cada uno de sus versos la alegría de que siempre se habló en esta fiesta de la Epifanía. Dos partes perfectamente diferenciadas tiene el poema; la primera, llena de humor y encanto popular, narra en vernácula oratoria el pasaje de San Mateo; la segunda, plagada también de felices ocurrencias habla de las costumbres navideñas de España y hace alguna conseja moralizante, al tiempo que ofrece poco menos que un manifiesto a favor de la claridad en la exposición de las cosas sagradas:

Reyes vienen del Oriente
à adorarle y rendir parias,
y en Myrra, en Incienso, y Oro,
Hombre, Dios, y Rey le aclaman.
Buena estrella fuè la suya,
y por si a esta ciencia tachan,
sébase, que también son
Astrólogos los Monarcas.
Juntos llegaron los reyes
sin que tuviessen barajas;
el uno como una pez,
y los otros como unas natas.
Estilóse dende entonces
eso, que Aguinaldo llaman,
aunque de esto de Aguinaldo
los Ciegos nunca vén nada.
Alégrese todo el mundo,
ande el turrón, y las caxas,
viva Jesús, y al Demonio
se eche à cajas destempladas.
Vivan María, y Josef,

⁸²⁶ *Villancicos y juguetes...*, s. p.

con cuya pureza sacra,
gloriosamente se vea,
que es Castilla toda España.
Esta es la historia, señores,
como dicen, lisa, y llana,
puesta en punto, mas sin solfa,
ni recitado, ni Área⁸²⁷.
Sino en Xácara española,
que se oye lo que se canta,
y es cierta historia, à pesar
de Inglaterra y de Olanda.
Compren la Xácara todos,
y buen provecho les haga,
porque es Xácara de fiesta,
y alegre como una Pasqua.⁸²⁸

Y cierro ya el epígrafe, brindando, por último, una adivinanza, que, como la pieza anterior, ha sido extraída de un siglo XVIII ya muy entrado. Apareció publicada el siete de enero de 1765, en el papel XL de la *Gacetilla curiosa* de fray Antonio de la Chica Benavides, lector jubilado del convento de trinitarios calzados de Granada. Una preciosa e ingeniosísima composición en la línea de los juegos emblemáticos de nuestros Siglos de Oro, cargada de profundas significaciones. Nos recuerda la adivinanza que los magos llevaron regalos al Niño, obsequios en especie con los que Jesús no se podría conformar si vinieran de nuestras manos. De nosotros quiere mucho más; quiere nuestra persona misma; nos exige un corazón limpio y una fe valiente y clara, ofrendas difíciles de brindar, pero, al fin y al cabo, más accesibles para el hombre común que los tres opulentos dones presentados por los reyes en el portal.

Más te pide el Señor (à lo que pienso)
Que la Myrra, y el Oro, y que e Incienso;
Mitad de Luna, y Luna entera toma
Y la primera letra à el nombre Roma.⁸²⁹

ICONOGRAFÍA DE LA ADORACIÓN DE LOS REYES. —

casa o establo

⁸²⁷ Aria.

⁸²⁸ D. de TORRES. *Xácara alegre...*, s. p.

⁸²⁹ A. de la CHICA BENAVIDES. *Gacetilla curiosa...*, 7 de enero de 1765, s. p.
Como habrán adivinado ya, la solución del acertijo es “COR”, es decir, *corazón*.

Niño vestido o desnudo
diagonal compositiva en el siglo XVII

I. LA *EPIFANÍA* EN EL BARROCO ESPAÑOL. LA PINTURA

EL PRIMER BARROCO. — Partiremos, como en el capítulo anterior, de la escuela madrileña, renovada a la luz de la experiencia escurialense, del manierismo seco y lejano, engreído y casi pedante, de los celebrados maestros italianos traídos por Felipe II. Estaba su labor llamada a ser genial y no pasó de discreta; no supieron alcanzar los altos registros expresivos que el mecenas esperaba de ellos, pero, aún así, llegaron a ejercer con sus obras un prolífico magisterio que dio nuevos vuelos a la pintura española y trajeron en sus cuadrillas más de un nombre de excelencia latente, que en este suelo nuestro acertó a florecer y expresarse con la soltura y libertad que en Italia les negaba el genio.

Florece con el siglo una de las más afortunadas versiones de la *Adoración de los reyes* pintadas por entonces en nuestro suelo, fruto del hacer de uno de esos maestros italianos, de un pintor al que mucho debe la gran escuela barroca española, el florentino Bartolomeo Carducho; hombre de genio intuitivo y actual que retoma, superando el lastre de su formación manierista, los experimentos naturalistas y avances técnicos del madrugador Navarrete.

Toscano de nacimiento, se formó al lado de Bartolomeo Anmanati, para ingresar luego en la cuadrilla de Federico Zuccaro y trabajar junto a él, primero, en la cúpula de Santa María de las Flores y, luego, en diversas obras romanas auspiciadas por Gregorio XII y Sixto V. En 1585, con esa larga experiencia y algún prestigio profesional a la espalda, llega a España para colaborar en la decoración de El Escorial, en donde permanecerá tras el despido de sus compañeros y del propio maestro, alternando la actividad pictórica con el tráfico de cuadros italianos y pigmentos finos. Trabajaré para la Corte hasta el final de sus días, gozando de una excelente reputación que no le evitará, con todo, el tener que hacer valer en alguna ocasión sus derechos ante la Corona⁸³⁰. Las noticias de su trabajo en los distintos palacios y conventos madrileños son muy numerosas, así como las de otras importantes acciones que bien nos hablan de su peso en la Villa, caso de la tasación, en el año 1600, de las pinturas del Greco para el

⁸³⁰ Recordemos que, en 1588, presenta un memorial quejándose por la falta de encargos que recibe.

colegio de doña María de Aragón. El estilo de Bartolomeo es el de un hombre iniciado en el manierismo reformado de Vasari y Zuccaro, con amplios conocimientos de dibujo y muy ducho en el arte de componer, así como hábil en la técnica del sfumado lombardo impuesto por el Corregio. Además, y gracias, en gran medida, a su contacto escurialense con las obras del Tiziano, se mostrará como un magnífico colorista de estirpe veneciana, aficionado a una factura pastosa y suelta, mucho más libre y ágil que la de sus maestros toscanos, siempre propensos a lo esmaltado y brillante. Abandera, por último, un nuevo gusto por lo real que, sólo muy de vez en cuando, llega a aparecer en la última producción de Zuccaro y que no tardó en congeniar con la sensibilidad y el rigor teológico de la España de aquel momento, que lo mismo se entusiasmaba con la verdad tizianesca que con el anecdotismo de los Bassano, preludiando en varias de sus creaciones el desnudo realismo de los Ribalta, de Ribera y Zurbarán.

No sólo fueron grandes sus dotes, sino también oportuna su aparición, en un momento en el que tanto la religiosidad como el gusto reclamaban soluciones diversas al intelectualismo de los tiempos pasados; con él se abren nuevas veredas, que divisadas ya de lejos en tiempos de Carvajal y Navarrete, sabrán afirmar sus discípulos y sucesores, hombres como Santiago Morán, Francisco López, Jerónimo Cabrera, Domingo de Carrión y, sobre todo, su hermano menor, Vicencio, quien, junto a Eugenio Cajés, Juan Bautista Maino y Angelo Nardi, además de maestros como Bartolomé Román, Antonio de Lanchares y los italianos Bartolomeo Cavarozzi y Orazio Borgianni, renovarán la pintura madrileña poniéndola a la altura de los tiempos, sintetizando la rancia tradición manierista con el colorismo veneciano y el naturalismo del Caravaggio.

En 1600 pone Bartolomeo su firma sobre este cuadro destinado a presidir el retablo del oratorio del alcázar de Segovia, en donde todavía se conserva, aunque privado del resto del conjunto. Una pieza de las mejores y más representativas de su arte⁸³¹.

La iconografía se ciñe a los consabidos parámetros tradicionales que, de forma casi invariable, se repetirán en la pintura y escultura del barroco español. Una tarima de madera sirve de podio al trono de Dios, a la única silla digna de llevar su peso y prestarle un asiento acorde con su majestad, una silla labrada por el mismo Padre, con la

⁸³¹ "... cosa excelente, como también lo es un cuadro de la Adoración de los Santos Reyes , y otro encima con el Padre Eterno, que está en la capilla real del célebre alcázar de Segovia."

A. PALOMINO. *El Parnaso...*, p. 113.

El cuadro de la *Epifanía*, de dimensiones considerables (2'71 x 1'99 m), es lo único que subsiste del conjunto, habiendo desaparecido el *Padre Eterno* y el retablo que los contuvo. En 1862 fue restaurado por don Vicente Poleró y Toledo, que firma su intervención al dorso. Luego, en 1965-1966 fue objeto de otra intervención, ahora en profundidad, por parte del Instituto Central de Conservación y Restauración.

Véase *Catálogo de obras restauradas...*, núm. 29; A. E. PÉREZ SÁNCHEZ. "El Primer naturalismo. Madrid y Sevilla". En VV. AA. *El siglo de Oro...*, pp. 43-71 (el comentario a este lienzo en p. 56).

que no ha de poder competir aquella que, con el mayor esmero, ensamblara el mejor ebanista de la tierra. María es la silla regia, el trono de la Sabiduría, el ostensorio de mejor metal y más finas piedras, ante el que palidecen oros, diamantes y perlas, aparece a la vez tierna y poderosa, lleno de dulzura el rostro, de delicadas facciones, discretamente asomado entre los pliegues de la toca.

En su regazo, el Niño, de pocos meses, es un dechado de hermosura y estudio del natural, con la cabecita calva, vestida apenas de fina pelusa dorada, y el cuerpecito envuelto a medias en unos pañales blancos, de los que asoman rozagantes sus carnes blandas y sonrosadas, modeladas con primor en cada una de las rosquillas de los muslos, los bracitos o el cuello; sin miedo recibe a los sabios orientales y sin aspavientos se dispone a echar mano a los regalos que le ofrecen, con calma, con auténtica apostura de rey, más digno y agradecido que curioso o juguetero.

Su Padre se queda detrás, en silencio, admirando complacido la escena. Es el respaldo del trono real, el vigía terreno de la crianza del Niño y su nutricio responsable, joven y vigoroso; por rara excepción, se presenta vestido de rojo, del color de la vida, como corresponde al hombre capaz de cargar con tal misión a la espalda.

Enfrente, ocupando la mitad izquierda del lienzo, se postran los reyes. Con su poderosa cabeza cana de amable expresión, Melchor, que ofrece al Niño un cofre dorado, deslumbra por su espectacular manto de brocado en rojo y oro, con ricos diseños vegetales; no se avienen sus miembros, acostumbrados a hollar alfombras y blandos jergones, a la dureza del tosco suelo del portal, usando para reclinarse un grueso cojín verde con grandes borlas de seda, excepcional desde el punto de vista iconográfico, por lo que de fuerza expresiva puede restar al hecho de la adoración que, menos melindrosos, los demás melchores de nuestro arte hicieron, antes y después, sin más almohadón que el pavimento. Detrás, un chiquillo vestido al modo renaciente, con acuchillados en las mangas y el faldellín, sostiene la corona del rey; de él se sirve el artista para abrir la composición, haciendo que sea, con la mirada, nuestro cómplice. Bastante entrado en años, aunque todavía sin canas, Gaspar reza con encendida devoción; y más apartado, el joven Baltasar, va penetrando intrigado, buscando con los ojos al Niño.

El fondo es de ruinas húmedas y oscuras, abierto a un paisaje cobrizo por el que avanza la comitiva de los reyes: pajes fisgones, apretados tras sus señores a la entrada del establo, y un largo séquito de jinetes y porteadores que se adivina a lo lejos.

Es cuadro que de antiguo se ha tenido por excelente, sin que podamos decir hoy que anduvieran errados los juicios; la composición se equilibra a ambos lados de un eje imaginario destacando en el primer plano las dos masas principales de la Virgen con el Niño y el rey viejo, receptoras de la mayor cantidad de luz, dirigida de frente desde un punto exterior, y pintadas con los colores más brillantes, de modo que atrapen la atención del espectador y le ofrezcan concentrada toda la enseñanza teológica y fuerza expresiva de la historia. Se aprecia además la preocupación por delinear una diagonal ascendente, desde los reyes a la Sagrada Familia, con lo que se establece una escala

ideológica que recuerda el rango superior de los predilectos del Cielo. No están del todo olvidados los viejos recursos del manierismo mediceo, visibles quedan en la alargada proporción de los personajes o en el colorido claro, intenso y un tanto agrio de las ropas de María; pero aparecen mezclados con un avanzado sentido del natural y un bien asumido venecianismo, oscilante entre la riqueza veronesiana del manto de Melchor y la soltura tizianesca con que se mueven los pinceles, en especial en la toca de la Virgen, de tan etérea finura, o los pañales del Niño, de más apretada pureza, demostrando el dominio de una técnica suelta, fluida, jugosa, opuesta al magisterio de Zuccaro; un modo de hacer que de continuo refrescaría al viejo Carducho el estudio de las numerosas obras vénetas colgadas de los muros de palacio.

La admiración de Vicencio Carducho hacia este cuadro de su hermano Bartolomeo salta a la vista al contemplar la *Epifanía* que, casi veinte años después, nos dejó en el gran retablo del monasterio de Guadalupe, ordenada según las mismas líneas generales⁸³².

Volvemos a ver a la Virgen en su papel de manifestador divino, sentada sobre un podio con el Niño en el regazo. El tipo humano, de notoria idealización, responde a un modelo muchas veces repetido por el pintor; María es una joven alta y esbelta, de facciones grandes y estereotipadas, con largos bucles dorados cayendo por la espalda y los hombros. Un patrón de Virgen que ya había sido ensayado por su hermano Bartolomeo en lienzos como la *Anunciación* de El Escorial o cierta *Coronación de María*, de colección particular madrileña, y que el propio Vicencio fue repitiendo y perfeccionando a lo largo de toda su vida, según demuestran cuadros como las *Anunciaciones* del Museo de Valladolid (1606) y el convento de la Encarnación de Madrid (1616), la *Nochebuena* y la *Adoración de los reyes* del retablo mayor de Algete (1619), la *Virgen con San Francisco* del Museo de Budapest (1631) o los *Desposorios* del Palacio Real de Madrid.⁸³³

Jesús ha perdido mucho de verdad y morbidez, pecando, tanto el modelado como la pose, de duros y convencionales; del mismo modo, resulta bastante ingrata la corta aparición de San José, de apariencia demasiado vulgar.

Melchor retoma el modelo del alcázar, salvo que se acerca a besar los pies del Niño en lugar de ofrecerle su regalo, y, de nuevo, su lujosa capa, ahora de brocado de oro con una muceta blanca bordada, es la gran protagonista del primer término. A su derecha, se incorpora, como novedad principal, la figura orante del rey Gaspar, con un

⁸³² El retablo mayor de Guadalupe lo pintan a medias Vicencio Carducho y Eugenio Cajés, dándose por terminados los trabajos en 1618. La *Epifanía* ocupa la caja más alta del lado del Evangelio, justo encima de la *Adoración de los pastores*, siendo de proporciones más cuadradas, dada la menor altura del tercer cuerpo (véase la nota + del capítulo anterior).

⁸³³ De estos ejemplos, los no reproducidos aquí, pueden verse en D. ANGULO ÍÑIGUEZ y A. E. PÉREZ SÁCHEZ. *Historia de la pintura española* (1969), láms. 15, 19, 39, 114 y 125, respectivamente.

espléndido sable colgado del ceñidor; se arrodilla dando la espalda al espectador, quizás por influencia de la tendencia manierista a colocar medias figuras en los primeros términos. Con este recurso pretendía Carducho evitar la peligrosa simetría a que se muestran propensas las composiciones de este tema, pero no llegó a lograrlo sin sacrificar bastante de claridad expositiva. Más rezagado, como siempre, entra Baltasar, luciendo un opulento turbante guarnecido de plumas, deudor del que pronto veremos en el Prado, de la mano de fray Juan Bautista Maino.

La composición es casi idéntica a la del lienzo de Bartolomeo, pero aparece animada por un punto de desestabilización. El estrado de la Sagrada Familia es aquí mucho más alto, lo que acentúa la diagonal que veíamos antes; una línea que ahora parte el lienzo, casi cuadrado, en dos mitades, en dos triángulos rectángulos iguales. El colorido es rico y jugoso, de neta ascendencia veneciana, libre ya de las extrañas armonías del manierismo y sometido a los efectos de una luz más fuerte y dirigida. Si a ello añadimos la nueva carga anecdótica que aparejan los chiquillos y enanos del séquito real, veremos que los años no han pasado en balde y que nos enfrentamos a una obra que, aunque posea menor empaque y más baja calidad, resulta más avanzada estilísticamente.

Por debajo quedó, al año siguiente, la *Adoración de los reyes* del retablo de Algete, en donde sigue insistiendo Vicencio en el modelo segoviano de Bartolomeo⁸³⁴. Se encarama esta vez la Sagrada Familia a un escenario de ruinas antiguas de potente y severa majestad, ante el que se postran, como ante un altar, los tres sabios orientales. Besando los pies del Niño, uno de los más torpes de Carducho, Melchor vuelve a ceñirse al tipo habitual, ostentando una magnífica capa de damasco dorado; detrás, Gaspar, con una jarra gallonada entre las manos, peca de afectado en el gesto y, por fin, Baltasar, como siempre el más apartado, entra con un riquísimo penacho de plumas exóticas, seguido de pajes y guardias. Interesante es el enano deforme que ocupa el lugar que Gaspar se reservó en Guadalupe, llevando entre las manos la ofrenda del rey viejo, ataviado con unos gregüescos a la usanza cortesana de Felipe III. La composición, aprovechando la alargada proporción del lienzo, eleva un trecho más el solio de la Sagrada Familia, definiendo una diagonal aún más violenta, que concede al Niño y sus Padres un mayor valor icónico, como de imágenes veneradas en un retablo. Las luces siguen siendo intensas y dirigidas, pero cuesta trabajo hablar de tenebrismo. Carducho había conocido en El Escorial, de la mano de Zuccaro, Cambiaso y Tibaldi, los modernos juegos de luces y sombras y por estos años ya sabía de las audacias del Caravaggio, pero siempre prefirió el colorido jugoso y los matices suaves del arte

⁸³⁴ El retablo de la iglesia parroquial de Algete es otra obra conjunta de Carducho y Cajés, realizada en 1619. El lienzo de la *Epifanía* se sitúa sobre el de la *Nochebuena*, también de Vicencio, en las cajas del primer y segundo cuerpo por el lado de la Epístola (véase la nota + del capítulo anterior).

veneciano, huyendo de lo tenebroso siempre no lo exigiera la historia. Bien se ve aquí, donde todo lo inunda una claridad dorada que nada deja entre las sombras y que no se priva de brindar, al fondo, el encendido telón de un paisaje de montes y fortalezas, embovedado por un cielo nuboso, roto para dejar paso a la estrella, que desde allí manda un haz de luz dorada, confirmando a la comitiva la exactitud del ansiado destino.

No hemos tenido ocasión todavía de detenernos en otro notable pintor de la Corte, gran amigo de Carducho y su compañero en el Sagrario toledano y los retablos de Guadalupe y Algete, Eugenio Cajés, hijo del aretino Patricio Cajés, con quien se forma y trabaja hasta 1612, y por cuyo óbito hereda en esa fecha el puesto de pintor del rey.

Es éste un hombre de fuerte personalidad artística al que poco conmueven los avances naturalistas de Vicencio y que, en cambio, se deja subyugar por la tradición manierista precedente. Tiende a las figuras alargadas y a las armonías discordantes de colores claros, muy intensos y un tanto agrios; gusta de formas blandas y vaporosas, pintadas con una técnica fluida que concede a sus mejores cuadros el aspecto desenfadado de un boceto; poco pendiente de las calidades, sus paños se rompen en quiebros amplios y esquemáticos que atrapan entre su relieve las luces, siempre fuertes y dirigidas, con una preocupación tenebrista de corte más bassanesco que caravaggista.

En tanto se abre camino un realismo apretado y concreto, todavía moderado en manos de Carducho, pero ya bastante radical con Maino, Ribalta u Orrente, Eugenio Cajés se aferra a una manera propia de deliberado amaneramiento, en la que vuelven a tener validez lo etéreo y lo blando, la idea de las cosas por encima de su realidad, la representación intelectualizada de la naturaleza antes que su estudio e imitación. Pero se cuidó mucho de caer en los extremos del puro manierismo, supo impedir que esa visión abstraída desbordara el vaso de las formas y afectara a los contenidos, de manera que nunca falta ni en lo más mínimo al purrito de claridad impuesto por la Contrarreforma.

Entre lo más ejemplar de este su personal estilo, brilla con luz propia la *Epifanía* del Museo de Budapest, una obra de calidad eminente en la que la crítica, no obstante la singularidad de su estilo, tardó bastante en descubrir la huella del pintor⁸³⁵.

Llena de majestad, la Virgen hace gala de una hermosura infinita, quizá demasiado idealizada y un tanto distante, presa de una quietud clásica, monumental, ebria del sentido inamovible de lo eterno. Con el Niño en las rodillas, medita, bajando los ojos, acerca de las grandes mercedes que le ha hecho merecer el Cielo. La huella de ese manierismo del que el pintor no se acaba de liberar, es patente en lo alargado del

⁸³⁵ La atribución de este cuadro a Cajés es relativamente reciente. Durante largo tiempo los catálogos del Museo lo adjudicaron al pintor nórdico Joest van Winghe y posteriores estudios fueron cediendo su autoría, sucesivamente, a Maino y a Nardi, sin que se barajara el nombre de a Cajés hasta 1927. Es obra clarísima del artista, sin embargo, todavía en 1965, durante la muestra *Spanyol Mesterek*, se expuso como anónimo español de la primera mitad del siglo XVII. Acerca de esta obra véase D. ANGULO y A. E. PÉREZ SÁNCHEZ. *Historia de la pintura española* (1969), p. 238.

canon y la escasa preocupación por las calidades. María es una joven de rostro ovalado y cuerpo esbelto, de facciones fuertes pero sumamente armoniosas, de piel blanquísima y manos delicadas. Una muchacha por encima de lo humano, hija de una estética que antepone la belleza a cualquier otro estímulo devocional. Sus vestidos, de corte muy sencillo, rubrican esta sensación de elemento ajeno y por encima de la tierra; gasta una túnica, un palio y una finísima toca, sin adornos ni detalles de realismo, construidas con un impulso formal menos pendiente de las texturas y calidades verosímiles que de la creación de volúmenes de probado impacto visual.

Desde ese trono muelle, Jesús, que tiene ya varios meses, recibe la gentil embajada cubierto apenas por unos pañales, apresurándose a aceptar las ofrendas que le traen, como ansioso por estrenar tan desusados juguetes. La apariencia del Rapaz está más cerca de los dos años que proponían algunas tradiciones apócrifas que de los trece días apoyados por otras fuentes y, finalmente impuestos en el imaginario colectivo. Es una figura hermosa, pero indolente, lejana y fría, concebida, al igual que su Madre con arreglo a unas normas estrictas e inamovibles, capaces de hacer resultar una imagen delicada, pero demasiado rutinaria y poco apta para despertar apasionadas reacciones en los fieles.

San José, callado y quieto bajo su manto, reflexiona sobre cuanto ven sus ojos. Está de pie, a la Derecha del trono de la Sabiduría, custodiándolo desde esa posición discreta y silenciosa, sin intervenir en el misterio, pero afirmando con tan sólo ese mutismo, su nunca bien valorado papel de sostén nutricional del Hijo de Dios. Su fisonomía, otra vez, es ejemplo de la rancia visión del Patriarca anciano, con el rostro arrugado y severo, orlado de cabellos blancos y barba plateada. Rasgos todos que, también en este sentido, ligan a Eugenio con el arte de otras tierras y otros momentos.

A su vera, el manso mira atento el copón de oro que ofrece Melchor. Su presencia tiene un interés muy especial, pues pocas veces lo hallaremos invitado a acto tan solemne. La antigua polémica, nunca bien dirimida, acerca de si la Epifanía tuvo lugar en la misma espelunca del Nacimiento o en una modesta casita que el Patriarca acabase por adecentar en el mismo Belén, es la causante de que muchas veces los pintores se hallan decantado por una solución intermedia, dando a la escena un fondo ambiguo que permita satisfacer ambas posturas o, al menos, evitando la presencia de la mula y el buey. El lienzo segoviano con que se abrió nuestro recorrido es buen ejemplo de ello, aunque siguiendo la línea más frecuente en el barroco español, que veremos a lo largo de estas páginas, su escenario recordara bastante y hasta se pudiera identificar con el de la Nochebuena.

El monarca anciano, Melchor, heredero en su tipología de la codificación carduchiana, es, como ya decía, el primero que se postra ante el Redentor. Viene envuelto en un magnífico ropón de terciopelo veneciano, en tonos dorado y rojizo, con amplia guarnición de piel en el cuello. Un viejo alto y magro, de cara arrugada y nívea cabellera con reflejos de plata, que alza para el Niño y rico pomo de forma abombada y decoración manierista. Algo más atrás y todavía erguido, Gaspar, sostiene con ambas

manos la ofrenda, un vaso con tapadera, de hechura chinesca. Es un hombre de avanzada madurez, a las puertas casi de la ancianidad, alto y de rasgos duros y angulosos, que casi recuerdan la fisonomía de un pájaro. Destaca en este rey su llamativa indumentaria de estirpe gótica, un paletoque de damasco con muceta de armiño, más una corona occidental en la cabeza. A la zaga de ellos, entrando en el establo, se recorta en el rectángulo luminoso de la puerta la silueta de Baltasar, gastando amplios ropajes de arcón moruno. Es el más joven y airoso, dotado de un punto de exotismo en su indumentaria y perfil del rostro.

Vienen con ellos dos pajes, de los que, al menos el que se dirige al espectador, por la intensidad y viveza de su mirada, ha de ser un retrato. Fuera, quedan las monturas y el cortejo, de exótica guisa, en medio un paisaje de escarpadas montañas.

La composición brilla por su sereno equilibrio y empaque monumental. Las masas se yerguen solemnes en torno a un vacío central que permite una atinada sensación de profundidad de campo y aísla las figuras, concediéndoles una entidad abstracta y universal. Contribuye a ese efecto la expresión intensa pero recogida, encapsulada, silenciosa, manifestada quedamente en cada uno de los personajes. Las luces inciden con voluntad tenebrista sobre los cuerpos, recortando con decisión sus volúmenes y acentuando ese modo afectado y esquemático de plegar los tejidos, tan propio del artista, que terminan adoptando una apariencia como de lascas de pedernal. Son luces blancas, de catadura limpia y fría, resplandores argentinos que se adecuan al refinado cromatismo porcelanoso, de colores agrios, a la manera del bajo renacimiento, que reina en la paleta. Todo parece protegido por un barniz compuesto de abstracción e intemporalidad, envuelto por una neblina de mesura expresiva que, apegada a las viejas corrientes y recelando de las nuevas, antepone el fondo a la forma y no se atreve a ligar con tan gruesas maromas como pedían los tiempos, lo divino a lo humano. Frente al progresivo avance de la realidad, aquí se toma la dirección de un lenguaje más correcto, distante y erudito, pero, eso sí, sin sacrificar nada de claridad, antes bien, demostrando que ésta también es posible con las sutilezas intelectualistas del gusto anterior.

Mayor realismo se descubre en otra apreciable pintura que de Eugenio Cajés tiene depositada el Museo del Prado en el de Bellas Artes de Granada. Un lienzo ejecutado de acuerdo a un esquema que va a hacer gran fortuna entre los discípulos del artista, llegando a tener muy larga validez en los esquemas creativos de la generación siguiente⁸³⁶.

La composición se ajusta bastante a la de la *Epifanía* del retablo mayor de Algete, en el que, como se recordará, Cajés había trabajado junto a Carducho. Vemos a la Virgen sentada con el Niño en los brazos, ambos de un realismo amable y corregido y en una pose, digna y reposada, de mayestático empaque. San José, más mundano y

⁸³⁶ El cuadro se encuentra depositado en Granada por real Orden de 1920, habiendo estado localizado antes en el Colegio de Abogados de Madrid (1884-1915). Véase *Inventario del Museo del Prado* (1991), nº 663.

curtido, permanece detrás de Ellos, en pie, como seguro respaldo del Trono divino, auténtico sostén de la infancia del Salvador. Melchor se postra a adorar al Niño casi de espaldas a nosotros, envuelto en un amplísimo manto de brocado en blanco y oro; tiene la cabeza descubierta, quedando su tocado, un turbante con corona, en manos de un enano vestido con jaqueta y gregüescos, tomado, casi literalmente, del que Vicencio pintara para el mencionado retablo madrileño. Gaspar y Baltasar se acercan al establo envueltos en muy lujosas vestiduras, una indumentaria de guardarropía moruna en la no faltan los mantos de damasco y brocado, pintados con notable detenimiento, y los grandes turbantes guarnecidos de plumas y joyas. De gran interés son las ofrendas que traen, opulentas piezas de orfebrería manierista al modo que se estilaba en tiempos del pintor. Tras los maderos de la maltrecha cabañuela, se aprecia un luminoso paisaje de montañas, marco de la nutrida comitiva de los reyes, cuya silueta, en la que se adivinan cascos, penachos, lanzas y monturas, se recorta sinuosa sobre el nubloso cielo. La sugestión de Carducho, desde el punto de vista compositivo, parece estar bastante clara, pero, junto a ella, hay que valorar también otro influjo que, aunque estaba presente, no se veía con tanta evidencia en la obra del italiano: la del cuadro de la *Adoración de los reyes* del retablo mayor de El Escorial, obra del boloñés Peregrín Tibaldi, pues no en balde estamos en fechas muy tempranas y el paradigma escorialense, sobre todo en Madrid, sigue siendo un referente esencial para el avance en dirección barroca de nuestra pintura. Cajés tomó de allí el esquema ordenador de su composición, el reparto de los volúmenes y los vacíos en el lienzo, así como diversas actitudes concretas de los personajes, tales como la gravedad divina de la Virgen o la postura del rey viejo, pero lo hizo con un sentido espacial y una tensión realista que bien nos hablan de la superación de muchos planteamientos del manierismo. La paleta, más entonada y menos agria, y la técnica, algo más suelta y empastada, también nos brindan argumentos en la misma línea; el claroscuro, sin embargo, aunque más acentuado, es muy similar al de Tibaldi y, por lo tanto, muy ajeno todavía a la revolución que habría de imponer el Caravaggio.

Como ya advertí, este esquema hizo notable fortuna en los años venideros; en diversas ocasiones, fue repetido por el propio taller de Cajés y, del mismo modo, ya andado el tiempo, se mostrará muy del agrado de sus discípulos y seguidores, como veremos al analizar la obra del aragonés Jusepe Leonardo. Un buen ejemplo, que hay que decir producido por los pinceles de Cajés o, al menos, por los de su círculo más inmediato, es el que nos ofrece la *Adoración de los reyes* expuesta en el Museo de Bellas Artes de Salamanca, depositada allí por el Museo del Prado; un lienzo de proporciones más cuadradas que el granadino y de muy buena calidad, al que se incorporan, como únicas novedades, un mayor desarrollo de la comitiva regia y un claroscuro más acentuado, aunque siempre en línea tardomanierista⁸³⁷.

Al mismo Eugenio Cajés se atribuye un excelente cuadrado del Museo Cerralbo en el que aparecen representados *Dos Reyes Magos* de busto. Un primoroso retal

⁸³⁷ Véase *Boletín del Museo del Prado* (t. V, mayo-agosto 1984, p. 131).

salvado de algún valioso y grande lienzo, hoy, por desgracia, perdido⁸³⁸. Vemos en él a un joven y apuesto rey negro, tocado con un hermoso turbante guarnecido de plumas, entre cuyos pliegues asoma, brillando sobre su cuello de ébano, la sensual redondez de una perla. A su lado, cruzando con él una mirada afirmativa, el otro monarca, Gaspar quizá, es un viejo de rostro amable y guedejas canas, con la cabeza ya descubierta. Lo más interesante, desde luego, es el minucioso retrato de las piezas de orfebrería que los reyes portan como presente: Baltasar, una copa con tapadera, de cuerpo troncocónico guarnecido de tarjetas en forma de escudo, montado sobre un segundo cuerpo abombado; la otra pieza es un gran copón gallonado, con cuatro mascarones y decoración de cartelas en la embocadura; dos representativos ejemplos de la rica platería manierista, al modo de lo mejor que por entonces y hasta mediado el siglo se labrara en nuestros talleres. La técnica sigue siendo concisa, pero alegrada por alguna libertad de corte veneciano, lo mismo que el colorido, que se mantiene en la línea brillante y refinada típica del maestro.

Recordando al maestro Angelo Nardi, otra vez hemos de reparar en sus pinturas para la fundación alcalaína del primado Sandoval, en donde dejó la más bella de sus epifanías, dentro de la serie de grandes escenas de las vidas de Cristo y de la Virgen con que se adornaron los altares laterales de la iglesia⁸³⁹. Revive el pintor en este cuadro la poblada algarabía de la Nochebuena que vimos más atrás, pero lo que allí era populismo bassanesco se torna aquí pompa veronesiana, esplendor orientalizable fingido sin estudios ni rigores arqueológicos, pero capaz de transmitir una enseñanza clara e inequívoca, de demostrar a todos cuál poco valiosas son sedas, perlas y armaduras, ante la desnudez del Señor. El primer término se ordena según la costumbre, con el Niño entronizado en las rodillas de la Virgen y el rey viejo besando sus pies. Lo que no es tan usual es la actitud del Rapaz, que viéndose objeto de veneración tan singular, se vuelve interrogante a su Madre, la cual, embargada de gozo, al adivinar cumplidas las promesas mesiánicas, lo tranquiliza con una sonrisa de éxtasis. Feliz está también San José, viendo que ya, no sólo pastores, sino poderosos reyes de lejanas tierras se rinden a la majestad de su Hijo, para alivio de la triste memoria de tantos trances pasados y confirmación de la divinidad anunciada por el cielo. Qué sentimiento tan humano reflejan esos tres rostros, los de María y José henchidos de ventura y de temeroso reparo el de Jesús; y qué fina sensibilidad demuestra el toscano trascendiendo a esas

⁸³⁸ Angulo y Pérez Sánchez han señalado que, si bien los tipos y la técnica de este cuadro se acercan mucho al estilo del Eugenio Cajés, su riqueza cromática, de raíz veneciana, pudiera dejar atribuirlo al alguno de sus seguidores, quizá Luis Fernández, autor de obras tan señaladas como el *San Joaquín* y la *Santa Ana* de la colegiata de Pastrana.

El profesor Sánchez Cantón lo recoge en varias ocasiones como obra cercana al estilo de Juan Bautista Tiépolo.

Véase D. ANGULO ÍÑIGUEZ y A. E. PÉREZ SÁNCHEZ. *Historia de la pintura española* (1969), p. 251; F. J. SÁNCHEZ CANTÓN. "Los Tiépolos...", p. 15; *Los grandes temas...*, p. 142.

⁸³⁹ El cuadro está firmado en 1620. Acerca de este conjunto, véase lo apuntado en el capítulo anterior, cuando fue estudiada la Adoración de los pastores (nota).

interioridades y relatándolas con tan ajustado atino. La comitiva de los reyes deslumbra por su magnificencia, tan sólo inferior a su fe. Admira el fervor y la liberalidad con que esos monarcas gentiles entran al portal, “arrastrando las telas y brocados de sus vestidos por el suelo”⁸⁴⁰, para postrarse, olvidando dengues y etiqueta, ante un Dios que, por humillarse a los hombres, mucho más había aparcado. Y para recalcar tal mensaje tiene a bien el pintor recrearse en tantas riquezas: besa Melchor al Niño dejando en tierra corona, sable y ofrenda, cubierto por una capa brillante orlada de perlas bajo la que se atisban sayos de grana y terciopelo; Baltasar, más adelantado aquí de lo que se suele usar, luce una sobrevesta de mangas perdidas cuajada de pedrería y un turbante guarnecido con un enorme broche manierista; pero ninguno destaca al nivel de Gaspar, con su corona de dux de Venecia y los cientos de sartas de aljófár que le cubren el pecho y dibujan la greca de su capa real. Traen al Niño hermosas piezas de orfebrería contemporánea y se hacen acompañar de un largo séquito de pajes y ayudas entre cuyos miembros parece descubrirse algún retrato. El marco es de noble arquitectura antigua, con fuertes columnas y potentes arcos de medio punto, abierto a un paisaje montañoso en el que se alzan, valientes todavía, los restos de un arco triunfal, coronado, no de victorias, sino de brezos e higueras; arquitectura ruinosa, espejo de un esplendor desbaratado, a través de cuyos paños hundidos pasa la luz de la estrella, el resplandor de la nueva era ante la que ceden las glorias paganas. La composición retoma el marco escénico amplio y las figuras medianas de corte bassanesco, usados ya en el compañero retablo de la *Adoración de los pastores*, junto al que se separa un trecho de la monumentalidad del resto de las composiciones, pobladas por figuras más grandes y solemnes, pero no tan vivas ni cercanas. Venecianos son el colorido y las luces y de fuerte naturalismo la individualización de los rostros, pero todavía se pueden apreciar rasgos típicos del manierismo toscano en que tuvo el pintor su escuela, de modo especial en la minuciosidad caligráfica con que se pintan las joyas y telas finas, dando muestras de ese bien avenido maridaje entre tradición y modernidad que define el estilo del artista.

No menos rumbo despliega fray Juan Bautista Maino en la *Epifanía* del retablo de las *Cuatro Pascuas*, de San Pedro Mártir, de Toledo, pero qué alejados están sus postulados estéticos del conservador eclecticismo de Nardi⁸⁴¹. Frente al confiado ampararse en la tradición que mueve al pintor italiano, Maino apuesta por la vanguardia más rabiosa, por ese lenguaje nuevo, de ácida verdad y grave presencia, que extrae sus recursos expresivos tan sólo de entre lo que los ojos pueden atrapar, sin plantearse luego pasarlo por finos tamices correctores que den siquiera algo de almíbar a la bronca realidad; antes bien somete las formas a la acción de fuertes luces que las realcen en toda su magnitud, potenciando lo mejor y lo peor de ellas, haciéndonos ver que lo bello

⁸⁴⁰ Utilizando una línea del Fénix Español. LOPE DE VEGA. *Los pastores de Belén*, p. 491.

⁸⁴¹ De 1612. Se expone actualmente en el Prado, junto a la *Adoración de los pastores* del mismo retablo. Sobre este cuadro véase cuanto quedé expuesto en el capítulo anterior (pp. y nota).

y lo feo son dos categorías que por todas partes nos asaltan, y que la fe, la dulzura, el gozo o la gravedad, como el terror, el dolor o la muerte, también anidan a nuestro alrededor, y pueden ser analizados y pasados a un lienzo sin necesidad de ficciones artísticas que los simulen⁸⁴². El cuadro de Maino es, a no dudarlo, el mejor de cuantos con este tema se pintaron en España en las primeras décadas del siglo XVII y uno de los mejores de toda la centuria; una pieza memorable, antológica, genial, que, cerca de cuatro siglos después, encandila por la maestría y corrección de su dibujo, por la excelencia de su técnica pictórica y viva paleta y por la claridad y fuerza expresiva con que narra los hechos. Repite el pintor los tipos de San José y la Virgen que usara en la pareja *Nochebuena*: el sencillo Patriarca de poblada pelambre castaña, envuelto en su manteo color de óxido amarillo, y la hermosa jovencita rubia vestida de tierra y cielo, de brillante rojo e intenso azul; pero si antes eran dos amables padres ansiosos de celebrar el orto de su hijo, al que adoran con la misma alegría y humildad que los pastores, ahora conforman la corte de un rey que, aún falto de todos los atributos externos, es merecedor de honores tan altos como no disfrutó ningún monarca de la Tierra. El hombre que no reprimía su gozo y que en tan tiernos besos demostraba su amor, es ahora el maestro de ceremonias que guía, no sin cierta afectación, a los que de lejos vienen a rendir honores a su Hijo; y Ella, la mocita que ayer se postrara con la expresión de la plenitud pintada en la cara, se convierte en sólido trono de la más noble majestad, tornando en grave porte de reina lo que primero fue frescura aldeana, en adusta y universal solemnidad divina lo que antes era galana bizarría del agro castellano. Sentada en un sillar y con otro por escabel, sostiene en su falda al Dios niño, al Pimpollo celestial madurado en su seno. Tiene ya el Infante varios meses y cubren su cabecita inquietos caracolillos de oro; pañalicos blancos de lino y fajillas de lana parda le sirven de sedas y armiños en día de tanto boato, en momento en que se rinde ante su gloria la flor y nata de un imaginario oriente pagano, cuya fe recompensa con el ademán bendicente de su diestra. Siguiendo el modelo del San José de la *Adoración* del Ermitage, Melchor, como siempre el primero en postrarse, es un viejo calvo de barbas y greñas canas y escasa nobleza en el porte; mitigan su vulgaridad los elegantes vestidos que gasta, la túnica de seda malva con apliques de grana y el hermoso manto de brocado de oro surcado de adornos vegetales. Gaspar, tocado con un excesivo turbante blanco bordado en oro, mira prendado al Niño mientras le ofrece un enorme copón gallonado; detrás, Baltasar se pavonea del derroche de color e imaginación con que el pintor lo ha imaginado, con ese manto a rayas de furiosos colores y el turbante guarnecido de grandes plumas rojas, blancas y amarillas; a lo llamativo del traje se une el gracejo de la fisonomía, la exótica gallardía del negro hombretón sonriente. Lo acompaña un chiquillo, también de ébano, que le brinda, para que la entregue al Niño, una opulenta naveta de oro y madreperla; en uno y en otro se aprecia un estudio apurado y fiel del

⁸⁴² Como decía Palomino hay en el retablo de las *Cuatro Pascuas* “excelentes desnudos, y otras cosas hechas grandemente por el natural”.
(*El Parnaso...*, p. 173).

natural, apoyado en la visión de algún esclavo negro, de los que no faltaban en las casas del señorío toledano. El fondo vuelve a revelar un marco de nobles arquitecturas decrepitas; fuertes muros de potente sillería, arcos y exedras vestidas de maleza entre los que se cuele el acaramelado resplandor de la estrella, del astro rojo de ocho puntas que, envuelto en encendidas nubes, se perfila cegador en el óvalo luminoso del cielo, que se adivina azul detrás de este rompimiento. Excelentes detalles del mejor realismo guarnecen la superficie del lienzo; magníficas son las piezas de orfebrería y de una maestría y agudeza expresiva absolutas las matas de hiedra que trepan por las paredes o los hongos que brotan bajo el trono de la Virgen, revelando lo húmedo y sombrío de aquel recinto. Poco queda de la tendencia al ocre que, aunque bastante matizada, se podía ver en la *Adoración* del mismo retablo, una cascada de colores llena el pardo espacio de las arquitecturas: vivos rojos, fuertes azules, agrios amarillos, estallan aniquilando cualquier atisbo de armonía, sirviendo al tópico, todavía vivo en parte, de la opulenta arcadía oriental, del levante sensual que vibra como una fantástica llamarada de vida y color, de peregrina belleza llena de lujo y exótico esplendor. El resultado no puede ser más vívido y abigarrado; los personajes se aprietan en un primer plano turgente, en una espiral de formas y colores de enorme fuerza plástica, con una riqueza de volúmenes casi tangible, puesta de manifiesto por los múltiples matices lumínicos que sabe extraer el autor. Las luces, frías y dirigidas, perfilan con limpia concisión las formas y nos las ponen delante con una materialidad escultórica, densa y dura, corpórea y palpable, que parece exigir el examen de las manos tanto como el de los ojos; luces que se manejan según las pautas del mejor claroscuro italiano, pero sin llegar a los límites de lo tenebroso, procurando siempre exprimir al máximo cada uno de los elementos de la composición, dejando traslucir las calidades de las cosas con la misma exactitud que los sentimientos que animan las conciencias.

También disfrutó de una larga estancia en Italia el madrileño Pedro Núñez del Valle, autor de una hermosa *Adoración de los reyes* que, desde no hace muchos años, forma parte de las colecciones del Museo del Prado⁸⁴³. Es este un pintor del que todavía se sabe poco. Formado, seguramente, en Roma, su estilo amalgama, con airoso dignidad, las novedades lumínicas y el naturalismo del Caravaggio con el depurado clasicismo de Guido Reni y el aún más radical de Domenichino que, por los años en que está documentada la presencia de Núñez en la Ciudad Eterna, pintaba su serie, poco menos que rafaelesca, de la *Vida de Santa Cecilia*⁸⁴⁴. Además se evidencia en él una profunda admiración por los modelos, especialmente femeninos, de la escuela boloñesa y un cierto recuerdo del lenguaje formal de Artemisa Gentileschi, en esa preferencia por

⁸⁴³ El cuadro que nos ocupa está firmado y fechado por el artista en 1631. A fines de los años sesenta aparece en el comercio madrileño, entrando a formar parte de las colecciones del Museo del Prado en 1992, cuando fue adquirido a don Andrés Colomer, de Barcelona, con fondos procedentes de legado Villaescusa. Véase *Museo del Prado* (1996), pp. 261-262.

⁸⁴⁴ En San Luis de los Franceses, de Roma, pintada en 1613-1614, como aclararon Borea y Cellini en 1961 (*Boll. d'Arte*, XLVI, p. 237).

las figuras corpulentas y el plegado menudo de los paños, así como por el uso de colores oscuros, intensos y brillantes. De todo ello resulta una manera ecléctica que, sin llegar a perder de vista las audacias de Merisi, prefiere moverse en la línea del decoroso clasicismo romano, ejemplificando un aprovechamiento de la experiencia italiana en dirección opuesta a la de Maino, que con un criterio más moderno y efectista se dejaba llevar por el uso expresivo de las luces y la imitación sin filtros del natural⁸⁴⁵. La *Epifanía* del Prado es, con el *San Orencio* de Huesca, lo mejor de entre lo poco que hoy conservamos cierto de este autor, por su original composición y rica paleta, así como por la atinada captación de las expresiones. Está la Virgen sentada de frente, con el Niño en la falda, sobre una peana de mármol gris decorada con abultados roleos de acanto; un resto arqueológico concreto copiado con toda precisión, un poético recuerdo de los miles de antañonas piedras que por doquier brindaba el subsuelo romano, dando cuenta a los nuevos tiempos del lustre de los antiguos; una nota de snobismo italianizante, una concesión a la presunción y a la nostalgia de quien tantos años pasó en Italia, dejándose seducir por la pasión excavadora que en los medios más cultos era compartida. Pero quizá pueda rastrearse algo más que una mera y trivial licencia erudita: el noble sillar de los gentiles es ahora el estrado de la Señora del Cielo, que sobre él se asienta vestida de reina, con una túnica de intenso rojo y un manto de oro y azul; el bloque que antaño sostuviera falsas majestades de ídolos de pacotilla, sirve hoy de pedestal al trono del único Dios verdadero, a la Mujer elegida que, con su hijo en la falda, pisa la gloria de los paganos con igual triunfo que la cabeza de la sierpe inmunda. Entronizado en sus rodillas, el Niño responde con sonrisas y bendiciones al agasajo del rey viejo que vestido de verde y rojo, encendido de oro, abraza con ternura la blanda desnudez del Infante para cubrirla con sus besos devotos. Dos pajes le acompañan, uno recogiendo la cola del manto y el otro llevando en una bandeja una exquisita naveta dorada, de los más finos talleres de Italia. En segundo plano quedan la endeble figura de San José y las más apuestas de Gaspar y Baltasar que, luciendo similar indumentaria moruna, acercan al Niño sendos copones en ofrenda. Un nutrido cortejo, con rostros de notable individualidad, sobre los que asoma engalanada la cabeza de un camello, completa la visión del fondo de ruinas clásicas, que corona un rompimiento de gloria, poblado de rollizos angelotes que tañen sus instrumentos a la luz de la estrella. No es cuadro de excepcionales cualidades, pero sí se descubren en él trozos de excelentísima pintura y, en general, una calidad media muy elevada respecto a otras obras del artista; buen ejemplo dan el desnudo mórbido y la expresión vivaz del Niño, mucho mejor

⁸⁴⁵ Admirado por Lope de Vega en su *Laurel de Apolo* y gozando de notable fama en su tiempo, Pedro Núñez del Valle ha sido un mero nombre sin obra hasta hace relativamente poco. Debió de nacer en Madrid hacia 1590 e iniciar en fechas tempranas su viaje a Italia. Desde 1613 consta su presencia en Roma, en donde fue admitido como académico de San Lucas. Diez años más tarde lo encontramos en Huesca, pintando el famoso *San Orencio* de la parroquia de San Lorenzo y, más adelante, lo veremos en la Corte, trabajando para el claustro de la Merced o disputándose la plaza de pintor del rey, en el famoso concurso de 1627, que venció Lanchares y que, por su muerte prematura, se dirimió al final a favor de Nardi.

logrados de lo que es habitual en Núñez, como se prueba, y no hace faltar salir de este lienzo, sin más que dirigir los ojos al rompimiento. Demuestra el autor una clara voluntad de resumir los contenidos esenciales de la historia, la humillación de los soberanos del mundo al poderío del único rey verdadero, en el primer plano del cuadro, donde emplea lo mejor de su paleta para hacer que salte a los ojos ese noble acto de fe, potenciado por la diagonal ideológica que asciende hacia los rostros de la Virgen y el Niño. Magnífico es el uso de los colores, oscuros y muy fuertes, sabiamente combinados, no sin cierta acritud de estirpe manierista. La técnica es de una gran lisura y concisión, nunca dura, pero siempre neta y limpia, revelando con certeza el magisterio de las obras de Reni. Asimismo, en las luces, donde se aprecia cierta intencionalidad expresiva, antes se descubre el recuerdo de modelos renianos y boloñeses que caravaggiescos, de lo que se deduce en todo momento una sensibilidad más abierta a lo clásico oficial que a las polémicas audacias modernas.

La escuela vallisoletana recibe el espaldarazo decisivo y alcanza su plena definición a comienzos de la centuria, con el traslado de la corte de Felipe III a la adusta ciudad castellana. Sin embargo, con anterioridad a este momento, destacó ya en ella un modesto foco pictórico que no estuvo falto de alguna personalidad señera, destacando sobre todas la del maestro Gregorio Martínez, con el que ya nos topamos al hablar del Nacimiento y a cuyo hijo, Francisco, me referí en el capítulo anterior. Pertenece este artista, hijo también de pintores, poco menos, que a una generación anterior a la de 1560, pero llegó a mostrarse muy receptivo hacia todos los avances que iban trayendo los tiempos, ofreciendo en los años de su madurez numerosas obras que, por los caracteres de su estilo, lo sitúan al nivel de maestros pioneros como Bartolomé Carducho y, desde luego, lo ponen por delante de su hijo y otros pintores locales de la generación de éste. Buen ejemplo de su mejor hacer es la *Adoración de los reyes* de la colección Finat Calvo, de Valladolid, compañera de la *Adoración de los ángeles* que de su mano vimos en el capítulo primero, procedente como ella del banco del desaparecido retablo de la Anunciación, de la iglesia de San Agustín; un cuadro de ajustado realismo y marcado claroscuro, sujeto, por supuesto, a numerosas convenciones y sequedades propias del arte del manierismo, pero realmente avanzado para su tiempo y ejemplar, sin duda, para muchos maestros venideros⁸⁴⁶. La Virgen se halla sentada sobre un poyete, cerca de la margen derecha, con el Niño Jesús encima de sus rodillas. Es una figura esbelta y de pretendida belleza clásica, sujeta sin objeciones a la más firme estética manierista, incluso más que en la imagen del *Nacimiento*, aunque la pose estuviera allí más forzada; una matrona romana de hierática dignidad regia y alargadas proporciones, extraída de la pura introversión intelectual, sin necesidad de recurso al natural. El Niño, por más que arrastre más de una rémora renaciente y acuse cierta dureza en la ejecución del desnudo, resulta mucho más ajustado, agradable y cercano; es muy pequeño, con

⁸⁴⁶ Obra de 1596-97. Mide 85 x 70 cm.

apariencia de recién nacido, pero se muestra dotado ya de una vitalidad muy alegre y juguetona, bregando en el regazo materno y extendiendo a los reyes los tiernos bracitos. San José se queda detrás de Ellos, embozado en un manteo pardo; un hombre a las puertas de la madurez, rubio y de facciones muy rudas. Ejercicio de realismo aún más intenso es el que se desarrolla en las figuras de los reyes. A los pies de la Señora se encuentra ya postrado el más anciano, con la cabeza descubierta, posada la corona en el suelo, y las manos juntas en oración, vestido de pesado terciopelo y vueltas de armiño en la capa. La cabeza, de rasgos fuertes y vulgares, coronada de rizos canos, es de un realismo feroz, sin torpes convenciones ni obediencia a más ley que el seguimiento exacto del natural. Otro tanto procede señalar de Gaspar, bastante más joven y todavía de pie, caminando hacia el Señor con la corona en la mano. La representación de Baltasar, que anda portando una naveta, quizá por lo extraño del tipo racial, es la menos ajustada de las tres, pendiente, incluso en el atuendo, de modelos flamencos de las décadas centrales del siglo XVI, como los de Pieter Coecke Van Aelst u otros anónimos maestros de los que conservamos obra en España desde fechas tempranas. La composición, apaisada y con sentido procesional, descende de modelos shongauerianos y habrá de hacer larga fortuna en la pintura de nuestro barroco, según podremos comprobar al observar la obra de pintores tan avanzados como Juan Carreño de Miranda o José Risueño. El claroscuro es de una intensidad ya tenebrista, aunque, por supuesto, no caravaggiesca, sino procedente, como en el caso de Ribalta u Orrente, de patrones escurialenses, en especial de Navarrete *el Mudo*. Acentúa el contraste de luces y sombras el plegado amplio y crujiente de los paños, muy abultados y de pesada caída, opuestos a la ampulosa redondez de Esteban Jordán y anunciando los tan característicos y revolucionarios de Gregorio Fernández. El dibujo es firme y correcto y la técnica, poco empastada y algo dura, quedando las pinceladas bien sujetas a los contornos. La paleta se ofrece agradable y entonada, sin que deje de aparecer alguna estridencia propia de la época. En suma, es un cuadro que, pintado en los últimos años del siglo XVI, se diría de entrada, tal como sucede con la *Muerte de San Francisco* de Bartolomé Carducho, ejecutado bastantes años después, por lo acendrado del realismo y la intuitiva interpretación de la luz interior nocturna; una obra de vanguardia, salida de los pinceles de un pionero olvidado, de un pintor que requiere de más profundo estudio y justa valoración.

De lo mucho producido por esta escuela en las décadas siguientes, no voy a destacar más que una versión de la Adoración de los reyes, la que el dorador y pintor de imaginería Tomás de Prado ejecutara para el gran retablo de las Huelgas Reales; un cuadro apreciable por más que no pase de mediano, representativo de la pervivencia manierista en las primeras décadas del siglo y de la larga influencia del ensayo escurialense, sin que actúen sobre él, como en el caso de Cajés o del resto de los madrileños, los barnices actualizadores del arte veneciano. Sentada junto a la margen izquierda, la Virgen presenta el Niño a los reyes. Es una mujer de agradable presencia y noble porte matronil, de rasgos finos, un tanto estereotipados, y clásica

monumentalidad. En su regazo, Jesús, destaca por la viveza con que se revuelve, intentando levantarse y haciendo expresivos gestos a los reyes; está desnudo, como en la *Adoración*, pero su figuración es ahora mucho más atinada, más mórbida y realista, y, sobre todo, más adecuada en el tratamiento del rostro, que, ahora sí, es el de un hermoso Niño y transmite toda la ternura e inocencia de su corta edad. San José puede presumir también de una belleza viva y ajustada, de una lozanía magra y juvenil que, desde atrás, sin interferir en la historia, se presenta dotada de toda la energía necesaria para acometer la crianza del Salvador, a sabiendas que no habrán de faltar en ella largos viajes y duros trabajos. Acodado sobre un pedestal, contempla silencioso el impar besamanos, meditando, tal vez, sobre tantas maravillas vividas y por vivir. A los pies de la Señora se postra Melchor, con la espalda bien enhiesta y las manos juntas en oración; un viejo de cara arrugada y nariz aguileña, enjuto y adornado de blancas canas, pero digno y orgulloso bajo su capa de terciopelo. Lo sigue un enano de apariencia turca, vestido de terciopelo y cuello de balona, que lleva entre las manos la ofrenda. Baltasar, muy joven y apuesto, inicia detrás su reverencia y, al lado suyo, Gaspar, bastante maduro y ya calvo, adora de hinojos al Niño. Del portal se nos dice poco, pero lo suficiente para advertir que se trata de una ruina pagana, en la que se alzan todavía un pilar toscano, con el arranque de un arco encima, y el tan repetido motivo del fuste sobre un plinto. La comitiva que acompaña a los monarcas es larga, compuesta por un buen número de hombres y monturas; algunos, de altivo porte oriental, con ricas capas y opulentos turbantes, están ya a la entrada de la ruina, dispuestos quizá a unirse al acto de sus señores; otros vienen más atrás, cuidando de las bestias, y muy a lo lejos, bajando la pina vereda de la montaña, aún se divisan numerosos pajes, lacayos y camélidos, cargados de incontables riquezas. El paisaje es amplio y diáfano, con esa ingenua montaña de retorcidos árboles tras la cual se divisa un lago y, en la otra orilla, trepando por la falda de otra escarpada serranía, una ciudad tan opulenta como pueda concebir la imaginación humana. El modelo más inmediato seguido por el artista para ordenar la composición, con los tres reyes ya adorantes en torno a la Virgen y la mayestática solidez de Ésta, parece que, como en el caso de la *Nochebuena*, analizada en el capítulo anterior, se halla en El Escorial, en el cuadro de Tibaldi que, actualmente luce el retablo y que, poco más atrás, hemos visto interpretado también por Eugenio Cajés. A esta influencia habría que unir el extraño aire flamenco del paisaje, muy dilatado y sugerente, al tiempo que no exento de cierta ingenuidad y sabor arcaizante, siendo posible, de nuevo, alguna inspiración en las estampas del padre Nadal. El dibujo es firme y bastante apreciable, menos sujeto a las incorrecciones del cuadro compañero, y las luces, de una blancura limpia y homogénea, sin ninguna relación con el claroscuro de Tibaldi. La paleta, aunque un tanto fría, deslumbra por su brillo y variedad, a base de tonos fuertes, intensos y claros, de neto origen manierista. El resultado, al final, no deja de ser ambiguo y llamativo; en general, se trata de un cuadro mucho más acabado que su compañero del primer cuerpo, y que, al igual que aquel, muestra una marcada tendencia al snobismo y la erudición; paralelamente, revela un brío artístico bastante

discreto por parte de Prado y se ofrece atestado de arcaísmos casi incomprensibles en el momento de su factura; de cualquier forma, al margen de las limitaciones del pintor, se descubre una clara voluntad de brindar piezas de mérito, un deseo de ponerse a la altura de la magnificencia del retablo y el poderío del monasterio, materializado de la manera que el autor creyó más docta y refinada, sin percatarse de su retraso y escasa valentía.

Guiando los pasos hacia la escuela toledana que, como ya vimos, se abría a la aceptación del natural superando la pesada influencia del Greco, vivo y activo hasta 1614, otra vez nos sale al encuentro la amable personalidad de fray Sánchez Cotán, con su arte de realismo edulcorado y mayestático decoro, lleno de dulzura y franca religiosidad. A su buen hacer debemos la bella *Epifanía* del desmantelado retablo del capítulo cartujano de Granada, perla de la madrileña colección Adanero, en donde se conserva junto a la *Nochebuena* del mismo conjunto⁸⁴⁷. Sin duda se cuenta esta obra entre lo más bello y singular del artista, una de sus composiciones más ricas y pobladas, llevada a cabo con primoroso esmero en cada palmo de su tersa superficie. Retomando los modelos tradicionales del pintor, los Esposos jóvenes y arrogantes y el Niño desnudo y muy pequeño, la Sagrada Familia aparece en el tercio izquierdo del largo tablero apaisado, sin estrado que la realce, amparada en el brillo de su propia gloria, de su natural majestad divina. La Virgen se presenta con la gravedad de una matrona antigua, con la solidez de un templo de piedra, con el aire imponente de la torre de marfil, de la casa de oro que invocan las letanías. Firmes van al suelo las caídas de sus vestidos, desparramándose allí en quebrados revoltijos de pliegues; telas recias y sin adorno, de cándido rosa y místico azul, sin bordados ni piedras, pero pulcras y enteras como quien las viste. En el óvalo hermoso de la cara, con esa mirada complacida y la sonrisa incipiente, se traduce toda la dignidad de su rango, del poderío que no se achica ante ningún soberano temporal. Sentada con tal gravedad, con la espalda recta y la cabeza erguida, María adopta más que nunca el aspecto de una magnífica silla, de un trono cubierto de simbólicas colgaduras, cátedra celestial del Doctor de los doctores. Pequeño y desnudo, sin más ropa que los pañales, Jesús recibe desde allí el vasallaje de los gentiles, esbozando una bendición con la que corresponder a fe tan sincera y ejemplo tan efectivo. San José, buen mozo y galán, se queda algo atrás, descansando en asiento poco más alto, mirando orgulloso la rara embajada de aquella comitiva. En el grupo de los reyes se despliega un ingenio que no halla correlato en toda la producción del cartujo de Orgaz; una galería de tipos y trajes sin antecedentes ni consecuentes en su arte. Adora Melchor arrodillado, dejando por tierra la ofrenda, con las manos en gesto

⁸⁴⁷ Esta tabla, junto con la pareja *Adoración de los pastores*, fue dada a conocer por don Diego ANGULO en 1947 (“Obras juveniles ...”), considerándolo como de la producción más temprana del artista. Años después, don Emilio OROZCO acertó a reconocer en ellas las dos tablas que faltaban para completar el conjunto del retablo de la sala capitular de la Cartuja, reunido en el Museo de Granada (*Las Vírgenes ...*, p. 34; “El pintor cartujo...” o “Algunos cuadros ...”). Véase la nota + del capítulo anterior.

de oración, sin importarle arrastrar su ropón dorado con guarniciones de armiño. Junto a él, obsequio en mano, inicia su reverencia Gaspar, con su sayo adornado de caireles, entorchados y pedrería; destacan en él sus rasgos ligeramente achinados, aún más reconocibles en el paje que lo acompaña⁸⁴⁸; notas que dan explícito testimonio de la voluntad narrativa y vocación realista del lego cartujo. Otro tanto cabe decir de Baltasar que, acompañado de un pajecillo que le recoge la cola, avanza con paso firme y arrogante llevando en las manos un cetro y una exótica naveta de concha montada en oro. Cierra la escena un paje que amansa un caballo; tras él, todavía se adivinan otros hombres y monturas y un paisaje amplio circundado de montañas. Toda la escena se desarrolla en un gran primer plano que, motivado por la medida del paño, transfiere al cuadro la solución de un relieve escultórico de los que, con este mismo tema, aparecen en el banco de tantos retablos españoles. El mesurado realismo y el uso dirigido de las luces apuntan a modelos venecianos de corte bassanesco; también procede de la ciudad de los canales el gusto por lo exótico y lujoso, que lleva al artista a detenerse en retratar con todo detalle las calidades de los tejidos y las joyas; de un interés enorme son los objetos de platería que se ofrecen al Niño, sin duda pintados a partir de modelos reales existentes en Toledo, donde tan amplia labor como bodegonista desempeñó Cotán, o en las propias alacenas de la cartuja granadina; tres piezas del mejor manierismo nórdico, copiadas por el fraile con el mismo esmero que pusiera el orfebre en labrar los originales; de la más fina labor es también el sable de Baltasar, siguiendo un modelo medieval de corte moruno del que tampoco faltarían ejemplos en las armerías de la ciudad del Tajo. Arropado por las múltiples posibilidades del tema, fray Juan abandona momentáneamente su tendencia al misticismo sencillo y popular y se deja llevar por un gusto más mundano y brillante, ofreciendo un escaparate de terrenos oropeles solitario en su catálogo, incluida la etapa burguesa de los bodegones. No es ajeno a la estética del aún fresco manierismo este gusto por lo rico y peregrino, por las rarezas de gabinete traídas de tierras lejanas, pero la humanidad de las figuras, de porte monumental y sinceras expresiones, refleja una frescura propia ya del nuevo lenguaje artístico.

Pero enclaustrado Cotán en el monasterio granadino, quedó la ciudad imperial sin maestros que la guiaran en la pesquisa realista. Reflejo de los derroteros por los que habría de vagar la escuela encontramos en dos *epifanías* pintadas por los mismos momentos que ésta de Cotán. Firma una, localizada en la iglesia del Salvador, el pintor Pedro López en 1608; cuadro de agradable composición y visos de monumentalidad en las figuras, pero, en general, de méritos medianos y bastante ligado todavía a los tópicos del manierismo⁸⁴⁹. Presenta a la Virgen sentada con el Niño desnudo en las rodillas,

⁸⁴⁸ Ya lo hizo notar don Emilio Orozco. Véase *El pintor ...*, p. 21.

⁸⁴⁹ De la vida de Pedro López se desconoce casi todo. Parece que fue discípulo del Greco y que hubo de dedicar la mayor parte de su esfuerzo a labores de pintura y dorado de escultura y retablos, a juzgar por las pocas noticias que poseemos. La *Epifanía* de la iglesia del Salvador, de Toledo, firmada y fechada en 1608, es el único cuadro que conocemos hoy de este artista, revelador de un genio mediocre muy apegado al arte de Carvajal y los manieristas escurialense.

recibiendo el homenaje de Melchor que, vestido con amplias ropas góticas, lo adora de hinojos. En segundo plano se ve a San José, viejo y achacoso, echado en un pedestal y con un bastón, que no una vara, en la mano; mal había de afrontar este patriarca, como decían Cristóbal de Fonseca, Santa Teresa o fray Jerónimo Gracián, la educación del Chiquillo. Vienen Gaspar y Baltasar con donoso porte danzarín e imaginativas vestimentas entre antiguas y medievales, quedando tras ellos su nutrido séquito de hombres y monturas. Un fondo de ruinas romanas y un país montañoso llenan el resto del lienzo. Es pintura muy discreta y poco abierta a la renovación, poblada de amaneramientos formales que no se encuentran en Cotán, defensor de una verdad recia y auténtica, suavizada, sí, pero siempre reconocible y cercana. Lo que se revela aquí es una tozuda fidelidad a lo escurialense, en la línea de Carvajal o incluso aún más recalcitrante por momentos y, a la vez, una cierta aceptación de las audacias realistas del Carducho viejo, finalmente ahogadas por ese estilo torpe de rancia sequedad.

El otro lienzo, firmado por un Aguirre de dudosa identidad, se encuentra en la parroquia toledana de las Santas Justa y Rufina. Aunque se pintó un año antes que el anterior, lo comento en este lugar por lo más avanzado de su estilo⁸⁵⁰. Las líneas generales de la composición, salvo ligeros cambios en la actitud de los personajes, son las mismas del ejemplo anterior, destacando como novedad única el sorprendente rapado, de corte bajomedieval quizá, del pelo del Niño. El estilo queda entre el mesurado realismo cortesano de esos años y el seco amaneramiento de los contemporáneos del Greco. Hay una decidida voluntad naturalista en la línea de Bartolomeo Carducho, pudiéndose rastrear elementos que hermanan este cuadro con el del oratorio del Alcázar de Segovia; asimismo un lejanísimo eco veneciano, bebido de fuentes poco claras y enturbiado aún más por sus pinceles, se descubre en el tratamiento de la rica capa de Melchor, al mismo tiempo que se vuelve al amaneramiento carvajalista más intenso en el convencional plegado de la de Baltasar. Merece comentarse el amplio paisaje del fondo, erizado de montañas y vistas de arquitectura, que no ha de ser ajeno al grabado de este tema publicado en las *Imágenes* del padre Nadal. En su conjunto, no ofrece este cuadro un arte más reaccionario que el de Cotán, pero sí en todo carente de su brío y muy mediano en calidad, incapaz, por esa falta de carisma de renovar el hacer de la escuela.

Parece ser el mismo cuadro que Ceán describe en el claustro del vecino convento de los trinitarios. Véase D. ANGULO y A. E. PÉREZ SÁNCHEZ. *Historia de la pintura española* (1972), pp. 29-31.

⁸⁵⁰ El cuadro está fechado por un tal Aguirre en 1607. En 1968, el padre GÓMEZ MENOR lo identificó con el pintor Matías (o Macías) de Aguirre, que pinta en Toledo en la última década del siglo XVI (*Exposición ...*, cat. n. 27); apoyados en consideraciones estilísticas y en que el cuadro parece fechado en Madrid, ANGULO y PÉREZ SÁNCHEZ (*Historia de la pintura española* (1972), p. 35-38), lo creen obra de Francisco de Aguirre, artista madrileño discípulo de Cajés del que se tienen varias noticias entre 1646 y 1649, lo que hace, cuando menos, dudoso, que sea también el autor del cuadro de 1607.

Fue preciso que viniera fray Maino a remover este barbecho, a regarlo con las aguas sustanciosas que traía de las fuentes de Italia para hacer germinar en él las semillas del Caravaggio. No fueron sus esfuerzos a parar en yermos baldíos, hubo quien supo aprovechar bastante de aquellos cultivos nuevos y, así, la modernidad triunfa al fin en los cuadros que pinta Tristán para el retablo de San Benito Abad, de Yepes, en 1616, en cuya *Epifanía* se revela una profunda admiración por la que el pintor de Pastrana dejó a los dominicos de San Pedro Mártir⁸⁵¹. Como allí, volvemos a encontrar a la Virgen sentada en un bloque de piedra, sobre el estrado que le proporciona una grada, sirviéndole de toldo un cortinaje de terciopelo rojo de los que tanto se usaron en el Siglo de Oro para identificar las altas dignidades⁸⁵². Es figura hermosa y de indiscutible fuerza plástica, algo desmesurada en las proporciones y desconcertante en la expresión, con ese rostro de facciones abruptas, anegado por una honda melancolía común a muchas otras Vírgenes del artista, que parecen intuir lo pasajero de tantos honores. En sus rodillas presenta al Niño, desnudo, cubierto apenas con unos pañales, que sonriente bendice a Melchor, postrado besando sus pies. Detrás de María se ve a San José, en actitud de extático recogimiento, con los ojos bajos y una mano en el pecho, mientras aprieta con la otra el opulento copón ofrecido por el rey viejo. Una excepcional visión del Patriarca que pudiera hacer pensar que reviven en Tristán las rancias leyendas medievales que situaban la avaricia entre las prendas del Carpintero; pero aquellos cuentos quedaban demasiado lejos y nunca fueron del todo afines a la sensibilidad hispánica y, además, es hipótesis que desmiente la ejemplar actitud devota del Varón. Seguramente el pintor quería, lejos de ultrajar al ayo de Cristo, resaltar su cualidad de tutor y padre nutricional, poniendo entre sus manos la ofrenda primera, el oro necesario para la crianza. Se postra Melchor arrastrando su capa dorada con muceta de armiño; tras él, Baltasar destaca por la fidelidad arqueológica de su atuendo, según la moda europea de principios del siglo XVI; completan su tocado dos hermosas plumas de luminoso colorido, con clara filiación mainesca. También procede del dominico la pose de Gaspar, que cambia aquí el turbante por una coronita de aire antiguo. Pecan los tres de ruindad en las proporciones. Dos pajes, un chiquillo de atuendo renaciente y un hombre de aspecto sarraceno, se ven por detrás y, sobre ellos, alzan las testas dos espléndidos camellos, que más que del árido desierto africano, parecen sacados de entre las bichas de un grutesco. Medio oculta tras el muro asoma la figura de un hermoso paje con rica indumentaria quinientista; un muchacho curioso que, en lo venidero, siempre aparecerá, bien que con ligeras variantes, en todas las epifanías del artista. Rasga la bóveda del cielo el grueso haz de luz de la estrella, descendiendo hacia el Niño Rey, para confirmar a los adoradores la meta de su largo viaje, y lo hace con la misma evidencia que en el cuadro de Maino. Es lienzo de elogiabiles cualidades y, en general,

⁸⁵¹ Se sitúa la *Adoración de los reyes* en el primer cuerpo del retablo, por el lado de la Epístola, formando pareja con la de los pastores. Sobre el conjunto del altar de la iglesia parroquial de Yepes, remito a la nota + del capítulo anterior.

⁸⁵² meter cita de carducho

muy buena pintura, recuperado, casi por milagro, de las injurias que padeciera en la Guerra⁸⁵³; no alcanza, con todo, el alto nivel de inspiración ni la maestría técnica de la *Adoración de los pastores*. Es notoria la influencia del dominico de Pastrana en el aspecto general de la composición y el realismo de buena parte de las figuras, así como en el impacto de las luces, bien fieles a las normas del caravaggismo claro que se veía en el retablo de las *Cuatro Pascuas*; asimismo, pueden reconocerse citas más puntuales, ya mencionamos las plumas del rey negro o el caño luminoso de la estrella, reparemos ahora en la tímida vegetación que se abre camino entre las ruinas clásicas del portal, denotando la ruina de tanto esplendor impío. Tampoco cuesta rastrear la huella de lo veneciano en lo opulento y brillante de los tejidos o en la airosa figura, sin duda el fragmento de más alta calidad del cuadro, del paje que asoma tras la columna, personaje de ascendencia veronesiana que aquí, por el realismo del modelo y la técnica prieta, bien parece extraído del arte de Orrente. Junto a ello, no faltan las huellas del manierismo, visibles en el desafortunado alargamiento del canon, residuo del magisterio del Greco, o en la media figura del paje que desde el primer término mira al espectador, si bien a éste lo salva el apurado esfuerzo por individualizar sus rasgos morenos y enjutos, en los que se ha querido ver, y no es ningún disparate, un autorretrato del maestro. Es éste, como el paje de veronés mentado líneas arriba, otro recurso constante de las epifanías de Tristán, que en tan extraña liga unen la tradición manierista y grequiana con el nuevo realismo barroco, al que siempre se mostró tan afín la sensibilidad del artista.

Siguiendo una lógica temporal, conviene que recordemos ahora una de las obras más aplaudidas del catálogo de Tristán y, a día de hoy, el único retrato seguro que conocemos de su mano, el del cardenal Sandoval y Rojas, de 1619, que brilla con luz propia en el nutrido episcopologio del capítulo de la sede primada⁸⁵⁴. Vemos allí al arzobispo vestido de pontifical, destacando entre sus imponentes galas una magnífica capa pluvial sobre la que aparecen bordadas, en la banda que cruza el pecho, la *Imposición de la casulla a San Ildefonso* y, sobre el hombro derecho, la *Adoración de los magos*. La escena tiene lugar en un marco de ruinas antiguas, abierto a un paisaje grisáceo, sobre una plataforma elevada por varias gradas y delimitada por una balaustrada de mármoles de colores. Está la Virgen sentada, envuelta en un enorme manto azul, con el Niño en el regazo, algo asustado por la visita de los reyes. Lo adora

⁸⁵³ Puede verse una interesante fotografía del estado en que el cuadro llegó al Museo del Prado tras el saqueo de la iglesia en las desgraciadas jornadas de 1936 en A. E. PÉREZ SÁNCHEZ y B. NAVARRETE PRIETO. *Luis Tristán ...*, p. 202.

⁸⁵⁴ El pago por el retrato del cardenal está documentado el 15 de marzo de 1619, en que Tristán recibe 20 ducados por este trabajo. Es una de las obras más celebradas del catálogo del pintor toledano, pintada uniendo las directrices objetivas del arte de Sánchez Coello y los maestros retratistas de la Corte con la agudeza y penetración del hacer del Greco.

Don Bernardo de Sandoval y Rojas era tío del duque de Lerma, valido de Felipe III, a petición de quien accede al capelo en 1598. Anteriormente había sido obispo de Pamplona, Ciudad Rodrigo y Jaén. Fue además canciller de Castilla, inquisidor mayor y consejero del rey.

Melchor de rodillas y con la cabeza ya descubierta, quedando los otros dos en pie, con sus opulentos regalos en la mano. Pocas similitudes guarda esta obra con la *Epifanía* del retablo de Yepes o las que luego veremos en Toledo y Budapest, piezas todas muy relacionadas entre sí por cuanto parten del modelo común de Maino. Lo que se sigue aquí, en cambio, es un paradigma renacentista de fuerte impronta italiana, con luz difusa y abierta inclinación hacia los juegos de perspectiva lineal. El mismo recurso a modelos del siglo anterior se aprecia en el bordado de la pechera, que encerrado en un medallón ofrece simplificada la apretada figuración del famoso óvalo de Bigarny, de la catedral de Toledo. Lo más probable es que Tristán haya puesto aquí poco de su imaginación y que nos ofrezca el retrato de una rica capa del cardenal, bordada, seguramente, durante el último tercio del siglo XVI, cuando todavía eran tan frecuentes los motivos vegetales simétricos en hilos de seda de vivos colores, sobre fondos de brocado de plata y oro, y las historias enmarcadas por anchas grecas doradas que, durante el siglo XVII, irán cediendo el puesto a series de motivos puramente decorativos, cada vez más exuberantes, grandes y refinados.

Sí encontramos el genio del maestro desplegado en toda su magnitud en la *Adoración de los reyes* del Museo de Budapest, la más bella que dieron sus pinceles, realizada en 1620 para el monasterio toledano de las Jerónimas de la Reina⁸⁵⁵, que repite, corrigiéndola y dotándola de mayor gracia y dulzura, la composición del retablo de Yepes. La Virgen destaca por su fresca belleza, con un cuerpo de proporciones más armoniosas, aunque todavía tendentes al alargamiento, y el rostro de facciones irregulares y muy individualizadas, sumamente hermoso en su conjunto, que con tanta modestia contempla cómo se doblega ante su Hijo, desnudo en su regazo, lo mejor de los gentiles. A su espalda queda José, menos joven que en el cuadro de 1616 y que en la propia *Adoración* de Cambridge, que fuera de este mismo retablo; un hombre maduro, curtido y moreno, de pelo y barba cortos, muy ligado a los modelos del Greco y a ciertos patriarcas de Oriente. Pensemos en cuadros como el espléndido *Patriarca* del retablo mayor de la capilla de San José, de Toledo, que recurre al mismo tipo humano, o el *Nacimiento* del Hospital de la Caridad de Illescas; también hallamos este modelo en la bellísima *Adoración de los pastores* del Museo del Prado, que fue de las bernardas de Santo Domingo el Antiguo, de Toledo. En todos ellos se ve el recurso a un modelo magro, moreno y maduro, aunque todavía joven y, en ciertos casos, como el de la

⁸⁵⁵ Tras ser vendida junto a los otros cuadros del retablo, la *Epifanía* de las Jerónimas de la Reina pasa a la galería española del Louvre, que abandona en 1848, a la caída de Luis Felipe, siendo vendida en Londres, por 11 libras cinco años más tarde. En 1916 aparece en el comercio de arte en Nueva York, donde la volvemos a encontrar, expuesta en el Museo Metropolitano en 1928. En 1930 es donada al Museo de Budapest, donde actualmente se conserva. Sobre esta obra: D. ANGULO IÑIGUEZ y A. E. PÉREZ SÁNCHEZ. *Historia de la pintura española* (1972), pp. 152-153; A. E. PÉREZ SÁNCHEZ y B. NAVARRETE PRIETO. *Luis Tristán...*, pp. 97 y 199-200. Véase también lo apuntado en el capítulo anterior (pp.).

capilla de San José, de notabilísima apostura⁸⁵⁶. En cuanto al uso de este modelo en la pintura de Orrente, recordemos la *Adoración de los pastores* del Museo del Prado, o las existentes en el de Santa Cruz de Toledo y el Mandet de Riom, comentadas en el capítulo anterior, así como en la *Epifanía* de Yeste, que pronto estudiaremos, bien que en el caso de Orrente el modelo resulte menos ascético, más robusto y rozagante que en los cuadros del Greco y Tristán⁸⁵⁷. Aparece el grupo de los reyes depurado de los deslices cometidos en Yepes, presentándolos en casi idénticas actitudes pero con proporciones no tan mezquinas y más apurado realismo. Se introduce como novedad, tras esa montaña de brocado nevada de armiño que es la capa de Melchor, una graciosa pareja de jovencísimos pajes, inspirada, a no dudarlo, en el chiquillo que introdujo Bartolomeo Carducho en su *Epifanía* del Alcázar de Segovia que, acompañado por un enano, retomó su hermano Vicencio para la del retablo mayor de Guadalupe. Excelente es la figura del rey Gaspar, con sus opulentas ropas de elegante colorido, gastando perilla y fino bigotillo de puntas curvadas hacia arriba, según empezaba a estar de moda en la España de aquellos años y según recoge en su imaginación Lope de Vega⁸⁵⁸. En Baltasar se mantiene la indumentaria de principios del XVI, pero se dota al rey de una mayor personalidad en los rasgos, más concretos y huesudos, lo mismo que los del esclavillo negro que lo acompaña. No falta la eterna presencia del paje del primer término, llevando la corona de Melchor, ahora con un aspecto más joven y donoso que en el caso anterior, pero de rasgos igualmente realistas, como se ve en los ojos, vivos y un tanto cargados, la nariz larga, la tenue sombra de incipiente bello sobre la boca o las manos grandes y huesudas. Tampoco se olvida el otro paje que, abrazado a una columna del fondo, contempla en silencio la escena, luciendo costosas prendas a la moda del siglo anterior. Maltrechos restos antiguos, ayer casa de paganas deidades, sirven, acondicionados apenas con colgadizos de viejas tablas, de salón rico para tan noble visita, descubriéndose tras los podridos maderos, un paisaje ocupado por los caballos y camellos, casi monstruosas hidras, de la comitiva real; un país cuyo cielo rasga el brillo del astro divino. La composición mantiene la ordenación esencial de Yepes, pero endulzada en una línea de realismo más íntimo y cercano, no indiferente al arte “neobassanesco” de Pedro Orrente. Es necesario destacar la ajustada verdad de los retratos dispersos por el lienzo; el rostro de Gaspar, con sus curvos bigotes, el del pajecillo carduchiano que mira de frente al espectador o el del muchacho en primer término; también los singulares rasgos de María o de San José y de los dos negros, obligan a pensar en el uso de modelos concretos reflejados con toda fidelidad. Es probable que estemos ante una magnífica galería de *retratos a lo divino*, ante la enmascarada visión de los miembros de alguna noble familia toledana, benefactora del

⁸⁵⁶ Pueden hallarse reproducciones de estas obras en *El Greco de Toledo*, pp. 166 y 108 y el *Catálogo* del Prado (1996), p. 164, respectivamente.

⁸⁵⁷ Remito para su consulta a las pp. + del capítulo anterior y las + del presente.

⁸⁵⁸ “El rey segundo, la barba negra peinada ...”

Lope de Vega. *Pastores* ... , p. 477.

convento y donante quizá de los lienzos; no hace mucho que se tiene noticia de que el paje del primer término fue en su momento pintado con unos rasgos bien distintos, semejantes a los de la misma figura en el retablo de Yepes⁸⁵⁹; teniendo en cuenta este interés por imprimir en el personaje un aspecto y no otro y recordando cómo se separa el modelo de San José del usado en la *Adoración* de este mismo conjunto, se me hace que no ha de andar muy descaminada esta hipótesis. De gran primor es asimismo el tratamiento de las piezas de orfebrería, esbozadas muy a la ligera en 1616; vemos tres magníficas piezas de corte antiguo, tomadas de modelos reales o, cuando menos, de grabados, como demuestra el detalle con que se pinta el magnífico vaso cubierto de Melchor⁸⁶⁰, la original cista de Baltasar, con decoración de estirpe pompeyana, o el pomo de Gaspar, surcado de gallones entorchados. El color es oscuro e intenso, pero agradable y bien entonado, con ciertas reminiscencias del Greco en el rojo de la túnica de la Virgen o en el azul claro de la manga de Gaspar. Las luces son fuertes y dirigidas, pero se encuentran ya más en la línea de Orrente que en la de Maino. El efecto es mucho más limpio y acabado de lo habitual en Tristán, más pendiente de los detalles y preocupado por aparecer cercano y agradable, limando las agrias asperezas de su estilo natural, de las que muchas había en Yepes y bastantes más encontraremos en el retablo de Santa Clara.

Pintada en 1623, poco antes de la muerte del pintor, la *Epifanía* del retablo de esta casa de clarisas toledanas se ofrece como una obra extraña, chocante, realizada según una manera expresionista y muy espiritualizada de la que resulta, al final, un efecto de ambigua felicidad estética⁸⁶¹. Un cuadro en el que se aparta de los solemnes modelos anteriores para prestar mayor atención a los aires bassanescos que sopla el arte de Orrente y en el que se podría descubrir algo del anecdótico venecianismo derramado por Nardi en su *Epifanía* de las Bernardas de Alcalá. Del mismo modo, se evidencia un intento de acercamiento al estilo apasionado del Greco, quizá por imposición del comitente; pero es meta que no alcanza Tristán más que de una forma vana y artificial, materializada en una grotesca deformación de los personajes y una expresividad afectada y vacía, y no porque no fuera impetuoso su ánimo, que lo era y mucho, pero de acuerdo a una sensibilidad distinta y al espíritu de otro tiempo. No es cierto, con todo, se hayan perdido por completo la influencia de Maino y el recuerdo de las obras

⁸⁵⁹ Durante la restauración del cuadro, efectuada en 1993-1994, pudo observarse cómo la figura del paje de medio cuerpo tuvo en su momento unos rasgos muy similares a los del paje del retablo de Yepes, aunque algo más envejecidos y enfermizos, pudiendo constituir un nuevo autorretrato del pintor. Para más información sobre esta pintura subyacente, remito al artículo de Eva NYERGES, "Luis Tristán. Dibujos ..." que, escrito al término de la restauración, publica en español los resultados de la misma.

⁸⁶⁰ En el mismo artículo de Eva NYERGES citado en la nota anterior, se pone de manifiesto la relación existente entre la ofrenda de Melchor y un vaso metálico cubierto, supuestamente antiguo, grabado por Agustino Veneciano.

⁸⁶¹ Llega este encargo a Tristán por traspaso de Diego de Aguilar un año antes de su prematura muerte. El cuadro está situado en el segundo cuerpo del retablo por la calle de la Epístola, formando pareja con la *Adoración de los pastores*. Véase la nota + del capítulo anterior.

anteriores, pues a ellas sigue debiendo mucho la configuración general del lienzo, una obra en la que conviven, como ocurría en la compañera *Adoración*, palmos de excelentísima pintura con chirriantes errores de dibujo y composición. La visión se invierte con respecto a las de Yepes y Budapest, obligándonos a observar a los personajes por su otro perfil. Monumental es la figura de María, sentada majestuosamente al pie de un pedestal antiguo, sobre el que se apoya San José, joven, rubio y melnudo, para observar la escena, con un aire entre meditabundo e indiferente; tanto en él como en la Virgen se siguen con fidelidad los modelos de la *Adoración*, así como en el Niño que, algo más crecido, repite el derroche de carnes que veíamos allí; se afierra con una mano a la ofrenda de Melchor mientras inicia una bendición con la otra, alzando la mirada al cielo con un énfasis declamatorio poco feliz. Se sitúan enfrente los reyes, mezclados con su séquito en confuso revoltijo de formas y colores. Melchor, postrado junto al Niño es un prodigio de distorsión expresivista, de acusadísima microcefalia y estirada anatomía, doblada con dureza metálica bajo la pesada capa de brocado y armiño; se postra con una angulosa rigidez que siempre me trae a la mente los cuadros de Kirchner, tan apartados de éste en el tiempo y en el espacio. Detrás viene Baltasar, con sus ropas a la usanza de un siglo atrás, y un jovencísimo Gaspar de ricas prendas tornasoladas del mismo estilo. Asoman por detrás varias cabezas de muy notable fuerza plástica y expresiva, entre las que se encuentran algunos de los mejores retales del lienzo, siendo especialmente llamativa la de aquel paje que gasta sombrero de copa alta, a lo Felipe II. El muchacho veronesiano es ahora negro y, por la mayor modestia del escenario, cambia su habitual columna por un tosco pilar. El del primer término, llevando en un plato de oro un turbante coronado, insiste en los rasgos del huesudo muchacho de Yepes, pero es ya hombre maduro, de mirada triste y aspecto poco saludable, reflejo quizás del último Tristán, todavía joven pero aquejado de no pocos achaques cuando pasó a recogerlo la muerte. Al fondo, el resplandor de la estrella, traspasando un denso manto de nubes, incide en un paisaje negro de frialdad onírica, que vemos enmarcado por las rancias piedras y podridos maderos del establo. Una composición singular, ambigua, de esplendor veneciano en la gozosa pintura de las ricas telas y realismo brutal en buena parte de los rostros, regido por una extraña cualidad abstracta, inquietante y casi fantasmal, fruto de ese empeño por interpretar con la estilización de Domenico la realidad a que por vocación servía fiel el artista.

De este cuadro se conserva una buena copia en la colección Stirling-Maxwell, de Glasgow, sin duda obra de Tristán, que presenta como únicas variantes de importancia el retorno al modelo de muchacho blanco y muy al modo de Orrente en el paje encaramado al pilar, y la sustitución del hombrecillo moreno del primer término por la desagradable figura, inexpresiva y convencional a más no poder, de un hombre tocando el arpa, que bien pudiera aludir al rey David, de cuya estirpe procede el Salvador. Es pieza digna y, en general menos estridente de colorido y más correcta de dibujo que la de Santa Clara, aunque no alcanza ni por asomo el nervio y la garra expresiva de aquella, en donde, con todos sus defectos, todavía se descubría a un maestro de

indiscutible ingenio creativo y fina sensibilidad, sacudido por ardientes pasiones que, serenas y nobles por naturaleza, se tornan violentas en su ánimo⁸⁶².

Distintos eran los ímpetus de Orrente, más dado a la galante evocación campesina que al misticismo hondo y casi atormentado de Tristán. En él vibra un universo aldeano de amable recuperación bassanesca, de rústica y pacífica ensoñación, de poética evocación de la Arcadia bucólica de los antiguos, trasplantada a su edad y a su tierra, haciendo caso omiso a tantas miserias que marcaban la realidad de aquella vida. Un lenguaje que antes se recrea en estameñas que en damascos; que prefiere los becerros, conejos y berracos a los finos caballos de pura sangre y exóticos camellos del oriente; que más gusta de sencillos campesinos que de graves monarcas, pero que aparcando sus naturales preferencias supo describir el misterio de la Epifanía con el mismo donaire que el de la Nochebuena, haciendo llegar a todos verdades de tanta hondura teológica con la gracia de una leyenda pueblerina, con la simpatía de un cuadro de costumbres, para cuya factura se mojaron los pinceles en las tintas de la vida; vida del terruño nativo, edulcorada, sí, expurgada de quebrantos, pero por todos reconocida y sentida en lo más hondo. Con esas directrices, que como un instinto natural corren junto a los humores de su cuerpo, acomete, quizás por los años de 1629, la pintura de la magnífica *Epifanía* de la villa albaceteña de Yeste, de equilibrada composición y muy finas calidades plásticas y expresivas, que veremos repetida en el bello lienzo de la catedral de Toledo o en el también notable de San Sebastián, de Salamanca⁸⁶³. Junto a la margen izquierda queda el portal, una ruina de antiguas piedras entre las que destaca una airosa columna, hoy truncada, que acostumbrada a sostener ricos entablamentos de mármol, sustenta hoy los maderos miserables de un colgadizo. Bajo ese techo encontramos a la Santa Familia. Gallardo descansa el Patriarca echado en un muro, apoyado en su inseparable vara, recibiendo complacido aquella embajada; delante de él, la Virgen, sentada en un sillar, sostiene en su regazo al Niño, apartando de su cuerpo los pañales para ofrecerlo a los reyes, como aquella noche a los pastores, en la hermosa plenitud de su desnudez. Encantadora es la figura del Chiquillo, que tímida se agarra al brazo protector de su Madre. Con la corona por tierra, echado casi a cuatro patas, adora a Jesús el viejo Melchor, figura poderosa y gran nobleza, cubierta con un manto real de brocado de oro y muceta de hopos de armiño, cuya cola recoge un chiquillo; junto a él

⁸⁶² Se desconoce la procedencia de este cuadro, que estuvo en la galería de Luis Felipe y, como el resto de la colección, fue vendido en Londres en 1853, por 11 libras, igual que el del Museo de Budapest (D. ANGULO y A. E. PÉREZ SÁNCHEZ. *Historia de la pintura española* (1972), p. 153). Últimamente, el profesor Pérez Sánchez ha propuesto que el arpista no sea obra de Tristán y que se deba a un repinte posterior. Véase A. E. PÉREZ SÁNCHEZ y B. NAVARRETE PRIETO. *Luis Tristán ...*, p. 107.

⁸⁶³ En junio de 1629 Pedro Orrente contrata la pintura del retablo mayor y dos colaterales del convento de San Francisco de Yeste, en Albacete, noticia que invita a pensar en unas fechas próximas a las de dicho conjunto para el magnífico retablo de la Epifanía que pinta para la iglesia parroquial, donde todavía se conserva. Sobre esta obra véase la nota + del capítulo anterior.

reposa en el suelo su regalo, un ostentoso copón de largo astil, con el cuello galoneado de asas. Gaspar es un joven apuesto y moreno, que inicia su reverencia con la corona aún ceñida y su ofrenda en la mano, envuelto en un rico capotón de capucha que oculta un jubón con botones y entorchados de oro. El rey negro viene ostentando ricos vestidos de aire turco, dejando atrás un séquito repleto de soldados, pajes, hermosos caballos y dromedarios de ajustado realismo, muy al margen de aquellas bestias que pintaba Tristán. Sirve de marco un ancho país de horizonte bastante bajo, con suaves colinas vestidas de pasto y enormes árboles de verde fronda, matizado por la roja luz de un crepúsculo que baña de arboles el horizonte, rasgado apenas por el lucero sobre el portal. Se trata de una de las composiciones más bellas del artista, que se mantiene en su línea bassanesca de gusto por el paisaje y la representación animal, no resistiéndose a introducir la graciosa presencia de ese lebrél que asoma la cabeza entre las ricas capas de los reyes. Pero es de notar que se adopta un tipo de figuras más pequeñas de lo habitual en su estilo, dispuestas en un escenario amplio que evoca la composición de la *Adoración de los reyes* de Francesco Bassano que conserva el Museo del Prado y que no parece ajena a la de Angelo Nardi en las Bernardas de Alcalá. Hay además una fuerte impronta del Veronés en el deleite por la representación de lo rico y exótico, así como en lo poblado del séquito y lo teatral de sus actitudes.

Idéntica es la composición de la *Epifanía* de la sacristía de la catedral de Toledo, colgada a la izquierda del *Expolio* del Greco, formando pareja con la bella *Adoración de los pastores*, que en su lugar fue comentada⁸⁶⁴. Es cuadro de muy loables cualidades, pero en el que se observa, en general, una pintura más seca y apretada que en el anterior, así como una menor frescura expresiva. Se opta por un luminoso celaje dorado que todo lo baña con su aterciopelada luz difusa, potenciando el efecto de riqueza y murmullo que despierta el número y la vivacidad de los personajes. Los colores se presentan muy entonados, en ricas armonías rojizas y doradas, rotas por alguna sonora mancha de blanco o bermellón, que no dejan de guardar cierta relación con lo valenciano de esos años. Contando con que esta obra sea posterior a la de Yeste, de lo cual no parece haber lugar a dudas, y suponiendo que se pintara a la par que la *Adoración* con la que hace juego, hallaría mayor soporte la propuesta de una cronología más avanzada para aquella obra⁸⁶⁵.

Es interesante destacar, por último, un hermoso lienzo de la *Adoración de los reyes* conservado en la colección Luque, de Jerez de la Frontera, realizado por Orrente a imitación del que pintara Tiziano en 1561 para Felipe II, que hoy se encuentra en la Iglesia Vieja del monasterio de El Escorial⁸⁶⁶. La repetición es bastante fiel en el grupo

⁸⁶⁴ Véase p.

⁸⁶⁵ Otra vez repetirá el pintor la composición en el cuadro de la iglesia salmantina de San Sebastián, procedente, junto a una *Adoración de los pastores* de la iglesia de San Bartolomé, donde todavía estaban cuando hizo Gómez-Moreno su catálogo, en el que aparecen reseñadas como obras italianas al estilo de los Bassano (*Catálogo monumental ...*, p. 279).

⁸⁶⁶ Véase el comentario de esta obra en las pp.

de la Sagrada Familia y los reyes, volviéndose mucho más libre en el espacio reservado al cortejo, aunque sin llegar a variar ningún elemento esencial de la composición. De cualquier forma, no hace Orrente una copia literal del lienzo, más bien se afana en ofrecer una visión actualizada de la pintura del maestro veneciano, procurando un mayor realismo y un más cercano aire de familia con la verdad labriega contemporánea. La técnica se vuelve más prieta y concisa, en la línea del maestro, y los colores más entonados, dentro de esa tendencia al ocre que hemos podido ver en la obra del pintor; del mismo modo, las luces están más cerca de las tendencias tenebristas toledanas. En definitiva, una recuperación a deshora, sin duda por exigencia de quien lo encargara, del mejor arte veneciano, pero remozada por las nuevas exigencias estéticas y por las peculiares características del arte del maestro murciano.

Mucho debe a los focos castellanos la escuela del Levante, pero su italianismo es diverso. La renovación estética en Valencia estará menos pendiente de la euforia colorista veneciana y, en cambio, más preocupada por la investigación tenebrista, basada en los primeros experimentos escurialenses, y por la consecución de un realismo sin tamices que, ayudado por las armonías pardas y el sucio betún de las sombras, resultará todavía más áspero y brutal que el de fray Maino, el cual, aún siendo caravaggiesco de pura cepa, veía dulcificados sus efectos gracias a la luz clara que baña siempre sus composiciones y a la variedad y brillo rutilante de las paletas empleadas. La búsqueda de nuevos ejemplos de esta iconografía por tierras de Valencia ha de hacernos recordar otra vez el gran nombre de Francisco Ribalta y de conducir nuestros pasos nuevamente hacia la iglesia parroquial de Santiago, de Algemesí, en donde pudo salvarse del desastre de 1936 un bellissimo lienzo de la *Epifanía*, cuadro armonioso y de fuerte impronta italiana, valorado por la crítica con movimiento pendular y bastante olvidado hoy en día⁸⁶⁷. Una obra a la que, al margen de la posible autoría de Francisco Ribalta, opinión antigua que no creo en absoluto descabellada, nadie podrá negar su altísima calidad pictórica y sutil expresión del sentimiento devoto⁸⁶⁸. La Virgen está sentada con el Niño en la falda, vestidito con una tuniquilla corta bajo la que asoman las mangas de una fina camisa interior. María es un trono humano y macizo, una campesina

⁸⁶⁷ Al igual que la Adoración comentada más atrás, este lienzo formaba parte del retablo dedicado a San Vicente Ferrer de la iglesia parroquial de Algemesí. Ver pp. . Acerca del conjunto del retablo, ver la nota + del capítulo +.

⁸⁶⁸ El cuadro, como los demás del retablo, aparece atribuido a Ribalta en la bella monografía pionera de don Carlos Espresati, así como en el catálogo de don José Camón y Bernardo Artola. Más adelante el propio Camón declarará que le parece “obra de taller”.

Niegan la autoría de Ribalta, entre otros escritores, Delfine F. Darvi y David Martin Kowal.

C. G. ESPRESATI. *Ribalta*, pp. 102-108.

J. CAMÓN AZNAR y B. ARTOLA TOMÁS. *Los Ribalta...*, p. 38.

J. CAMÓN AZNAR. *La pintura española...* (1977), p. 85.

D. F. DARVI. *Francisco Ribalta...*, pp. 209-214.

D. M. KOWAL. *Ribalta...*, pp. 307-309.

fuerte y de rasgos comunes, con la cara redonda y las facciones romas y gordezuelas, de una majeza popular y cercana. En su regazo, el Niño es de una gracia inolvidable. Pocos tan encantadores se pintaron en la abrupta Valencia del primer barroco. Tiene ya la Criatura varios meses y se muestra despierta y juguetona; el rey viejo le toma un pie para besarlo y Él responde a su reverencia acariciándole la cabeza con una mano y bendiciéndolo con la otra. No hay en su gesto ni un ápice de afectación, de él trasciende tan sólo una impresión de ceñida representación infantil, con una gracia y una ternura que parecen denotar seguro conocimiento de los modelos del Correggio. No se ha vertido en el rey Melchor tan agudo sentido de la monumentalidad como en la Virgen y el Niño, pero sí igual realismo e idéntica justeza expresiva. Emocionado besa los pies del infante, dejando en el suelo un opulento copón gallonado repleto de monedas de oro. Su indumentaria es de lo más llamativo que nos brinda la pintura barroca española. Cubre al rey una sobrevesta de estofa, forrada de armiño y con muceta de lo mismo; una prenda confeccionada en brocado, con fondo de hilos de oro y plata, sobre el que se levanta un rameado de terciopelo formando grandes piñas, cuerdas y hojas, según los diseños de estirpe veneciana que, desde finales del siglo XV, se tejían en los mejores obradores de Toledo. Se imita la tela con rigor arqueológico, lo mismo que en la falda del ángel vihuelista del cuadro de la *Curación milagrosa de San Vicente*, que perteneció al mismo retablo⁸⁶⁹; este detalle es indicativo de una singular preferencia del pintor, demasiado solitaria en su tiempo y tal vez demostrativa de que ambas obras salieron de la misma mano y no sean de procedencia y autoría tan diversas como a veces se ha creído⁸⁷⁰. Nuestro renacimiento está plagado de figuras vestidas con estas opulentas telas; es el género que utiliza Pedro Berruguete en 1490 para sus *Reyes bíblicos* del retablo de Paredes de Nava o, poco después, para la capa de ese sacerdote, con traza de obispo, que aparece en los célebres *Desposorios*, del Museo Diocesano de Palencia⁸⁷¹, o la que sirve a Alejo Fernández para cortar el manto de su *Virgen de la Rosa*, de la iglesia de Santa Ana, de Sevilla⁸⁷², por citar sólo un par ejemplos. En el barroco, la técnica más unitaria y menos preciosista dejará de imitar estos chillones diseños, que además ya no se estilaban desde antes de terciar el siglo XVI, siendo, junto a éstos levantinos, el único ejemplo que me viene a la cabeza, la extraordinaria capa pluvial que puso Zurbarán a su *San Ambrosio* del Museo de Sevilla⁸⁷³. Lo más probable es que Ribalta pintara esta ropa sobre la base de algún terno antiguo conservado entre los ricos ajuares de la sacristía de Algemés, pues sólo viéndolo ante él pudo reflejarlo con tal primor y detallismo, sin caer por ello en lo relamido o caligráfico. Hermosa es también la figura de Gaspar, de mirada muy viva, con un elegante jarrón de corte italiano

⁸⁶⁹ Ver la nota + del capítulo +.

⁸⁷⁰ Sobre este parecer, D. M. KOWAL. *Ribalta...*, p. 308.

⁸⁷¹ Excelente reproducción en SANCHO CAMPO, Ángel (director). *Guía del Museo Diocesano de Palencia. Origen, formación y estado actual (El arte sacro en Palencia, vol. II)*. Palencia: edición del autor, 1999, p. 81.

⁸⁷² Está reproducida en J. CAMÓN AZNAR. *La pintura española* (1973), fig. 332.

⁸⁷³ Reproducido en J. GÁLLEGO y J. GUDIOL. *Zurbarán ...*, figs. 10 y 11.

adornado con festones y cabezas de carnero; más tópico resulta Baltasar, heredero de modelos manieristas. En la composición se descubre ese gusto por arrimar las figuras al primer plano que fue tan propio de la pintura de Ribalta; los personajes se allegan al borde del primer término, casi poniendo un pie en nuestra realidad física, dando lugar a una sensación de atropelladora proximidad, lo mismo que el cuadro de *Santiago en la batalla de Clavijo*, del retablo mayor de esta iglesia, o que en los Santos del altar de la cartuja de Porta Coeli. Por todas partes reina un equilibrio italianizante y hasta parece detectarse cierto aire de los Carducho⁸⁷⁴. La paleta, por la propia naturaleza del tema, es más rica que otras veces e, incluso, podría haber algo de manierismo en la clara intensidad de algunos colores, pero, al final, también aquí se vuelve al recurso, de tanta efectividad realista, de las armonías pardas y el fondo lóbrego; al tenebrismo de sombras pesadas y roñosas, de un negro desvaído, turbio, verdoso, muy propio del autor, así como de la pléyade artística que durante tantos años, demasiados quizá, admiró y explotó las audacias de su estilo.

Mayor es la influencia de la pintura veneciana en la primera generación barroca de la escuela hispalense, poco propensa a lo tenebroso y amante, en cambio, de jugosas alegrías cromáticas que brillan al amparo de una atmósfera de luz cernida y clara, a veces con un toque dorado que barniza de poesía las formas. Su principal y más anciano maestro, el licenciado Juan de las Roelas fue, entre los de aquí, el que mejor comprendió el arte de aquellas tierras y, uniéndolo a su natural vocación realista, ajustada a la verdad pero aparte de las crudezas del Caravaggio, el renovador de la pintura sevillana, capaz de ofrecer soluciones henchidas de jugosa vida nueva con las que superar el decoroso amaneramiento del arte de Pacheco. Hay que recordar de su mano una excelente *Epifanía* pintada en 1619 para el gran retablo del que fuera convento de mercedarios en Sanlúcar de Barrameda, una máquina imponente, hoy ya desmantelada, aunque por fortuna, conservada íntegra⁸⁷⁵. Transcurre el misterio en un marco de restos clásicos, ruinosos y mal acondicionados, por la necesidad de los tiempos, con tablones y troncos sobre los que levantar cobertizos. En una escalera de

⁸⁷⁴ La experiencia escurialense de Ribalta dejó en su pintura visibles huellas del arte de Navarrete y los Carducho, en especial de Vicencio. Esta relación la exagera Palomino al decir que:

“Las pinturas de Ribalta (*son*) muy estimadas en todo el reino de Valencia, y también fuera de él, aunque no son conocidas por suyas; pues su manera fue muy semejante a la de Vicencio Carducho; y así por acá (si hay algunas) son tenidas por de Vicencio, pues el cuadro de la Cena de mano de Ribalta, que está en el altar mayor de dicho Colegio del Señor Patriarca en Valencia; viendo el que Carducho tiene aquí en Madrid en el altar mayor de las monjas del Corpus; o ambos los tuvieran por de Ribalta, si los vieran juntos, o ambos por de Carducho.”

A. PALOMINO. *El Parnaso...*, p. 143.

⁸⁷⁵ Acomete Juan de las Roelas las pinturas del gran retablo de la Merced de Sanlúcar por encargo del duque de Medina Sidonia. El cuadro de la Epifanía, formando pareja con el de la Adoración de los pastores, se encontraba en el primer cuerpo del retablo, por la calle de la Epístola. Ver pp.

movida planta contemporánea, se sienta la Virgen, envuelta en amplios mantos de pasmado azul, con el Niño sentado en su regazo, crecido ya de varios meses y vestido con pañales y pobres ropillas. A la espalda de ellos, San José, joven y hermoso, aprieta entre las manos su sombrero de fieltro, como en la *Adoración* compañera o en la más anciana de la casa profesa de Sevilla. Al pie de las gradas se postra Melchor, un viejo arrugado y calvo, de magras facciones y pelo cano, vestido con un ropón dorado, con cuello de piel y medias mangas de farol, bajo las que asoman las de terciopelo oscuro del jubón. Ante la gloria de aquel Infante vestido apenas, poco valen todos los honores de la tierra; bien lo sabe el rey y bien lo ejemplifican su corona y cetro, abandonados con descuido por el suelo, o el exquisito cofre esmaltado, repleto de oro, que abierto descansa en tierra, junto al trono del Señor. A punto de estallar de emoción, Melchor abraza impetuoso el pie del Niño, estampando sobre él un beso cargado de sentimientos; se hace cargo Jesús de la sinceridad de su fe y, por si no fuera ya suficiente regalo dejarse ver y besar, premia aún más al anciano acariciándole la cabeza, en un ademán realista de inolvidable dulzura. Sin duda ese beso del rey encuentra su origen en la tradición nórdica, en tantas obras flamencas que Roelas pudo conocer durante sus muchos años de vida castellana; lo encontramos, por ejemplo, en el magnífico relieve de la *Epifanía* del retablo de la iglesia del Salvador, de Cifuentes, Guadalajara, bellísima talla del siglo XV en el que el viejo toma cariñoso la mano del Niño y se la acerca a la boca⁸⁷⁶. Vienen por detrás los otros monarcas, Gaspar, ya maduro, con un enorme turbante cuajado de joyas, sosteniendo entre las manos otro espléndido cofre, con ricas cresterías de filigrana, y Baltasar, con atuendo entre oriental y renaciente, guarnecido de perlas y plumas, y un rico copón gallonado en ofrenda. Abundan al fondo caras de pajes y soldados y, sobre las vigas de madera, un par de chiquillos curiosos que, allí encaramados, reviven el recurso ya empleado en la *Nochebuena* de Sevilla y nos recuerdan además, la presencia de esos “mirones” que ya aparecían en los textos de Lope⁸⁷⁷. En el cielo se dibuja brillante la estrella. Es un cuadro de gran calidad, quizá menos vivaz que el de la *Adoración*, pero ello viene dado por la propia naturaleza del tema: no es lo mismo pintar reyes imaginarios que gentes del pueblo, entre las cuales vivía el pintor y cada veía ante sus ojos. La composición retoma el socorrido esquema en diagonal que venimos viendo desde los Carducho, dividiendo el lienzo en dos triángulos, de los cuales, el inferior, recoge lo esencial de la historia, el hecho de la adoración del Niño, del reconocimiento de su majestad divina por parte de los gentiles, expresión sintetizada de todos los pueblos de la Tierra. La deuda con Venecia es clara en el uso de la paleta, cálida pero variada y jugosa, de corte tizianesco, y las luces, que apenas se acuerdan del tenebrismo romano, ya común por estos años. Asimismo, viene de la ciudad de los canales la afición al lujo y el primor con que se representa, lo mismo

⁸⁷⁶ Participó en 2000 en la exposición *Oro, incienso y mirra*. Véase L. ARBETETA. *Oro ...*, cat. n. 63.

⁸⁷⁷ En los Pastores de Belén, la Adoración de los reyes se narra por boca de Aminadad, pastor protagonista, que presencia los hechos en Belén. LOPE DE VEGA. *Pastores de Belén*

que soluciones que, como el fondo de arquitecturas o los muchachos encaramados a él, recuerdan modelos veronesianos y hasta del Tintoretto, en obras como el *Milagro de San Pablo* o la *Adoración* de El Escorial. El realismo es muy intenso y poco debe a Italia o a la Corte, es la manera natural del artista, su interpretación verista, pero nunca amarga de la realidad, que abandona aquí sus linos y estameñas para disfrazarse con sedas y brocados.

En el extremo opuesto al genio de Roelas se nos ofrece el del erudito tratadista y suegro de Velázquez, Francisco Pacheco, defensor acérrimo, por más que retrasado, del idealismo italiano del siglo XVI. Una personalidad poco común en el devenir de la pintura española, recordada por múltiples méritos y virtudes que pocas veces se refieren estrictamente al ejercicio de su profesión de artista; fue un hombre de buen gusto, de vasta cultura y larga influencia, gran maestro de artífices y autor principalísimo en la breve historia de la tratadística española, al mismo tiempo que un pintor de facultades modestas y genio reseco, guiado siempre por un pacato afán de ortodoxia, por una fe inquebrantable en los dictados del Concilio, que inmolará la posible frescura de sus obras en los altares de una corrección demasiado formal y distante. Era Pacheco natural de Sanlúcar, hijo de una modesta familia de marineros de la que pronto se separa para continuar su crianza en Sevilla, a la vera de un tío suyo, llamado igual que él, que era canónigo de la catedral e importante figura en el medio literario hispalense. Esta nueva posición le abrirá las puertas de un ambiente cultural que hubo de contarse entre los más ricos de su tiempo y que le facilitó, con el tiempo, una formación humanística con la que no se parangona la de prácticamente ningún otro maestro del siglo. Muy joven hubo de iniciarse en el manejo de los pinceles, según sabemos, en el taller de un desconocido Luis Fernández que, sin duda, sería quien le infundiera a deshora ese apasionamiento por el arte del romanismo, al que se mantendrá aferrado hasta el final de los noventa años que durara su dilatada existencia. Con apenas veinte era ya maestro y, desde entonces, no parará de trabajar, con insuperable crédito tanto entre el público como entre los pintores. Su producción es amplísima y muchas veces se encuentra asociada a las principales empresas de su tiempo; gozó de la amistad de las casas de más lustre en Sevilla; fue partidario incondicional de los jesuitas, que no obstante le darían algún que otro sinsabor, y mantuvo muy buenas relaciones con el Santo Oficio que, para contentarlo, y más a título honorífico que dotado de autoridad efectiva, le hará familiar suyo y le encargará la censura de la producción artística sevillana. Entusiasta del arte italiano, no pisarán nunca sus pies el suelo del *bell paese*; sus viajes, desmentida ya posibilidad de una estancia en los Países Bajos, se limitarán a alguna esporádica salida a la Corte, lo que le permitirá analizar la manera de los artistas escurialenses y, tal vez, trabar conocimiento con el viejo Sánchez Coello, muerto en 1588. La aportación fundamental para la configuración de su estilo será la suministrada por el arte flamenco, por el arte nórdico de los maestros bajo-renacentes que trabajaron en Sevilla, en especial, de Esturmio y Pedro Campaña, aficionados al dibujo riguroso y la técnica minuciosa y poco empastada. Pacheco adopta así un arte de netos perfiles y claras

siluetas, una pintura de trazo firme, algo seco, tal vez, y acabado esmaltado y brillante, de colorido claro y, con frecuencia, agrio, y casi nulas referencias al natural que, sin embargo, más de una vez demostró saber observar y traducir, como bien se aprecia en sus muchos retratos y en las leves concesiones realistas a las que va dejando paso en sus últimos años. Poco perito para la inventiva iconográfica, echará mano a menudo de estampas ajenas, cuyo uso, siempre y cuando se adecuen a los imperativos de la rectitud conciliar, aconseja vivamente a todos los pintores. De hecho, una versión de otro cuadro grabado con anterioridad es lo que hallamos tras la obra en que detenerse toca ahora, la *Adoración de los reyes* del retablo de la Virgen de Belén de la antigua casa profesa de Sevilla, pintura bien representativa de la estética que abandera el maestro, con sus reticencias hacia la soltura técnica y la abierta incorporación del natural, manteniendo en cambio, hasta fechas demasiado tardías, una corrección anticuada e hierática, cada vez menos afín a las exigencias del público medio⁸⁷⁸. La composición, apaisada, está centrada por la Virgen, una mujer alta y de fuerte anatomía, sentada con la dignidad de un matrona antigua; tiene una mano sobre el pecho, en gesto alagado, y con la otra protege al Niño, sentado en su regazo con gravedad de rey adulto, dejando que el anciano Melchor le bese la tierna diestra. San José se queda más atrás, acodado en un pedestal antiguo, contemplando silencioso el misterio; es un hombre ya maduro, con la frente despejada y el enjuto rostro surcado por alguna arruga. Melchor es ya un anciano, pero su figura presume de las mayores bizarría y nobleza; todavía viste uniforme militar, con coraza y tonelete, al modo antiguo, lo mismo que los borcegués y la capa prendida al hombro; sabedor que estrecha la más grande riqueza entre sus manos, abandona indolente el cetro y la corona y tampoco se preocupa de la ofrenda, un magnífico copón de oro y concha de nautilus, abandonado sin más en el suelo. Menos imponente, lo mismo en el porte que en la indumentaria, Gaspar viene a su espalda abriendo un pomo para el Niño, seguido de un pajecillo que le recoge las caídas del manto. Por el lado opuesto se va acercando el rey Negro, el de mayor juventud y donaire de los tres, vestido de la misma guisa y adornado de corona y cetro, destapando, él también, el copón de su ofrenda. Un chiquillo le remanga diligente los velos de la capa. Al fondo, por un portón abierto al exterior, vemos a otros miembros de la comitiva, destacando un camello de tamaño y exotismo casi monstruosos y, tras ellos, unas edificaciones que se diría premonitorias de los ensueños de la arquitectura contemporánea. La composición, como anunciaba al principio ofrece una versión bastante fiel de una estampa anterior, a saber, un grabado de Jan Saleder extraído de una pintura de Martín de Vos, con algunas mínimas modificaciones. Para empezar se ha adaptado la escena a un marco rectangular, propio de una tablita destinada a uno de los

⁸⁷⁸ Obra de 1588.

La atribución de las pinturas del retablo a Francisco Pacheco fue hecha algunos años por Benito Navarrete y ratificada, poco después, por el mismo autor en su tesis doctoral, contando pues con el aval del director de la misma, el profesor Pérez Sánchez. Véase B. NAVARRETE PRIETO. *La pintura andaluza...*, 113-121.

netos del banco de un retablo; San José ha sido muy rejuvenecido con respecto al tipo anciano de la imagen original, pero aún no hace de la mocedad que Pacheco terminará exponiendo en su tratado; además de han eliminado las alusiones al buey y la mula, innecesarias ya a esas alturas y se ha coronado la testa de Gaspar, ya desnuda en la estampa. El concepto lumínico es asimismo nuevo, buscador de mayores contrastes y apartado de la idea del fondo claro. La técnica es limpia y precisa, líquida y peinada, bien sujeta a los perfiles del dibujo, y la paleta intensa y variada, por más que demasiado falta de jugo. Se trata de una obra muy temprana, pero no creo desacertada su inclusión en estas páginas ni en este sitio, porque el estilo que muestra en ella el autor será el mismo que mantenga hasta el fin de sus días, sin más que alguna ligera concesión al genio de los tiempos. Una obra de manierismo abierto y decidido, construida sobre la base de una visión anterior tenida por correcta pero a la que, aún así, el humor del artista, ya azuzado por las preocupaciones iconográficas que marcarán su vida, retocará en los detalles que más se pudieran prestar a controversia.

Referirse toca ahora a Herrera *el Viejo*, cuyo ánimo impetuoso, fijado por la tradición en las biografías y por su propia mano sobre el lienzo, tan poco dado se ofreciera a la figuración de la infancia de Cristo, que parece exigir modos más dulces y joviales. Herrera, bastante más joven que Roelas, es uno de los más claros exponentes de esa llamada *veta brava del arte español*⁸⁷⁹, por su estilo fuerte y temperamental, por esa manera de golpear las telas con los pinceles cargados de espesa materia que, más que pintar, por momentos, talla las formas y las hace brotar con un modelado fuerte, turgente, palpable; olvidándose a veces del dibujo y casi siempre de la belleza. En sus cuadros hay mucho de rudeza, de tosquedad en las formas y en la técnica, de reacción contra un manierismo cansino que desde hacía tiempo agonizaba sin llegar a extinguirse y que él mismo abrazó en su ignorancia primera. Pero al poco brotó su natural vehemente, el duende castizo que se alza contra la tradición estéril, contra la acedia estilística que derrumbaba la escuela, blandiendo, frente a su corrección y limpieza, un lenguaje de figuras toscas, de borrones, grumos y arañazos. Herrera no es artista genial, pero es un hito indispensable para comprender la renovación naturalista de la pintura andaluza y uno de los artistas que más y mejor hizo por liberarla de las convenciones de aquel imperio decadente del que Pacheco era paladín⁸⁸⁰. A sus pinceles se atribuye una *Adoración de los reyes* conservada en el Museo de Arte de Cataluña, en Barcelona, cuadro agradable y de buena factura, pintado quizás por los años de 1636-38, sin que resulte descabellada, como luego se verá, la opinión de quienes la sitúan entre la última

⁸⁷⁹ E. LAFUENTE FERRARI. *Breve historia...*, p. 237.

⁸⁸⁰ Francisco de Herrera *el Viejo* nació en Sevilla por los años de 1589-91, hijo del pintor, iluminador y estampador, Juan de Herrera y Aguilar, con quien seguramente se forma, tomando luego de Pacheco y Roelas nuevas aportaciones para su madurez artística. Una vez definido su estilo, áspero y violento, de naturalismo intenso y muy personal, se mantiene en él durante toda su vida, hasta su muerte en 1654, compitiendo tenazmente con las novedades que iban implantando los maestros más jóvenes. Sus últimos años los pasa en Madrid, donde muere, sin que conservemos nada seguro de ese periodo.

producción madrileña del pintor⁸⁸¹. Siguiendo el esquema acostumbrado, hallamos a la Virgen sentada con el Niño en los brazos, elevada del suelo por una enorme losa de piedra; es una figura delicada, de rasgos armoniosos aunque algo inexpresivos, lo mismo que el Niño, todavía muy pequeño, que patalea desnudo en su regazo. Dan la espalda a San José, joven y fuerte. Ante ellos, casi de frente a nosotros, se arrodilla Melchor, que toma para besarlo un pie del Niño, en ademán de hondo y algo afectado misticismo. Un pajeillo lo acompaña en su reverencia, recogiendo los velos de su manto de damasco blanco y oro. Por detrás, en apretada maraña, llegan con otros sirvientes Gaspar y Baltasar, caracterizados con vistosas ropas morunas y ricos turbantes, guarnecidos de broches y puntas de corona. Es una obra de buenas cualidades pictóricas, atípica en el catálogo del autor, teñida de una expresión que no pasa de vana y superficial, con ademanes amanerados y muy convencionales, como si, realmente, la poca disposición de ánimo que para estos temas le suponía Sánchez Cantón⁸⁸², hubiera apaciguado su genio, llevándole a ejecutar una obra digna pero falta vida, una obra para la que no se vieron tocadas con la misma intensidad que en otras las fibras de su devoción y sensibilidad. La factura se ve liberada, más suelta y vaporosa de lo habitual, con un aire veneciano que se descubre también en la riqueza del manto del rey viejo. Se aprecian además las influencias de los Carducho, en los cuadros de Segovia y Algete y, del mismo modo, tampoco parece que fuera desconocida al maestro la *Epifanía* de Núñez del Valle que guarda el Museo del Prado, con la cual se relaciona y no poco la composición de esta otra. De todo ello se deduce un cierto conocimiento de lo hecho en la Corte, cuyas maneras, de algún modo, se llegan a asumir, actualizando un tanto el arte del Viejo y demostrando, como cosa bastante probable, el que ésta sea una de sus obras postreras.

Más templados eran los humores de Juan del Castillo, que siendo el benjamín de los primeros realistas sevillanos, fue también el de manera menos avanzada, el más apegado al arte de Pacheco y los manieristas, si bien es cierto que más en la forma que en el fondo, pues una y otra vez demostró que amaba la verdad y gustaba de reflejarla con candor popular en sus lienzos, por más que luego los pinceles atemperaran y corrigieran aquellos impulsos naturales. Debe de ser suya una estimable *Epifanía* conservada en la iglesia de Santa Isabel, de Sevilla, ejecutada por los años en que el

⁸⁸¹ Da la primera fecha el profesor Antonio Martínez Ripoll en su monografía sobre el artista. En opinión de don José Camón, en cambio, este cuadro habría de situarse en fechas bastante más tardías, a partir de 1650, cuando, según dice, "su conocimiento de la pintura veneciana ablanda su pincel".

A. MARTÍNEZ RIPOLL. *Francisco de Herrera...*, p. 58.

J. CAMÓN AZNAR. *Pintura española del siglo XVII*, p. 183.

⁸⁸² "En el arranque de la escuela sevillana, de sus tres nombres: Pacheco, Roelas y Herrera el Viejo, sólo del segundo corresponde hablar, ni de la sequedad del primero, ni de la violencia del tercero cabe esperar fuese para ellos tema grato la tierna fiesta de la Natividad."

F. J. SÁNCHEZ CANTÓN. *Nacimiento...*, p. 64.

siglo XVII alcanzaba la frontera de su tercio primero⁸⁸³. Un cuadro de gran originalidad y atractivo, sí bien de cualidades pictóricas medianas. El misterio principal, compuesto según las fórmulas habituales, aparece desplazado a la derecha, ante una ruina antigua mal techada con podridos tableros. Allí se sienta la Virgen ligeramente elevada del suelo, sosteniendo con ternura al Niño, cubierto apenas por unos pañales. Detrás queda San José, algo más magro y entrado en años de lo que nos tiene habituados el pintor, que se suma al fervor de los reyes juntando él mismo las manos en oración. A los pies de la Santa Familia se arrodilla Melchor, corona en tierra, destapando para el Niño el copón de su ofrenda. Con este solemne y correcto grupo, el acto de fe de los gentiles queda testimoniado de sobra, restando libre todavía más de medio lienzo que el pintor aprovecha para desplegar una fantasía narrativa desconocida en el arte sevillano. A unos pasos de Melchor llega Gaspar, recubierto de todos los atributos de su condición, lleva en una mano el cetro y en la otra el copón; se cubre de sedas y terciopelos sobre los que ostenta numerosas joyas: gruesas cadenas tirando de pesados colgantes y magníficas piedras engastadas en cartelas oro, al gusto del más opulento platero del bajo renacimiento; viendo su extravagante vestimenta, con borceguíes, turbante y esa muceta de puntas redondeadas sobre el largo manto de brocado rojo y oro, parece indudable el contagio de Zurbarán, a quien nadie ganó en imaginación al recrear la guisa de los tiempos bíblicos y las tierras lejanas. Un trecho más atrás se ve a Baltasar, escapado de una pintura manierista, en uniforme de pretensión antigua, con coraza y tonelete a la romana y turbante moruno. Queda detrás una comitiva bien nutrida, centrada por un gallardo caballero vestido con todo rigor según las modas de hacia 1520, al que acompañan otros pajes y esclavos, blancos y negros, cubiertos con llamativos turbantes y tocados con alegres plumas de colores. Al fondo se abre un escarpado paisaje dominado por la estrella, que se recorta deslumbrante en el cielo, irradiando su luz hacia el portal. La inclinación descriptiva del pintor y su gusto por lo anecdótico se hallan aquí extremados como en ninguna otra de sus composiciones. Castillo reduce el tamaño de las figuras y aumenta el protagonismo del escenario, repleto de elementos secundarios a los que se concede enorme protagonismo. El resultado, ajeno a las soluciones más normales del artista y a la propia tradición sevillana, se muestra muy cercano a obras castellananas con fuerte sugestión de Italia, como pueden ser la *Adoración*

⁸⁸³ Forma parte este cuadro de un sencillo retablo-hornacina que se encuentra a los pies de la iglesia, constituido, simplemente, por dos lienzos con sus molduras en torno: la *Epifanía*, que conforma el cuerpo principal, y sobre ella, haciendo de ático, un medio punto del *Descanso en la huida a Egipto*. Seguramente se pintaron a la par que se hacían el retablo mayor y los demás de la iglesia, pudiéndose fechar hacia 1635, quizá algo antes.

Los cuadros fueron dados por don Antonio Ponz al catálogo de Roelas, afirmación que la crítica ha aceptado tradicionalmente, datándolas en 1606, según el parecer de Ceán. Pero, lo cierto, es que ambas obras no se corresponden en absoluto con el estilo del licenciado y, en cambio, sí parecen estar mucho más cerca de la manera de Juan del Castillo, a quien se han atribuido, con bastante atino, no hace mucho tiempo.

E. VALDIVIESO y J. M. SERRERA. *Historia de la pintura española* (1985), pp. 335-336.

de los reyes de Nardi en las Bernardas de Alcalá o las de Orrente en Yeste y la catedral de Toledo⁸⁸⁴. Seguramente sobre la base de una estampa, Castillo revive el modelo renaciente italiano de epifanía bulliciosa, muy concurrida y en medio de un escenario amplio, que españoles muy marcados por el arte de aquellas tierras habían sabido plasmar con acierto, caso de Yáñez y Llanos en el retablo de la catedral de Valencia⁸⁸⁵, prolongándose la tradición hasta las estampas del padre Nadal. Hay también una fuerte fascinación por lo veneciano, visible en el placer con que se recrea esa atmósfera fastuosa y en el aire mundano e indolente de muchos personajes, aunque la apretada y fría factura poco tenga que ver con el arte de dicha escuela. Igual que en sus adoraciones Castillo fue capaz de abrir las puertas al realismo, aquí acepta con entusiasmo modelos extraños a su formación y a la tradición de su tierra, novedades de la Corte importadas de Italia que, al no poder liberarse de la dureza natural de sus manos, interpreta con los recursos de su manera limpia y definida.

Por los mismos años pintó también la *Epifanía* del retablo mayor de los dominicos de Monte Sión, que se conserva desde la exclaustración en el Museo de Sevilla, junto a la *Adoración* que veíamos en el capítulo anterior, a la que antaño acompañaba por la calle de la Epístola⁸⁸⁶. Aunque por debajo de aquella, ésta también es una de las obras capitales del artista, de buen arte y amable colorido. Responde la composición al esquema tradicional, presentando en un marco de ruinas clásicas, con cobertizos de tablas en lugar de altas bóvedas, a la Sagrada Familia recibiendo el homenaje de los reyes. La Virgen está sentada, con la misma dignidad que sobre un trono, en unas escaleras de altísimos peldaños que se dirían pensadas por los constructores paganos para esta rara ocasión. Amorosa sostiene en brazos al Niño, que acepta alegre los regalos que le ofrecen y compensa a los reyes con su sonrisa. San José, firmemente asido a la vara, mira atento la escena desde su puesto tradicional de respaldo del Trono. A los pies del accidental solio, Melchor llena todo el primer término con su capa de rico terciopelo, destapando para Jesús la ofrenda que de tan lejos trae. Junto a él se inclina Gaspar, vestido de militar antiguo, con una naveta en la mano. Luego viene andando Baltasar, ataviado a la usanza del siglo XVI, con acuchillados en las mangas y el cuerpo del jubón y una exótica copa de oro, nácar y perlas, al gusto del manierismo mediceo. Desparrramado por el paisaje del fondo, que corona con su brillo la estrella, se acerca el imponente séquito de los reyes, bien poblado de pajes y gentilhombres con coronas y armaduras, sobre los que se alzan estandartes y puntas de lanza y, al fondo, la ingenua cabeza de un camello. El pintor vuelve a dar muestras de su estilo más maduro y feliz, con visos de monumentalidad en las figuras y una composición bien equilibrada en la que no deja de haber recuerdos de Durero. El realismo aparece bravo en detalles

⁸⁸⁴ Ver pp. +, + y +, respectivamente.

⁸⁸⁵ De 1507, inspirada en la de Leonardo que, inconclusa, se conserva en el museo florentino de los Oficios. La reproduce CAMÓN AZNAR en *La pintura española ...* (1973), p. 52.

⁸⁸⁶ Sobre el conjunto del retablo de Monte Sión y el cuadro de la *Adoración de los pastores*, véase pp.

como los rasgos aguileños y envejecidos de Melchor, pero, en general, todo se ofrece dentro de la línea de académica corrección del artista, con una verdad mesurada, corregida, y una técnica limpia y perfilada, además de unos colores claros pero fuertes, muy vivos y contrastados, que facilitarían la correcta lectura de los motivos por parte de los fieles. La solución compositiva elegida por el artista no es tan original como la de la *Epifanía* de Santa Isabel, pero el resultado delata un trabajo de mayor empeño y muy superior calidad artística. No es difícil comprender el porqué de las diferencias entre una y otra. El pintor está trabajando ahora para el retablo mayor de uno de los conventos más notables de la ciudad, casa de teólogos y predicadores en donde las novedades habían de manejarse con tiento. Y es que no es igual pintar para un retablo mayor, que va ser el ornamento principal del complejo, su alhaja más admirada y la que le dará fama fuera, en la que han de quedar, por lo tanto, bien expuestos sus principios e ideales, que trabajar para un altarcico de los pies de un templo, en donde cabe permitirse más licencias y en donde no importa si las figuras son pequeñas porque, al fin y al cabo, el que se postre ante él las va a tener al alcance de la mano.

No ofrecía tanta riqueza el panorama granadino de los primeros años del siglo XVII, en el que la figura más sobresaliente fue la del pintor Pedro de Raxis, hombre que muere ya avanzada la centuria, en 1626, pero que toda su vida se mantiene en la línea de un manierismo correcto y agradable, aunque también seco y distante, si bien se puede apreciar una cierta evolución, desde una primera manera dura y acartonada, hasta un estilo mucho más blando y sutil en sus años de madurez, llegando a insinuar efectos más esfumados, más atmosféricos diríamos, en la línea de Roelas, que los prodigó siempre con tanto genio y valentía. Entre 1605 y 1610 llevó a cabo el artista las pinturas del gran retablo mayor de la iglesia parroquial de Albolote, entre las que se cuenta una airosa *Adoración de los reyes*, por desgracia, muy maltratada por el paso del tiempo⁸⁸⁷. Responde al habitual esquema que presenta a la Sagrada Familia sobre un estrado, con San José erguido y la Virgen sentada delante con el Niño en la falda, adorado por el rey Melchor que, extasiado le besa un pie. A su vera está postrado Gaspar, adivinándose el séquito en la lejanía. Es posible que Raxis hubiera manejado alguna estampa nórdica,

⁸⁸⁷ El retablo mayor de la Encarnación, de Albolote es un hito esencial en la andadura barroca de las escuelas andaluzas, con sus severas líneas romanistas y larga influencia escurialense. Las trazas fueron dadas por el arquitecto Ambrosio de Vico y materializadas por el ensamblador Miguel Cano, padre de Alonso Cano. Las esculturas se encargaron a Pablo de Rojas y Bernabé de Gaviria, asumiendo la pintura y trabajos de policromía Pedro de Raxis. El conjunto se compone de banco y dos cuerpos; aparecen en la predela, a ambos lados del sagrario, dos relieves con los Evangelistas emparejados; en la calle del Evangelio se representan la *Adoración de los ángeles* y, encima, la Epifanía, y en la de la Epístola, encontramos la Visitación y la Purificación de la Virgen. La calle central es de escultura, presentando los grupos de la Encarnación y el Calvario. Un conjunto de clara dedicación cristológica y mariana, acorde con la advocación del templo. Recientemente ha sido restaurado en profundidad. J. M. GÓMEZ-MORENO CALERA. *La iglesia de la Encarnación...*, pp. +; B. HASBACH LUGO, J. AGUILAR GUTIÉRREZ y J. M. GÓMEZ-MORENO CALERA. *Retablo mayor...*; D. SÁNCHEZ-MESA MARTÍN. "La escultura en el retablo..."

quizás la de la serie de la *Vida de la Virgen* de Durero. El dibujo es muy correcto y la pintura de gran tersura y concisión, resaltando los colores, fríos y muy intensos, de neta estirpe manierista, sobre la azulada negrura del fondo. Se podría criticar el uso de figuras demasiado pequeñas, con la consiguiente dificultad de lectura de la obra desde la nave del templo, salvándose en parte este obstáculo gracias a la viveza de la paleta y a la concreción de las formas. Es una obra muy notable, reveladora de un artista que, aunque apegado a las secas fórmulas del manierismo, conoce y no desprecia los nuevos caminos que se venían abriendo en el arte, ofreciendo trozos de cierto realismo y una preocupación por el claroscuro que conecta con las experiencias de Navarrete y los Bassano. Desgraciadamente, importantísimas lagunas que dejan al descubierto la roja madera del soporte, nos brindan hoy una visión distorsionada y parcial del hacer de Raxis, impidiéndonos saborear en plenitud las buenas cualidades de que no está falta esta pintura.

EL TIEMPO DE LOS GENIOS. — La generación siguiente, que con razón llamamos la *de los grandes maestros*” produjo también un buen número de valiosas *epifanías*, aunque, por desgracia, pocas se deban a los pinceles de los que con más derecho merecen el calificativo de grandes. De Ribera, el genio que mejor plasmó la sencilla espiritualidad de la Nochebuena, no se conocen versiones de esta otra historia. La devoción navideña de la Nápoles del seiscientos, por la natural sensibilidad popular de aquellas tierras y la consiguiente vocación realista de la estética de su primer barroco, se sentía más identificada con los zagales del país que con los reyes de la gentilidad. Distintas habrían sido las cosas, y lo diré aun sabiendo lo aventurado del futurible, si hubiera pintado el valenciano en la centuria sucesiva, cuando el refinamiento del rococó y el creciente gusto por lo exótico convirtieron la comitiva regia en el centro de la nueva vivencia navideña. Tampoco ahora habremos de invitar a estas páginas a Alonso Cano, que habiendo pintado la Encarnación, la Visitación, la Circuncisión y la Purificación y habiendo dibujado alguna vez la Huida a Egipto, no nos legó en cambio visiones de los momentos intermedios del Nacimiento, la Adoración y la Epifanía. Sí volveremos a disfrutar, en cambio, de la maestría de Zurbarán y podremos al fin deleitarnos con la genialidad de Velázquez, palmaria ya en los años iniciales de su carrera, transcurridos en Sevilla a la sombra de la influyente personalidad del suegro-maestro.

De cualquier forma, en estos tiempos ya se pintan menos temas del ciclo de Navidad que durante la etapa anterior y ello no podía menos que reflejarse en la obra de los grandes maestros, especialmente de los que, como Velázquez o Alonso Cano, se mueven por largo tiempo en círculos elitistas. Ya lo hemos dicho, iban cambiando los

tiempos y con ellos las modas⁸⁸⁸. Además, la cruzada trentina perdía vigor y con la paz se trocaban las necesidades y el gusto de los comitentes. Evolucionaban también las formas de los retablos que, cada vez más, se liberaban de la exigencia de contener esos grandes paneles historiados, de pintura o de talla, que tan de buen grado habían albergado los momentos cumbres de la infancia del Señor. Son temas que se siguen pintando y esculpiendo, por supuesto que sí, pero en los que se descubre ya un progresivo descenso de la frecuencia y una destinación a diversos fines, tendencias que serán aún más notables en los años venideros.

Nos vamos, pues, a la escuela sevillana, en cuyo seno fraguaron sus composiciones los dos maestros mentados, bien que cada uno con su propia y arrolladora personalidad, muy apartada por momentos de la tónica común en la pintura local, con la que guardan mayor parentesco geográfico que estilístico.

De los dos, Velázquez y Zurbarán, fue más madrugador el primero, su *Epifanía* está fechada en 1619, el mismo año en que el licenciado Roelas pintaba la suya para la Merced de Sanlúcar y al menos tres lustros antes de que Juan del Castillo empezara a trabajar en la del retablo del convento dominicano de Monte Sión⁸⁸⁹.

Don Diego de Silva tenía entonces 20 años, hacía dos que podía llamarse «maestro» y poco más de uno que casara con Juana de Miranda, la hija de Francisco Pacheco. Tampoco habría pasado mucho tiempo, apenas unos meses, desde que naciera Francisca, su primera hija. Buenos vientos soplaban para el pintor, tanto en lo humano como en lo profesional; lo primero hemos de suponerlo, y no se hace difícil a partir de las noticias apuntadas; de lo segundo facilita buena prueba este cuadro: una obra de encargo, nada menos que de los jesuitas, destinada a presidir un retablo en su noviciado de Sevilla⁸⁹⁰. Velázquez alcanzaba entonces la cumbre de su primer estilo, de esa manera tenebrosa y escultórica, recia y hondamente realista que caracteriza los albores

⁸⁸⁸ Recuérdese a este respecto lo apuntado por Ortega. Ver la + del capítulo +.

⁸⁸⁹ El cuadro no presenta la firma del pintor, pero sí está fechado, en la piedra que hay bajo el pie de la Virgen, donde puede leerse: "1619". Durante mucho tiempo, sin embargo, varios autores han aceptado la fecha de 1617.

E. LAFUENTE FERRARI. *Breve historia...*, p. 304; J. CAMÓN AZNAR. *Pintura española del siglo XVII*, p. 330.

⁸⁹⁰ Parece ser que este cuadro fue el pintado para el noviciado de San Luis de Sevilla, de la Compañía de Jesús, con la que Francisco Pacheco mantenía excelentes relaciones y, casi con seguridad, que medió para la asignación del encargo a su reciente yerno. El lienzo se encontraba todavía en la casa por los años de 1764 y es creíble que no la abandonara hasta, al menos, tres años más tarde, cuando, a causa de la expulsión de los jesuitas, pudo ser adquirido por don Francisco de Bruna, en cuya colección lo vio el viajero inglés Richard Twiss, en 1773. Muerto el propietario, en 1807, el cuadro fue ofrecido por don Luis Meléndez, su sobrino, al rey Fernando VII. Entonces pasó al real monasterio de El Escorial, donde estuvo atribuido a Zurbarán. En 1819 ingresa en el Museo del Prado.

J. AINAUD DE LASARTE. "Pinturas...", pp. 55-60; J. GUDIOL. *Velázquez...*, cat. n. +; R. BUENDÍA. *El Prado básico*, p. 212; J. GÁLLEGO. *Velázquez...*, p. 127; J. LÓPEZ-REY. *Velázquez...*, cat. n. 13; *Museo del Prado* (1996), p. 416.

de su carrera. Estamos en el mejor momento del Velázquez enamorado de la forma, muy distinto del que, entre la Corte e Italia, se acabará enamorando de la luz; del otro artista, ya del todo maduro que, escalando las más altas cumbres de la pintura universal, eclipsó la sencilla gloria de este primero⁸⁹¹.

Su estilo inicial es fruto en sazón de la primavera de aquellos tiempos. Velázquez empieza a pintar en un momento difícil; la autoridad de su maestro, preso en el laberinto del manierismo más rebuscado y cansino, es fuerte y él no puede más que replegarse a sus doctas enseñanzas, aún conociendo desde muy joven «no convenirle modo de pintar tan tibio»⁸⁹². En su alma palpitan, como en la de tantos jóvenes de su generación, pulsiones renovadoras que bregan por abrirse camino y esparcir sus semillas en el yermo de esa corrección estéril. Hacía mucho tiempo que la naturaleza se plasmaba enmendada y demasiado que para suavizarla se repetían fórmulas de viejos maestros, entonces creídos insuperables. Era hora de reaccionar, de depurar la realidad de tanto artificio y dejar que se contemplase y valorara por sí misma, tal y como es, sin más adorno que su desnuda y franca verdad⁸⁹³. Para esta empresa no era mal punto de partida lo hecho por Juan de las Roelas, que pintaba en Sevilla desde 1604, o por Luis Tristán, del que nos dice Palomino que era tan admirado por el joven pintor⁸⁹⁴, y, mucho menos, las experiencias revolucionarias del Caravaggio que, de primera mano, a través de sus propias obras, o de segunda, y aún mejor, por medio de las de Ribera, era posible aprehender sin salir de los límites de la ciudad. El Velázquez de esta primera etapa sevillana es un joven aficionado a ocres y asfáltos; un pintor que talla la forma con los pinceles, que ama y busca continuamente lo plástico, sirviéndose del volumen corpóreo y la luz tenebrista. No es éste el genio que después brillará en Madrid, pero tampoco es un maestro menor; con una calidad, muy superior a la del resto de sus paisanos, se alza sobre el panorama local con el mismo brío que lo elevará luego por encima del europeo,

⁸⁹¹ “Desde este momento, que es cuando propiamente empieza, la vida de Velázquez...”.

Así se expresaba don José Ortega al hablar del traslado de Velázquez a la Corte y del consiguiente cambio que se produce en sus maneras de pintor, considerando que esos hechos suponen un renacimiento, o mejor, el auténtico nacimiento artístico del pintor sevillano.

J. ORTEGA Y GASSET. “Introducción a Velázquez”, en *Velázquez*. Berna: Iris-Verlag, 1943. Recogido en: *Papeles...*, pp. 13-51. La cita en p. 17.

⁸⁹² A. PALOMINO. *El Parnaso...*, p. 209.

⁸⁹³ “Se trataba de algo histórico y no psicológico. La nueva generación está harta de Belleza y se revuelve contra ella. No quiere pintar las cosas como ellas “deben ser”, sino tal y como son. En aquel tiempo comienza en Europa un gran apetito de prisa, de complacencia en lo real ... A estos nuevos hombres les parecen los deseos en que la Belleza consiste algo pueril. Prefieren enfrentarse dramáticamente con lo real. Pero lo real es siempre feo. Velázquez sería el pintor maravilloso de la fealdad. Esto significa no sólo un cambio de estilo en la pintura ... sino un cambio de misión en el arte. Ahora se ocupará en salvar la realidad que es corruptible, fugaz, que lleva en sí la muerte y la propia desaparición.”

J. ORTEGA Y GASSET. “Introducción a Velázquez” en *Velázquez*. Madrid: Revista de Occidente, 1954. Recogido en: *Papeles...*, pp. 219-266. La cita en pp. 230-231.

⁸⁹⁴ “Las (*pinturas*) que causaban a su vista mayor armonía, eran las de Luis Tristán ... por tener rumbo semejante a su humor, por lo extraño del pensar, y viveza de los conceptos.”

A. PALOMINO. *El Parnaso...*, p. 209.

y en esa juvenil pasión por la forma, por la sustancia sensible al tacto, está la base de la maestría con que supo diluirla en su madurez, para convertir el objeto real en el objeto visto, la realidad objetiva en la realidad percibida, con su natural cerco de imprecisión.

De entre lo que cuajara en estos años, un exiguo puñado de cuadros religiosos y otro más nutrido de bodegones, junto a algún que otro retrato, la *Adoración de los reyes* es su obra de mayor envergadura, quizá no la mejor, pero sí la de superior empeño y más grande dificultad, la que lo obligó a superar problemas compositivos que hasta ahora no se habían presentado en su corta carrera y le brindó la oportunidad de relatar un misterio con los medios propios de su lenguaje nuevo. De ello que resultó una creación trascendental, de calidad sólo a la altura de su autor, y enorme singularidad iconográfica. Un islote, en todos los sentidos, en medio de la marea del barroco español. Un hito único, por los ideales estéticos con que se concibe y por lo novedoso de su mensaje.

Siempre se ha ponderado en este cuadro, como en la *Inmaculada* de la Galería Nacional de Londres, el peso de la ortodoxia iconográfica de Pacheco. No se puede negar, de hecho, la presencia de elementos, incluso alguno más de los que hasta ahora habían sido notados, que nos remiten sin discusión a esas directrices que, treinta años después, verán la luz estampadas en letra de molde; pero no es menos cierto, como se ha apuntado alguna vez, que en otros aspectos el lienzo parece contradecir con poco embarazo las advertencias del maestro. Los motivos a que responda esta supuesta discrepancia pueden ser varios y, para empezar, es posible que no sea tanto el desacuerdo.

La rectitud trentina hubo de ser adorno del pensamiento de Pacheco a lo largo de toda su vida y sólo así se justifica el que fuera censor y veedor de pintura sagrada en Sevilla, nombrado por la Inquisición, desde el primero de marzo de 1618. Ahora bien, si aceptamos, como verosíblemente se ha propuesto, que la redacción del *Arte de la pintura*, según lo conocemos hoy, tuviera lugar por los años de 1634-38⁸⁹⁵, es lícito creer también que algunos de los juicios del pintor no estuvieran aún definidos por completo, veinte años antes, en la forma que luego fueron escritos. No digo que sus planteamientos en el momento en que se pinta la *Epifanía* de Velázquez fueran más relajados de lo que habrían de mostrarse luego –no se concibe tal cosa con su reciente nombramiento y el orgulloso afán ejemplarizante que en él despertaría– pero sí puede ser que, a dos décadas de la composición última del tratado, todavía quedaran al pintor lecturas por hacer y puntos por madurar y que esas vaguedades vengan a explicar los presuntos desacuerdos con este cuadro.

Otra causa, quizá más probable, podía hallarse en las indicaciones puntuales que hicieran los comitentes, a las que con mucha frecuencia hubo de ceñirse el propio Pacheco aparcando sus nombramientos y convicciones y pintado, verbigracia, con tres

⁸⁹⁵ Expone este parecer el profesor Buenaventura Bassegoda en la *Introducción* que hace a su edición del *Arte de la pintura*, de Francisco Pacheco. F. PACHECO. *Arte...*, pp. 43-46.

clavos, Cristos que siempre creyó de cuatro⁸⁹⁶. Lo que no es de creer es que la originalidad iconográfica de esta pintura se deba sólo al singular temperamento de Velázquez, que también se advierte, claro está, pero que no habría de querer jugar con fuego cuando recibía, apenas titulado maestro, su primer encargo importante; un trabajo que además le encomendaban los jesuitas, hombres poco dados a descuidar detalles formales y menos aún si, como en este caso, las obras estaban destinadas a la capilla de un noviciado, a un recinto en el que habían de pasar tantas horas de formación los jóvenes recursos de su milicia.

Su vigilancia hubo de ser estrecha y no menos la del maestro censor, ansioso de tomarse el desquite, viendo a su yerno ganarse el favor de la Compañía, abrirse el camino que a él le cortaron, quince años antes, en favor del licenciado Roelas⁸⁹⁷. A estas directrices y consejos se suma, como ya advertía, el genio natural del artista, esa sensibilidad y esas cualidades para el manejo de los pinceles que como don especial poseía, y de semejante compuesto surgió esta obra sin parangón, la única *Epifanía* realmente inconfundible entre la avalancha de las producidas por nuestro Siglo de Oro.

Nada destaca tanto en esta pintura como su aplastante credibilidad. No hay en ella ningún elemento que parezca lejano o desconocido; todo nos suena, todas las formas, todos los personajes parecen haber frecuentado nuestra retina desde siempre, desde mucho antes de ver el cuadro. Lo más inolvidable y familiar reside en el grupo de la Virgen y el Niño, con su aire sencillo y popular y, al mismo tiempo, divino y majestuoso. La Virgen de Velázquez es la más humana de su siglo, mucho más que las acariciadas por Maino o Zurbarán y, más tarde, por Murillo. Es una muchacha como hay tantas por la calle, vulgar y en absoluto hermosa, pero en la que resplandece esa rozagante guapeza, esa fresca lozanía que es prenda natural de toda sana mocedad. Vibran también en Ella la modestia y la virtud, en su mirada baja o en el corte severo de sus vestidos; ropas de bayeta y grueso paño en los colores que manda Pacheco: rosa, en este caso de Siena y con un ligero toque dorado, para la túnica y azul, también de tendencia ocriza, para el palio; a ellos se suma el níveo de la toca, amplia y espesa, de lino, para con más pudor cubrir su cabeza. Con mano fuerte y acostumbrada sostiene en su falda al Niño, donde también se extrema el realismo con auténtica validez documental.

En Él es donde mejor se ha visto el seguimiento de las tesis de Pacheco. Abominaba el veedor la imagen del Chiquillo desnudo, porque, además de contraria a lo escrito por San Lucas, era, a su modo de ver, mancha terrible en la reputación de su Madre, que poca caridad demostraba dejándolo corrito en la noche helada de su venida al mundo⁸⁹⁸. Si tan radical era para referirse a la Nochebuena, qué no habría de pensar en este otro caso, pasados ya, según su parecer y el de los teólogos de la Compañía, trece

⁸⁹⁶ E. VALDIVIESO y J. M. SERRERA. *Historia de la pintura española* (1985), p. 30.

⁸⁹⁷ Por los años de 1604, cuando se pintaba el gran retablo de la Casa profesa.

⁸⁹⁸ Ver pp. +.

días desde el parto⁸⁹⁹. Obedece Velázquez estas ideas y nos da a Jesús fajado, envuelto en apretadas mantillas de lino que sólo dejan libre la cabeza, como, por malsana costumbre, se empaquetaba a los niños en su tiempo. En esa testa divina, poderosa a pesar de su edad tan corta, desarrolla el pintor una de sus poesías más dulces y mejor rimadas. Es la cara más amable y encantadora de la realidad, la más ajustada interpretación de lo infantil. No hallo en Él más que verdad, que transparente reflejo del perfil redondeado de una cabecita tan tierna, de la naricilla chata y las mejillas gordezuelas, de los ojazos vivos y la carne mórbida, cubierta de piel fina y blanca. No me sugiere, como a otros autores, impresión alguna de hierático sentido de la eternidad⁹⁰⁰. Cuando lo miro descubro a un niño, a un niño de verdad; veo infantil curiosidad, veo viveza de niño despierto, veo concentrarse en sus ojos todo el nervio y la travesura de su genio, todo el brío de ese cuerpecito aprisionado en el místico caparazón de las vendas. Procurando pintar al Señor de acuerdo con las normas del pudor y la ortodoxia, Velázquez fragua, sin embargo, el Niño Jesús más atrevido de su tiempo, el más concreto y terrestre, el más apegado a la usanza de la época en que trabaja el pintor. No nos engaña el breve fulgor de la aureola postiza que centellea en su coronilla: lo que tenemos delante es una criatura de carne humana y mortal. Quien tuviera alguna duda acerca de la naturaleza terrenal del Verbo, contemplando este cuadro habrá de verla disipada, pues sólo con un gran esfuerzo de fe, análogo al que hicieron los pastores o ahora los reyes, alcanzará a encontrar en ese Niño a Dios.

Al lado de Ellos está San José, el esposo que, por no mencionarlo San Mateo, algunos teólogos y artistas, entre ellos el padre Nadal, expulsaron de esta escena⁹⁰¹. Siguiendo a su suegro, don Diego sí lo pinta, también llano y hasta algo rudo, y, sobre todo, con gran cuidado no llevar a engaño, de aclarar que no es éste el padre natural del Señor. Para ello lo sitúa a nivel más bajo y entre sombras más densas que a María y Jesús. San José no es aquí el respaldo de la Virgen, erguido tras Ella, coronando con su cabeza la diagonal compositiva típica de este tema; sigue apareciendo frente a los reyes, en el bando de los objetos adorados, pero sin formar parte de él, antes bien, postrado y adorante él mismo de la divina majestad que tiene a su vera. Qué clara está también aquí la presencia de Pacheco.

Donde no lo está tanto es en la actitud de los reyes, del todo solitaria en nuestro barroco. Por algún motivo que se me escapa, pero que existió, a buen seguro, el primer monarca en adorar al Niño es Gaspar, al que la tradición muestra casi siempre de pie al lado de Baltasar, aguardando su turno tras la reverencia del viejo Melchor. Arrodillado tras él queda el mayor y todavía de pie el negro, junto a un paje de apariencia pastoril que asoma curioso a mirar al Niño. En los reyes, los evangelios apócrifos y la historia del arte habían establecido la costumbre de representar las tres edades del hombre

⁸⁹⁹ Así Nadal, Suárez, Maldonado, Ribadeneira... ver pp. +.

⁹⁰⁰ C. G. de MARCO. "Los niños...", pp. 355-356.

⁹⁰¹ J. NADAL. *Evangelicae historiae...*, n. 7.

adulto y, de forma tácita, institucionalizado la tendencia a arrodillar primero al más anciano, por las muchas connotaciones que de ello se podrían deducir y por lo que de piedad y etiqueta había en ese gesto. En ocasiones se postran los tres, como en el fresco de Ferrer Bassa del monasterio de Pedralbes⁹⁰², o, al menos, los dos blancos, como sucede en el tríptico de Memling del Museo del Prado⁹⁰³, o en la *Epifanía* de Yáñez, de la catedral de Cuenca⁹⁰⁴, y, ya en el siglo XVII, en las pinturas estudiadas de Vicencio Carducho, de los retablos de Guadalupe y Algete, o de fray Maino en el de San Pedro Mártir, de Toledo⁹⁰⁵, pero en ninguna de ellas será el más joven el primero en allegarse al Niño. Los casos en que Gaspar inicia la reverencia son contadísimos y no se encuentran demasiado cerca de la tradición española; podemos citar la *Adoración de los reyes* del políptico de la *Anunciación* de Fra Angelico, que guarda el Museo del Prado⁹⁰⁶, o las tablas que de este tema ejecutaron Fernando Yáñez, para el retablo de la catedral de Valencia⁹⁰⁷, o el maestro de Burgos para la catedral de esta ciudad⁹⁰⁸, todos ejemplos aislados y, en el caso de los dos primeros, de pura estirpe italiana. El propio Pacheco era claro al escribir que fuera el más viejo el primero en adorar a Jesús⁹⁰⁹. Velázquez, sin embargo, contradiciendo una usanza textual y artística de siglos, concede ese honor a Gaspar y él es, junto con la Virgen y el Niño, el otro gran protagonista del cuadro. No sé a qué principio obedece este impulso. Es posible, aunque no deja de resultarme demasiado presuntuoso y bastante difícil de sostener, que esta actitud viniera a apoyar la vieja tesis, que luego veremos, de que Velázquez se autorretratara en esa figura. Más probable se me hace el que la idea proceda de los mismos comitentes, que habiendo pensado destinar el cuadro a la capilla del noviciado, bien pudieron planear dar aliento a sus jóvenes hermanos poniendo ante sus ojos nobles empresas capitaneadas por hombres todavía mozos, como hicieron en sus casas más famosas y en esta misma de Sevilla, cuando la reedificaron en 1699. De esta manera, equiparando al rey Gaspar con los habituales modelos que daban a sus muchachos, San Luis Gonzaga, entonces ya beato⁹¹⁰, y San Estanislao de Kotska, aún lejos de los altares pero puesto ya de ejemplo en todos los colegios de la Compañía⁹¹¹, hacer que fuera un mancebo santo el que dirigiera el acto de la Epifanía, el que guiara a los gentiles en su reconocimiento del

⁹⁰² Reproducido en F. J. SÁNCHEZ CANTÓN. *Nacimiento...*, lám. 148.

⁹⁰³ Reproducido en R. BUENDÍA. *El Prado básico*, p. 99.

⁹⁰⁴ Reproducido en J. CAMÓN. *La pintura española...* (1973), fig. 32.

⁹⁰⁵ Ver pp. + y +, respectivamente.

⁹⁰⁶ Reproducido en F. J. SÁNCHEZ CANTÓN. *Nacimiento...*, lám. 156.

⁹⁰⁷ Reproducido en J. CAMÓN. *La pintura española...* (1973), fig. 38.

⁹⁰⁸ Reproducido en F. J. SÁNCHEZ CANTÓN. *Nacimiento...*, lám. 170.

⁹⁰⁹ F. PACHECO. *Arte...*, p. 616.

⁹¹⁰ San Luis muere en Roma en 1591, a los veintitrés años, atendiendo a los apestados de aquella epidemia. Fue beatificado en 1605 y canonizado en 1726. Desde 1620 contaba con un altar dedicado a él en la iglesia de San Ignacio, de Roma, bajo el cual descansan sus reliquias.

⁹¹¹ Fallecido tísico en 1568, a los dieciocho años de edad y tras uno de servicio a la Compañía, San Estanislao no fue beatificado hasta 1670, ni canonizado hasta 1725. Los jesuitas, sin embargo, lo reverenciaron como santo desde el momento mismo de su muerte.

Altísimo, con la metáfora misionera, tan afín al espíritu de la orden, que en ello hay encerrada⁹¹². Si luego el pintor se utilizó a sí mismo como modelo, eso ya es harina de otro costal, lo importante es que había una razón de peso que justificaba su actitud.

Del mismo modo, nos sorprende en estos reyes la desusada modestia con que se presentan ante el Niño. También ello está relacionado con el pensamiento de la Compañía. En su ortodoxia, los teólogos jesuitas siempre se anduvieron con ojo al tratar de monarcas a los magos, pues nunca dice el Evangelio que en verdad lo fueran. Sin embargo, al final, casi todos terminaron proclamando que aunque aquella no era cosa segura, sí parecía más que verosímil y que por soberanos se los podía tener sin demasiados melindres⁹¹³. Así lo dice el Padre Suárez⁹¹⁴ y, con algo más de recelo, lo afirma también el cauto Juan de Maldonado⁹¹⁵. Con todo, el motivo principal de la sobriedad de éstos personajes, hay que buscarlo en el temperamento de Velázquez, porque en la historia del arte, ni siquiera en aquellos momentos en los que, deliberadamente, se había querido pintar magos y no reyes, como en aquel hermoso cuadro del Giorgione del Kunsthistorisches Museum de Viena⁹¹⁶, nunca se había visto semejante grado de austeridad en el vestido, los regalos o los ademanes de estos hombres. La sencillez con que aquí se nos dan es fruto de la vocación velazqueña por lo real, inclinada siempre hacia las cosas vistas más que hacia las imaginadas y poco partidaria de recrearse en lo que no fuera esencial⁹¹⁷.

Velázquez dota a sus reyes de una apariencia cercana y los viste con telas asimismo normales, con terciopelo liso y fino paño de lana, sin permitirse más licencia de boato que el cuello de balona, y no de la más exquisita, y el pendiente de oro con dos cuentas de coral que luce el rey negro, sin duda para mostrarse con una presencia algo más llamativa y peregrina; pero qué lejos queda este exotismo de pacotilla del tan convincente de los modelos de Maino o de la carnavalesca extravagancia de los de Zurbarán. También a las ofrendas afecta esta pasión realista; no vemos ya ricos jarrones mediceos ni navetas de oro e irisadas caracolas, sino piezas sencillas con brillo de

⁹¹² A este respecto es muy esclarecedor el estudio realizado por Emile Mâle. Recordemos la intensa actividad misionera desarrollada en Oriente por San Francisco Javier y los Santos, como Pablo Miki y Diego Kisai, que la Compañía fue recolectando por esas tierras. Pensemos también en su incansable trabajo en América o, incluso en Europa, en Inglaterra y Alemania, y cómo todo ese espíritu de cruzada era cultivado en sus noviciados y colegios especiales de misioneros destinados a aquellas tierras.

E. MÂLE. *El arte religioso...*, pp. 113-125.

⁹¹³ Ver pp. +.

⁹¹⁴ F. SUÁREZ. *Misterios...*, disputa XIV, § II, punto 4.

⁹¹⁵ J. MALDONADO. *Comentarios...*, pp. 143-145.

⁹¹⁶ Reproducido en *Grandes de la pintura*, vol. III, p. 101 (Madrid:Sedmay, 1979).

⁹¹⁷ “La ciencia está constituida sobre la renuncia y, en rigor, lo que Bacon, Locke o Newton ... enseñaron al hombre occidental fue, sobre todo, a ejercer sistemáticamente la renuncia. Que hay una actitud paralela en Velázquez y que procede de la común creencia de que lo superfluo no es natural, nos parece evidente. Y de ahí que Velázquez tratara de captar de la naturaleza lo necesario para alcanzar su efecto, y nada más que eso.”

J. A. MARAVALL. *Velazquez...*, p. 87.

bronce, humildes vasos manieristas que podían formar parte del ajuar de cualquier parroquia sevillana.

La escena transcurre en una estancia oscura y fría, en el interior de una arquitectura desnuda y servil, a la sazón ya decrepita. Lo primero que se nos ocurre es que no es ésta la espelunca ignaciana apoyada por los jesuitas⁹¹⁸, con el padre Nadal al frente⁹¹⁹. Estamos ante una construcción humana, ante un cuarto siniestro al que se accede por un arco de medio punto. Sin embargo, es posible que este marco no se encuentre tan alejado de la Compañía ni de Pacheco como a veces se ha supuesto. Mirémoslo con calma. No cabe duda de que es un espacio construido; la Virgen se sienta delante de un muro, con los pies posados en un tranco en piedra; pero no hay pavimento y el piso ha de ser bastante irregular, a juzgar por los peñones que lo van surcando y por los matojos que de él nacen; es un habitáculo angosto y lóbrego, con mucho de ruina, pero también, por qué no, con algo de gruta. Hagamos ahora la comparación con el texto del suegro. Pacheco habla, literalmente, de «cueva»⁹²⁰, nunca de ruinas, y con cita a teólogos célebres demuestra que tampoco cabe pensar en una casa, como pudiera deducirse del Evangelio de San Mateo; pero ojo, que la caverna del censor no es un antro natural en la falda de una montaña, sino, como ya hemos tenido ocasión de ver, *una cueva cavada en la muralla*⁹²¹, un espacio creado por el hombre en el seno de una obra de ingeniería, por lo tanto igualmente humana⁹²². Teniendo en cuenta estas consideraciones, se me hace que el espacio velazqueño, tenido por contrario a las propuestas de su maestro, no sólo no disiente en absoluto de ellas, sino que, con ese desdibujado arco de acceso y el suelo terrizo sembrado de pedruscos y maleza, sea la representación más fiel que de tal parecer se pueda hallar en todo el arte español.

Por el arco de entrada, se pierde la vista en un paisaje bassanesco de luz mortecina, en cuyo cielo empiezan a platear las primeras claras del alba, un fondo imaginado y elaborado en el taller, con una soltura técnica que avanza ya algo de los logros posteriores del maestro⁹²³ y que, incluso anticipa la pintura que se dice que hizo del aire, por esa atmósfera que parece transmitirnos parte del frío que corre cuando el sol se levanta. Frío también del invierno crudo, simbolizado por el rosal seco del primer término⁹²⁴.

⁹¹⁸ S. IGNACIO DE LOYOLA. *Ejercicios...*, § 112.

⁹¹⁹ Recordemos que en los grabados relativos al Nacimiento, la Adoración de los pastores y la Adoración de los reyes siempre aparece la gruta como escenario dentro o ante el cual se desarrolla la historia. Véase J. NADAL. *Evangelicae historiae ...*, n. 3, 4, y 7.

⁹²⁰ F. PACHECO. *Arte...*, p. 616.

⁹²¹ *Ibidem*, p. 603.

⁹²² A este respecto, ver pp. +.

⁹²³ Véase A. CALVO CASTELLÓN. *Los fondos...*, pp. 178-179.

⁹²⁴ Decía el profesor Martín González que “se siente el frío del amanecer y el propio de la estación”.

J. J. MARTÍN GONZÁLEZ. “Velázquez...”, p. 29.

Estamos ante una creación bellísima, de muy alta calidad y múltiples matices iconográficos destacables. Una obra en la que conviven inexperiencia y genialidad, fervor y tibieza, barroco decidido y lastres manieristas. Contaba un crítico la anécdota de cierto poeta amigo suyo que había albergado el propósito de escribir un libro de sonetos dedicados a pintores, una colección de estrofas que tuviera por hilo conductor la idea de hermanar a cada maestro con un color que pudiera explicar o, al menos, identificar su arte. Y, según parece, no le fueron mal las cosas hasta el momento de enfrentarse a Velázquez, cuando se mostró incapaz de hallar ese color⁹²⁵. Algo parecido ocurre al abordar y tratar de definir esta obra contradictoria, esta pintura ambigua y desconcertante. Al verla delante, de primeras se me ocurre hablar de frialdad, pero pronto acierto a descubrir emoción. También me atrae su aparente verdad absoluta, pero al analizarla despacio hallo de manifiesto el artificio.

La composición, en lo esencial, debe mucho al periodo anterior; estamos en fechas tempranas y Velázquez no es todavía un pintor experto, además ésta es su primera pintura de cierta complejidad⁹²⁶. El joven maestro recurre para ordenarla a un esquema en aspa, muy interesante por cuanto anticipa, de forma todavía incipiente, ese recurso del «vacío central» que caracteriza buena parte de sus composiciones de la segunda época⁹²⁷. Para la distribución de los personajes se vale del procedimiento manierista de ir colocando a mayor altura a los que supuestamente están más lejos, de lo que resulta, en el grupo de los reyes, una solución un tanto amontonada⁹²⁸ y de cierta impronta escultórica, por el escalonamiento de las cabezas y la ausencia de aire entre las figuras, no ajena a lo que, con mayor audacia, logró Montañés en el retablo de los jerónimos de Santiponce. Este apretamiento de las figuras y la brusquedad con que se atajan en el borde llegó a sugerir a algunos autores que el cuadro podía haber sido recortado⁹²⁹. También es táctica rancia y convincente sólo a medias, la apertura del fondo arquitectónico hacia ese país auroral, si bien aquí se usa con bastante fortuna, pues sirve al pintor para desahogar con coherencia la composición y dispersarla un tanto del primer plano, que de otro modo resultaría de una turgencia ribaltesca⁹³⁰.

⁹²⁵ R. GAYA. *Velázquez...*, pp. 21-23.

⁹²⁶ “Velázquez no se reduce a reproducir un trozo de naturaleza que tiene ante sí, ni a inventarla gratuitamente; se sirve en muchos casos del trabajo de quienes le han precedido, como hacía también Alonso Cano; estudia selecciona y recompone ...”

J. A. MARAVALL. *Velázquez...*, p. 53.

⁹²⁷ Caso de la *Túnica de José o Las hilanderas*.

Sobre el tema del llamado “vacío central” remito al trabajo de A. CIRICI PELLICER. “...”.

⁹²⁸ En palabras de Ortega “el cuadro es desagradable de composición, forzado de arquitectura”. Para mi maestro Sánchez-Mesa la composición es “agolpada y elemental”.

J. ORTEGA Y GASSET. “Introducción...” (1954) –ver nota ...–. Recogido en *Papeles...*, p. 246.

D. SÁNCHEZ-MESA. *El arte barroco...*, p. 362.

⁹²⁹ El error procede de una litografía de Cayetano Palmaroli fechada en 1832, en la cual la composición es más amplia.

A este respecto, J. LÓPEZ-REY. *Velázquez...*, cat. n. 13.

⁹³⁰ “Los fondos de Velázquez no son propiamente paisajes, sino formalmente fondos. Las formas valores cromáticos, etc., están esquematizados casi excesivamente para no entrar en

La iluminación es ejemplo de la influencia del mejor caravaggismo, surgiendo la claridad de un foco bajo, intenso y limpio, que irradia desde el costado izquierdo y modula con dureza las formas. Su estudio ha sido minucioso y muy ajustado, arribando a detalles de apurado virtuosismo, caso de ese lunar dorado que brilla en la punta de la nariz de Gaspar, prodigio de observación del natural y de obediencia a las leyes de la física. La Virgen y el Niño constituyen la zona más iluminada del cuadro y, en consecuencia, el punto de atracción máxima para el espectador. Velázquez realza así lo divino y lo separa en algo de lo humano, sin faltar a la verosimilitud ni el realismo, pero dirigiendo con atino la piedad hacia donde conviene⁹³¹.

El colorido es el propio del primer naturalismo de la pintura española, una paleta con tendencia al ocre, repleta de tierras y tonos pardos, en una armonía sobre la que destaca la pureza reluciente de los blancos, sobre todo en las ropas del Niño y el cuello de Baltasar, imprescindible para hacer resaltar su carne africana del fondo oscuro. Al lado de los blancos sobresalen ruidosas notas de vivo colorido, en el amarillo del paño que hay bajo el Niño o en el terciopelo escarlata del manto del rey negro; singular es también el azul verdoso del sayo de Gaspar, muy matizado de pardo en la manga, de un regusto agrio, aunque no al modo manierista.

El realismo es muy intenso. La colección de retratos que nos ofrece es una de más notables de la carrera del artista y, desde luego, la mejor de este periodo. Es tradición aceptable considerar que Velázquez se sirvió para este cuadro de los modelos familiares que tenía más a mano. Para la Virgen, su joven esposa, Juana de Miranda; Jesús pudo ser su hija Francisca, nacida en ese año de 1619, lo que nos podía ayudar a fechar el lienzo por el mes de noviembre⁹³²; Gaspar pudo ser el propio pintor y Melchor su suegro; así, como Baltasar, que no presenta rasgos negroides a pesar de su color de piel, un hermano del artista⁹³³. No es más que una hipótesis amable y bastante romántica, pero parecen ser cartas a favor de su realidad el parecido de esta Virgen con la *Purísima* de Londres o el del rey joven con el supuesto *autorretrato* de Velázquez del Museo del Prado.

La expresión es tan comedida aquí como en casi todas las pinturas del artista, excepción hecha del cuadro de *Cristo y el alma cristiana*, de la Galería Nacional de

emulación con las figuras. Son, pues, meros telones de fondo y no espacios, no ámbitos. Tienen un papel meramente funcional ... son contrastes de la figura o aparejo de formas con el fin principal de monumentalizar la figura y amenizar el conjunto."

J. ORTEGA Y GASSET. "Temas velazquinos", en *Papeles...* pp. 213-218. La cita en pp. 213-214.

⁹³¹ López-Rey subraya el diferente tratamiento empleado en la pintura de Velázquez para elaborar los distintos personajes, según sean divinos o humanos.

Véase J. LÓPEZ-REY. *Velázquez...*, pp. 42-43.

⁹³² La partida de bautismo de la niña tiene fecha del 18 de mayo de 1619.

⁹³³ F. J. SÁNCHEZ CANTÓN. *Nacimiento...*, p. 139; B. de PANTORBA. *Guía del Museo del Prado*, p. 172; J. GÁLLEGO. *Velázquez...*, pp. 90, 114 y 127; R. BUENDÍA. *El Prado...*, p. 212; D. SÁNCHEZ-MESA. *El arte barroco...*, p. 360 (pie de la fig. 231); *Museo del Prado* (1996), p. 416; S. ALCOLEA GIL. *Velázquez...*, p. 110.

Londres; una medida que no siempre es prenda que favorezca a la pintura de devoción que, a la postre, resulta fría. El tema hubiera exigido una religiosidad más viva, pero Velázquez no era un santo como fray Sánchez Cotán, ni un místico como Zurbarán⁹³⁴. Su sensibilidad estaba demasiado apegada a lo terrestre, a lo perceptible con los sentidos. Ello no quiere decir que su pintura esté vacía, pero sí que el ardor de la fe no es fácil de rastrear en ninguna de sus obras. Su inquietud era distinta, más consciente y menos venal, aunque igualmente vívida e intensa⁹³⁵. Y así, como en el resto de su obra, hay en este cuadro un algo emocional que flota en el ambiente, que trasciende de la callada expresión de la Virgen o del ligero arrobamiento de Gaspar, pero ese aire sutil parece más humano que piadoso⁹³⁶, parece más el fruto de haber usado unos modelos cercanos y acaso queridos, que no la consecuencia de una creencia religiosa firme y guardada en lo más hondo⁹³⁷. Tal emoción nunca se da con evidencia en la obra del maestro, que tuvo la suerte de poder marcharse a Madrid y triunfar al margen de provincianos encargos de parroquias y conventos, que nunca hubiera sido capaz de cumplir con la eficiencia de un Zurbarán, como demuestra el que en Sevilla fuera tan asiduo del bodegón y que a guisa de tal disfrazara con frecuencia los asuntos de fe⁹³⁸.

Con todo, hay que decir que Velázquez se presenta en este cuadro tan barroco y contrarreformista como el que más; barroco en los postulados estéticos y barroco en el mensaje religioso a transmitir. De entrada podíamos vernos tentados a afirmar que no utiliza los recursos habituales del arte de su siglo para mover a la piedad, pero qué poco tardamos en percatarnos de que no es así. Velázquez no apela a la grandilocuencia ni a la expresión estereotipada del éxtasis, porque repugnando pintar las cosas que no podía ver, nunca llegó a aprender esos idiomas; él invoca, en cambio, a la realidad y expresa por medio de la pobreza y lo cotidiano lo que otros narraban tratando de dar forma a lo sobrenatural. En sus resultados, al final, hay algo más de frialdad y menos populismo

⁹³⁴ “Velázquez fue verosíblemente tibio en materia de religión –como lo eran muchos hombres de su tiempo–, pero sería antihistórico suponer que rehusaba pintar cuadros de iglesia por motivos de impiedad.”

J. ORTEGA Y GASSET. “Introducción...” (1943) –ver la nota + del capítulo...–. Recogido en *Papeles...*, p. 42.

⁹³⁵ “Velázquez no es el pintor de la nuda realidad natural, presente ante él, sino un pintor lleno de espiritualidad, que nos da lo real a través de una personalidad especialmente rica y cultivada.”

J. A. MARAVALL. *Velázquez...*, p. 84.

⁹³⁶ No acierto a ver en este cuadro una religiosidad tan viva como la que descubrió Sánchez Cantón.

F. J. SÁNCHEZ CANTÓN. *Nacimiento...*, p. 140.

⁹³⁷ En palabras de Gaya Nuño, “la Epifanía del Prado es, más que otra cosa, una reunión de familia a la que se agregan, sin la menor pretensión de confundir al espectador, un negro y un gitano.”

J. A. GAYA NUÑO. *Velázquez*, pp. 22-23.

⁹³⁸ Decía el mismo autor, refiriéndose al cuadro de la Coronación de la Virgen, que había allí, “cual acontece a menudo en su pintura religiosa, un algo y un mucho de escasa convicción”. *Ibidem*, p. 62.

que en los de otros autores, pero nunca falta el ceñido análisis de cuanto tiene a su alrededor y, ya que no hay decidida entrega piadosa, arde, siquiera, una llamita de sentimiento humano. Y en esos ademanes, en semejante empeño por bajar a la tierra lo más sagrado, pintando con justeza la verdad de cada día, el gracejo infantil de Jesús, la modestia de su Madre, la pulcra severidad de los paños o la concreta miseria del escenario, hay encerradas fórmulas asimismo válidas para expresar la doctrina del Concilio, fórmulas tras las que aparecen, como en el cuadro del pintor tenido por más beato, las ardientes catequesis de San Ignacio y Santa Teresa de Jesús.

En octubre de 1623, cuatro años, más o menos cabales, después de terminar este lienzo, Velázquez entra como pintor del rey en el Alcázar de Madrid, al que acababa de llegar, apenas hacía un mes, la gran *Adoración de los reyes* que Rubens pintara en 1609 para el ayuntamiento de Amberes⁹³⁹. Me pregunto qué pensamientos pasarían al verla por la mente del sevillano. Con seguridad, que no se privó de establecer una comparación, al menos para sus adentros, entre este cuadro y el que él había dejado a los jesuitas del noviciado de San Luis; entre las sonoras fanfarrias que aquí suenan y el silencioso recogimiento que allí se ve; entre la alegría cromática y esa pompa de fondos, personajes y actitudes que gasta el flamenco y la adusta presencia que había dado él a su historia. Sin duda hubo de quedar sorprendido y de admirar en lo más hondo una obra tan valiosa, aunque más se prenda de la maestría y la técnica del artista antwerpino que no del discurso altisonante de su pintura, de aquella bofa hojarasca hinchada de fatuos honores y coronada por imposibles victorias y laureles, pocas veces merecidos con tal derroche, que nunca aceptó, ni por asomo, a lo largo de toda su vida.

La *Epifanía* de Rubens es una obra temprana, diez años más joven que la de Velázquez, pero ejemplo ya del barroquismo más avanzado y consciente, de unas maneras que ni siquiera se estilaban todavía en Italia, crisol de todas las novedades estéticas, donde triunfaban, por un lado, las experiencias clasicistas boloñesas y, por otro, los atrevimientos naturalistas del Caravaggio. La composición de Rubens es muestra preclara del estilo más dinámico, enfático y ampuloso que se diera en el siglo XVII, quintaesenciado, aún con más porfía, al ser ampliada en 1628. Nueva sorpresa ésta para don Diego, que veía al otro capaz de concebir y prodigar con tan generoso

⁹³⁹ Esta *Epifanía* fue pintada en 1609 por encargo del burgomaestre Nicolás Rockox, gran amigo del artista, para el Salón de los Estados del ayuntamiento de Amberes. La estancia acababa de ser remodelada y el cuadro se destinó a presidirla, colgando sobre la chimenea. Hubo de ser una de las primeras obras embestidas por Rubens tras su regreso a la ciudad en diciembre de 1608. El pintor lo cobra entre abril y agosto de 1610, pero el marco, junto a otros destinados al mismo espacio, fue ya pagado durante el año anterior al pintor y dorador David Remeus.
P. CABANNE. *Rubens*, pp. 67-71; D. BODART. *Rubens*, pp. 26 y 46; S. A. VOSTERS. *Rubens...*, pp. 181-192.

rumbo, más fausto y esplendor del ya vertido al pintar de primeras el cuadro⁹⁴⁰. Acomete el pintor esta obra recién llegado a Amberes, después de ocho años en Italia. Conocía bien Venecia y Roma y había hecho larga fortuna en Mantua y Génova, tornando a su país con un estilo ya del todo formado y la esperanza de abandonarlo pronto para volver a la corte de los Gonzaga. Pero nunca lo hizo. A la vista del panorama flamenco y las posibilidades que le brindaba, prefirió quedarse allí y erigirse su máximo líder que no volver a Italia a ser uno más, muy apreciado, bien es cierto, pero con tanta y tan dura competencia a su alrededor. La importancia del encargo y el prestigio que habría de reportarle, en dejando satisfecho al municipio, le obligaron a esmerarse. El producto fue excelente y bien supieron apreciarlo sus contemporáneos, como prueba el que, apenas tres años después, las autoridades cívicas lo ofrecieran como joya singular, en pago por alguno de sus turbios favores, a don Rodrigo Calderón, conde de Oliva y marqués de Siete Iglesias, ministro de Felipe III y favorito del duque de Lerma; o la diligencia que puso luego Felipe IV en adquirirlo, así como el orgullo con que desde entonces lo ostentan los inventarios reales⁹⁴¹. A nadie escapaba la calidad

⁹⁴⁰ Durante su segundo viaje a la Corte española, realizado entre octubre de 1628 y abril de 1629, Rubens amplía y repinta el cuadro de la *Epifanía*, que estaba en palacio desde 1623. Pacheco da cuenta de la reforma, de la que sabía por Velázquez, diciendo que “mudó algunas cosas en el cuadro de la Adoración de los Reyes de su mano, que está en Palacio”. En términos semejantes se expresa Palomino: “mudó algunas cosas en el cuadro grande de la Adoración de los Reyes, de su mano, que está en Palacio en las bóvedas.”

F. PACHECO. *Arte...*, p. 201; A. PALOMINO. *El Parnaso...*, p. 158, respectivamente.

Hoy, con sus 3,46 x 4,88 m, es uno de los más grandes que guarda el Prado. Una idea de la primera apariencia del lienzo nos la puede suministrar el boceto conservado en el Museo Gemeente, de Groninga, en el cual la arquitectura del portal es más modesta y la composición se corta por la derecha en la figura del esclavo desnudo que carga un cofre a hombros; aparece, además, el retrato de un hombre con sombrero, que pudiera identificarse con el burgomaestre Rockox.

Está reproducido en D. BODART. *Rubens*, cat. n. 82, a; S. A. VOSTERS. *Rubens...*, p. 183.

⁹⁴¹ El 31 de agosto de 1612, el concejo municipal decide regalar el cuadro a don Rodrigo Calderón, que lo recibe con gran satisfacción el 2 de septiembre. No era éste un personaje popular en la España de Felipe III, por su conducta, poco transparente, y la opulencia con que vivía, de modo que fue uno de los primeros en caer en desgracia al subir al trono Felipe IV, en marzo de 1621: víctima del malestar popular y de las políticas del Conde-duque, Calderón es procesado y degollado en la plaza mayor de Madrid, el jueves 21 de octubre de ese mismo año. Calderón había nacido en Amberes, hijo de padre español y madre flamenca, y desarrolló en estas tierras, donde sí era mucho más estimado, la mayor parte de su labor política, haciendo mucho en ayuda de los pobres y costeando, entre otras empresas, la sillería de la catedral de Amberes.

Después de su muerte, al salir sus bienes en almoneda, el cuadro fue adquirido por Felipe IV para la colección real, el 4 de septiembre de 1623, apareciendo citado desde entonces en todos los inventarios de la misma. Lo colgaron, según parece, en una estancia baja que el rey usaba como comedor de verano. Luego estuvo dispuesto en las bóvedas, integrado en la decoración de otra sala, por lo que Carlos II adujo que no era un bien enajenable, sino patrimonio de la corona, cuando en 1696 se pretendió regalarlo al elector de Babiera. Actualmente se conserva en el Museo de Prado.

A. PALOMINO. *El Parnaso...*, p. 158; S. A. VOSTERS. *Rubens...*, p. 186; *Museo del Prado* (1996), p. 327-328.

de aquella obra, a todos encandilaba su riqueza fascinante, y eso que aún ninguno intuía la magnificencia del resultado final, tras la ampliación y el repinte de 1628, que hicieron de este lienzo la más espectacular visión de la Adoración de los reyes que haya producido jamás la historia del arte universal. Con el fin de dejar sitio a la opulenta comitiva regia, el pintor desplaza la Santa Familia a un lado, a la vera de la margen izquierda. Vemos allí a San José, medio perdido en la sombra, ya viejo y algo mezquino, de no tan airosa presencia ni apurado realismo como el resto de las figuras; delante de él está la Virgen, en pie, ayudando a incorporarse al Niño, que recibe a sus creyentes desde la cuna. No es ésta una pose frecuente, ni para la Virgen ni para el Niño, si bien Rubens se mostró muy partidario de ella y la repitió en varias de sus composiciones, llegando a tener algún eco en el arte español, como veremos a continuación. María es una diosa antigua de las que tanto prodigó el artista, tomando por modelo alguna rolliza joven del norte, blanca de piel y generosa de carnes, envuelta en pobres vestidos hebreos de los colores que manda la tradición, en humildes ropas que la disfrazan sin llegar a ocultar su porte majestuoso. Jesús, frágil y de pocos días, está sentado en su lecho, desnudo sobre haces de paja, mantillas y pañales, alargando la manita para hurgar en los tesoros que le ofrece el primero de los reyes. No está encima de un canasto ni de un cajón, no es un pesebre lo que forma su improvisada cuna, sino un resto de edificación antigua, quizá un ara, un altar de mármol labrado tiempo atrás para rendir honores a los ídolos paganos, una vieja mesa ceremonial sobre la que resplandece ahora la Luz verdadera. Uno de los reyes, ya postrado, abre para él un copón de oro. Cuesta trabajo identificarlo, pues no son ya mozos ninguno de los dos monarcas de piel clara. Magnífica es su sobrevesta, en terciopelo veneciano rojo y oro, con vivos toques de verde, guarnecida con una muceta de armiño y enguatada de brillante raso en el interior; en sus vuelos se arrodilla un pajecillo que porta un hachón. Por detrás avanza el otro soberano viejo, protagonista indiscutible del lienzo, con ese rico atuendo de damasco rojo sobre el que brillan impolutas sus barbas de nieve. Un chiquillo le acerca un cofre dorado, sobre el que posa la mano indolente; otro ayuda lo despoja de su redondo tocado de peluche marrón, pero él no hace caso ni a uno ni otro, atento tan sólo al que está en la cuna. Baltasar dirige la mirada al frente, lo hará más de una vez en las *epifanías* de Rubens, luciendo galán él también y hasta con más motivo, al ser más joven que los otros dos; lleva una espléndida capa de seda en azul lapislázuli, galoneada en los bordes con broches de oro y piedras preciosas, sobre un sayo de brocatel cuya pechera atraviesa un tahalí de oro con gruesas gemas engastadas. El séquito es también de una riqueza y un exotismo extraordinarios. Destacan especialmente los dos hombretones desnudos que avanzan tras el rey postrado, dos atlantes animados, dos gigantes extraídos del imaginario de Miguel Ángel, cargados de presentes para el Niño Dios. Uno de ellos, medio en cuclillas, lleva la cabeza rapada,

Sobre la caída en desgracia de don Rodrigo Calderón, véase lo apuntado por J. ORTEGA Y GASSET. *Introducción a Velázquez (Curso en San Sebastián, 1947)*, recogido en *Papeles...*, pp. 141-211 (ver pp. 193-195); y J. A. MARAVALL. *La cultura...*, p. 296.

según ordenaban las leyes de las más populosas ciudades de Italia, caso de Nápoles, que anduvieran los esclavos y libertos infieles de origen turco anatólico, para distinguirse, ya que eran blancos de piel, de los hombres leales a Roma⁹⁴²; enseña este esclavo, casi ostenta, la planta ennegrecida de uno de sus pies, dando testimonio de que también en Rubens calaron las audacias del Caravaggio. En los demás componentes del cortejo hallamos la misma pintura ajustada y primorosa, el mismo interés por los detalles de la expresión o de la indumentaria, ofreciéndose el grupo con una riqueza anecdótica incomparable. Cerca del pesebre hay un caballero de lujosa armadura que se asoma curioso a ver al Niño; junto a él, un adorable negrito, heredero de los soplonos de la pintura del manierismo, bufa con ímpetu sobre las ascuas de un incensario de bronce; a la margen derecha, un gallardo mozalbete, vestido a la renaciente, cuida de un caballo; a su espalda, un rubio caballero con ropas de terciopelo morado y collar de oro, pudiera ser el propio Rubens; otros esclavos, desnudos de torso, se ocupan de los camellos y, por detrás, todavía se ve un buen número de soldados con armaduras modernas y viejos tocados con grandes turbantes, que discuten maravillados sobre cuanto allí sucede. La escena tiene lugar ante un decrepito templo romano, con potentes columnas montadas en altos pedestales, desfigurado ya por un cobertizo de palos y cañas y por la atrevida invasión de una higuera, pronta a conquistar, según la costumbre de su especie, los nobles muros de la ruina. Dos angelillos, poco frecuentes en esta historia, revolotean juguetones cerca de las cubiertas. Al fondo, medio oculto el cielo por la humareda de las antorchas, se ve que empieza a clarear el día, extendiendo franjas de cálido rosicler entre el gris azulenco de las nubes. Todo nos habla del mejor estilo del artista. La pincelada es suelta y pastosa, pero pendiente siempre de todas las calidades y detalles, traduciendo fiel las labores de los tejidos, los repujados de las piezas de orfebrería, las arrugas y venas de la piel o la musculatura miguelangelizante de los desnudos, de esos cuerpos que Rubens encontró el modo de pintar también aquí, cuando tan pocas oportunidades parecía brindar el tema. El colorido es de una enorme riqueza y brillantez, descollando la voluptuosa exuberancia de los rojos. Modulan los efectos de la paleta unas luces dirigidas de fuerte impronta caravaggiesca que, aunque no llegan a producir, ni mucho menos, una impresión tenebrista, sí demuestran una clara preocupación por los efectos lumínicos, acorde con la estética de los tiempos. La composición ofrece una complejidad extraordinaria, nunca hubo, ni se habrá de repetir en pintura, *epifanía* tan poblada como ésta⁹⁴³. La vista va resbalando por los incontables pormenores y busca la visión lejana y de conjunto. La propuesta no puede ser más barroca. El cuadro se llena de detalles, de vanas historietas paralelas, pero, al margen de su calidad, ninguna tiene entidad suficiente por sí sola; cada una de las partes se disuelve en el todo, que es lo único que importa, lo que al final sobrecoge por su aspecto

⁹⁴² F. M. VALIÑAS LÓPEZ. "La estética...", p. 122.

⁹⁴³ "He aquí una vasta composición del maestro antuerpino: *La Adoración de los Reyes*, obra de gran espectáculo, profundamente cálida, lujosa, triunfal. Fanfarria y apoteosis." E. D'ORS. *Tres horas...*, p. 174.

de apabullante suntuosidad. Es como un gran retablo, un fresco triunfal o un rico tapiz, en el que lo que se persigue es impresionar, empuñecer al espectador a fuerza de desplegar pompa, pero en el que cada una de las partes por separado es vana fruslería, pura bagatela al servicio de una gran empresa común. La humillación de las naciones al cetro del Señor, el sometimiento bajo su yugo de todas las glorias humanas nunca se había expresado con tal elocuencia. Aquello que mejor cree el hombre, riquezas y honores, se inclina ante Dios con todo el brillo de su magnífica naturaleza, pero sin un ápice de devoción. Tampoco Rubens, como Velázquez, hubo de ser un modelo de fervor y bien lo delata esta pintura, por más que el Niño despida resplandores o que haya un rey de hinojos a sus pies. Si tal es el cariz de todas las *epifanías* del artista, como comprobamos en el tríptico de San Juan, de Malinas⁹⁴⁴, o en el lienzo del Museo de Amberes⁹⁴⁵, de 1619 y 1625, respectivamente, con más motivo había de serlo en ésta, donde la frialdad aparece casi una imposición institucional. No es tan chocante que un lienzo de esta temática se destinara a la sala principal de un edificio civil, al consistorio de una ciudad rica y cosmopolita como Amberes. Corre el año 1609 y España acaba de firmar la tregua de doce años con los países sublevados del norte. Este cuadro es una alegoría de los deseos de paz que anidan por doquier en los Países Bajos y, en especial, en Amberes, donde reside la Corte de los archiduques Alberto e Isabel Clara Eugenia. Aquí no se pretende mover a la fe ni exponer aleccionadoras catequesis, lo que se nos ofrece es un jeroglífico diplomático, un ensueño de naciones amigas postradas a los pies del único Señor que merece regirlas, del Príncipe supremo de la paz⁹⁴⁶. Es por ello que el tema preside la sala y que no arden en él fuegos piadosos que el pintor no sentía, sino tan sólo pompas humanas que soñaba y sabía plasmar, anticipando con ellas esos cortejos galantes, cuajados de joyas que, en tres dimensiones, materializará el arte napolitano del siglo siguiente, avanzado en nuestro suelo, con rumbo más modesto, por las manos de Francisco Salzillo. La de Rubens, aunque con un tono más solemne, más de su siglo, es, como aquellas, una obra esplendorosa, radiante, cegadora; un joyel de diamantes sobre una pechera de brocado, una marcha triunfal capaz de obnubilar a cualquiera, pero que en ninguno hará prender la fe. Una obra grandiosa pero vacía, en la que importa poco el misterio o la enseñanza a transmitir y que por eso arrumba a un lado la cuna mientras permite que el bermejo vestido de un monarca o los potentes desnudos de los esclavos atrapen con fuerza nuestra atención. Aquí no vibra la fe ni importa demasiado la ortodoxia, el ideal reside en la idea del triunfo, en la barroca apoteosis que apabulla con su presencia imponente y diversa de cuanto nuestros ojos

⁹⁴⁴ Está reproducida en D. BODART. *Rubens*, n. 388a.

⁹⁴⁵ Reproducida en P. CABANNE. *Rubens*, p. +.

⁹⁴⁶ Añade Simón A. Vosters que la Virgen está de pie por respeto a los visitantes, que representan a las distintas cortes europeas. Me parece un juicio poco ortodoxo y bastante atrevido que, aunque no deja de tener su lógica en lo que toca a este cuadro, no se justifica en el resto de las *epifanías* del artista (Malinas, Lyon, Amberes), en las que la Virgen aparece, las más de las veces, erguida, como he dicho ya. Véase S. A. VOSTERS. *Rubens...*, p. 184.

están habituados a contemplar, en ese caos perturbador, en la dorada maraña que Rubens, como nadie, plasmó, y de qué manera, en la mejor parte de sus creaciones.

Los ánimos peninsulares eran, en general, más serenos y no llegaban a tocar ninguno de los extremos analizados. Estas dos obras, ya lo anunciaba al hablar de la primera, son escollos en un mar de aguas tranquilas. No volveremos a encontrar la desnuda sencillez velazqueña, ni el brío rubensiano, y eso que el cuadro de Amberes tuvo, como ya habrá ocasión de ver, más de una consecuencia en nuestro suelo. Tiempo es de volver a la tónica de nuestra realidad estética, más devota y comedida, tanto para expresar la modestia como para lucir pompas y honores. Hora es de arribar, otra vez, según estaba previsto, a tierras de sur, en busca de las *epifanías* del otro genio, de Francisco de Zurbarán, cuyo arte habrá de verse aún más adusto a la luz de esta explosión que acabamos de experimentar. Data la primera de sus composiciones de 1629, pintada que fue para el retablo de San José del convento de la Santísima Trinidad, extramuros de Sevilla⁹⁴⁷. Hacía diez años que Velázquez había terminado la suya y ni uno siquiera desde que Rubens retomara la de Felipe IV. Es un cuadro de notable fuerza plástica y expresiva, de exquisita factura y ajustadas calidades, además de un elevado interés iconográfico; sin duda es el mejor lienzo de los que integraron este el conjunto, muy por encima de la *Adoración de los pastores*, que en su lugar fue comentada⁹⁴⁸. El entorno en que nos introduce el pintor en el mismo de aquella compañera *Nochebuena*, una choza con la cubierta de paja, construida entre las ruinas de una noble edificación antigua, sobre las que se alza, todavía imponente, la esbelta mole de una gran columna romana. La novedad principal de este cuadro la encontramos en el grupo de la Virgen con el Niño, que por rara excepción en nuestro arte barroco nos presenta a María de pie y a Jesús sentado en el pesebre, en actitud similar a la que acabamos de ver en el Prado. Los ejemplos de esta visión son contadísimos a lo largo de toda la historia del arte español. Anterior a éste, no recuerdo ahora ninguno más que el grupo de piedra del claustro alto de la catedral de Burgos, finamente tallado sobre uno de sus pilares a mediados del siglo XIII; allí vemos de pie a la Virgen, pero con el Niño en los brazos y no sobre la cuna⁹⁴⁹. La inspiración no hubo, pues, de llegar a Zurbarán a partir del caudal de las tradiciones castizas. Antes bien, y como insinuaba al comentar la pieza anterior, hay que considerarla fruto precoz de un influjo temprano y no bien estudiado del arte de Rubens, cuyas pinturas eran de sobra conocidas a través de la estampa. En 1609 pintó el flamenco la *Epifanía* del ayuntamiento de Amberes, en la que hemos visto a la Virgen de pie, incorporando al Niño, que está recostado en el pesebre; no consta la

⁹⁴⁷ Hoy día se conserva en colección particular de Barcelona. Previamente se localiza en la colección del reverendo Mandell Creighton, obispo de Londres.

J. GÁLLEGO y J. GUDIOL. *Zurbarán...*, p. 76. Para más información y bibliografía sobre este conjunto, véase la nota + del capítulo +.

⁹⁴⁸ Ver pp. +.

⁹⁴⁹ Reproducido en F. J. SÁNCHEZ CANTÓN. *Nacimiento ...*, lám. 146.

existencia de grabados sobre este cuadro que pudieran ser conocidos por el pintor extremeño, aunque es casi seguro que los hubo, pues sólo así se explica su larga influencia posterior. Pero la falta de certeza de que se grabara poco afecta a nuestra argumentación, porque otros hay que bien pueden suplir la posible mancanza. De 1617-19 data el célebre tríptico de la *Adoración de los reyes* de la iglesia de San Juan Bautista, de Malinas, cuya pieza principal hubo de ser de inmediato vertida al cobre por Luc Vosterman y, acto seguido, difundida por toda Europa⁹⁵⁰; también por esas fechas, en 1621, el mismo grabador firma su versión del cuadro de la *Epifanía* que hoy se expone el Museo de Lyon, obra de 1615-16 que tendrá profunda repercusión en el panorama artístico español⁹⁵¹. En una y otra encontramos a la Virgen de la misma guisa, recibiendo a los reyes de pie, detrás del pesebre, irguiendo al Niño para que atienda la embajada; con más dignidad lo hace en el segundo, donde la cuna es más alta y la Señora no se ve obligada a flexionar las piernas. El de Fuente de Cantos opta por este segundo arreglo. El tosco cajón roelesco de la *Adoración*, es ahora bastante más elevado y ya no funciona como cuna, esta vez es un altar en toda regla, un ara sagrada sobre la que el Señor se da a los hombres y recibe de ellos su homenaje, lo mismo que en forma de ostia se expone y es honrado en los templos. Elevado a esta mesa, Jesús es el Pan Vivo, recién bajado del Cielo a la mística tahona betlehemita, y su Madre, la gran sacerdotisa universal por medio de quien el Señor se ofrece a la humanidad entera. Asiéndolo por la cintura Ella lo protege y lo muestra a los reyes. María es aquí algo más que el manifestador del Santísimo, algo más que el Trono de la Sabiduría: es el único medio seguro para llegar al Señor, la mejor intermediaria entre Él y el hombre, la que puede interceder por nosotros y hacer que nos mire con ojos de misericordia. El autor recurre para Ella a uno de sus típicos modelos de inmediata realidad, una joven hermosa y de porte real, digna por sí sola, libre de los afanes idealizadores que con tan poca fortuna se volcaron en su compañera de la *Adoración*; aumenta su majestad la caída recta del manto, quebrado en metálicos pliegues, como de grueso tafetán de seda, muy cercanos a los de las esculturas de Gregorio Fernández. Detrás de ella queda San José, muy joven y bien parecido, apoyado en un murete desde el que contempla la escena. El Niño está vestido con una blusilla y un faldón; amable acaricia la testa calva del rey viejo, que emocionado le besa los tiernos pies. Gasta el monarca una fastuosa capa de damasco dorado con muceta de piel y opulenta greca de perlas y pedrería en los bordes, un manto roto en amplios bullones que obligan a creer las afirmaciones de Palomino, cuando decía que el extremeño era tan estudioso “que todos los paños los hacía por maniquí”⁹⁵². Muy por debajo quedaron los otros dos reyes. A su espalda, Baltasar, poco pendiente del natural, destaca por el peregrino esplendor de su indumentaria, pintada en colores tan claros como intensos, de neta ascendencia manierista: brillante rosa y limpio

⁹⁵⁰ Está reproducida en D. BODART. *Rubens*, n. 388a.

⁹⁵¹ Está reproducido en *ibidem*, n. 285. De este cuadro existe un magnífico boceto en colección particular de Ginebra; puede verse en el mismo estudio (n. 285a).

⁹⁵² A. PALOMINO. *El Parnaso* ... , p. 275.

gris zarco para un disfraz de teatro guarnecido con gran profusión de perlas y bordados en oro, completado por ese turbante con puntas de corona y largo capirote; es uno de los mejores ejemplos de la afición zurbaranésca por lo exótico, de la imaginación desbordante, a veces rayana en lo grotesco, con la que, a falta de mayores conocimientos arqueológicos, acertó a evocar tiempos y lugares remotos, alcanzando el cenit de su personal carnaval en la *Circuncisión* del Museo de Grenoble⁹⁵³ o en la increíble serie de los *Hijos de Jacob*, hoy repartida entre el conde de Ancaster y el obispado de Durham⁹⁵⁴. Gaspar, a la vera del rey negro, resulta aún más torpe y amanerado, produciendo el efecto de una envarada imagen de candelero sobre la que se hubiera dispuesto apresuradamente ese lujoso manto de damasco verde. Por detrás asoman las cabezas de los hombres del séquito, alguna de ellas en verdad poderosa. Todos los personajes están marcados por la impronta de esa monumentalidad consustancial al arte de Zurbarán, por esa gravedad que ennoblece siempre sus formas y modelos más vulgares. El resultado es de gran equilibrio y sobriedad. Todas las cosas se pintan con detalle, siendo apreciable en especial la factura de las joyas; exquisito es el brazalete de Baltasar, a base de gruesas piedras engastadas en cartelas manieristas, o la hermosa corona de Gaspar, con fina crestería adornada por cuatro enormes rubíes y el magnífico broche de mascarón que luce en el cuello, y asimismo las ofrendas de los tres: la naveta de Melchor, la originalísima cista de Gaspar o la espléndida copa cubierta del rey negro, sin duda copiada de un modelo real. Pero, con todo, lo anecdótico o narrativo no llega a distraer la atención del compuesto general, de forma que todo el conjunto queda subordinado a la transmisión de una única y superior enseñanza. La paleta es de una riqueza muy singular, con un brillo que anticipa la variedad y jugo de los colores empleados en el retablo de la cartuja de Jerez, al tiempo que recoge sonoras estridencias manieristas, que en Sevilla todavía se mostraban actuales de la mano de Juan del Castillo y Alonso Cano. Además, hay otros elementos que ligan con fuerza este lienzo a la tradición de la ciudad y, en especial, al viejo Roelas, de quien proceden la vestimenta del Niño y los cariñosos gestos que intercambia con el rey Melchor, tomados de la *Epifanía* de la Merced de Sánlúcar, que, además, pudiera haber brindado el modelo para la ordenación general de este cuadro, matizado luego, como se ha visto, con recursos extraídos de Rubens. Las luces, en cambio, nada tienen que ver con lo sevillano ni con lo flamenco, ofreciendo un caravaggismo consciente, aunque no tenebroso, que llena la pintura de fuertes cualidades táctiles, revelando la vocación del pintor por lo corpóreo y escultórico, por la materia sensible, palpable, en la que es fácil creer y en la que también reside lo espiritual.

El realismo y lo plástico se extreman en la *Adoración de los reyes* del retablo de la cartuja de la Defensión, pintada unos diez años más tarde, junto a las otras tres

⁹⁵³ Al hablar de este cuadro aludía el profesor F. J. SÁNCHEZ CANTÓN al “habitual convencionalismo en la guardarropía de los judíos”. Véase *La sensibilidad ...*, p. 35. Está reproducido en J. GÁLLEGO y J. GUDIOL. *Zurbarán ...*, fig. 131.

⁹⁵⁴ Reproducida en *ibidem*, figs. 428-440.

escenas evangélicas que son hoy la joya del Museo de Grenoble⁹⁵⁵. La composición es ahora menos escénica y más abigarrada que en el caso anterior, con figuras más táctiles, grandes y monumentales y de acuerdo a una iconografía más castiza y tradicional. Sentada en un pequeño estrado, María vuelve a convertirse en el trono del Señor, que desde sus rodillas recibe el homenaje de los creyentes soberanos. El modelo es el mismo de la *Adoración*, una guapa muchacha del pueblo, blanca de tez y castaña de cabellos, de facciones menudas y delicadas; vestida con limpieza y decoro, aún cuando no son más que burdas lanas y recios linos las telas llamadas a cubrir su cuerpo y, por sus colores simbólicos, ya que no por sus calidades, a dar cuenta de su doble majestad divina y humana. Pero, a pesar de la gracia de sus rasgos familiares y de la modestia de sus prendas, María tiene, como en el cuadro de la Trinidad de Sevilla, verdadero empaque de reina. Lo mismo que Maino⁹⁵⁶ o Montañés⁹⁵⁷, Zurbarán ha sabido ofrecer dos visiones opuestas, o mejor, complementarias, de la Virgen María. En la *Adoración* era la Chiquilla recién convertida en Madre, la Niña que se regocija en la natural alegría del parto y la comparte con los pobres pastores llamados por los ángeles; ahora es otra cosa, es la reina del Cielo, el Trono de las Gracias ante el que se postran los que en la Tierra gozan de los más altos honores, sin que la amedrenten en absoluto esas pompas externas. El Niño es una de las creaciones más felices de Zurbarán; una tierna criatura de pocos meses que, sonriente, acaricia la frente del rey Melchor. Lo viste el pintor con blusa y fajilla blancas y faldón pardusco de lana. Retoma en todo el modelo del ejemplo anterior, pero libre de las durezas de aquel, ofreciendo, con análisis ajustado de la realidad, una de las mejores evocaciones infantiles de toda su carrera, por la belleza del modelo y la frescura con que se captan e immortalizan sus ademanes, de una verdad absoluta. Es la segunda vez que nos presenta a Jesús recibiendo a los reyes vestido; en ello, seguramente, hay que descubrir un cierto peso de las indicaciones de Pacheco y, quizás, algo de influjo velázquez, aunque luego, el corte de las ropillas resultara más afín a las propuestas de Roelas que a las apretadas vendas del genial sevillano. Detrás de la Virgen, San José hace una aparición discreta y casi espectral, que no deja de recordarme a los Cristos, tan magros y espiritualizados, del divino Morales. Orando a los pies del Niño se hincan el rey Melchor. Poderosa es su cabeza de viejo venerable y de no menos valía sus manos sarmentosas, unidas en oración; pero lo realmente fuerte son sus vestiduras; en ellas ha vertido el pintor lo mejor de su técnica, para plasmar, con la minuciosidad de un tejedor, cada palmo del incomparable ropón de terciopelo dorado, surcado de diseños vegetales, a la manera de los telares toledanos del siglo XVI; tela recia y crujiente en la que se deleitan los pinceles del extremeño, señalando profundos pliegues y turgentes bullones de increíble fuerza plástica. Una muceta de armiño y largas sartas de aljófara completan la riqueza de la prenda, la más espectacular de todo el

⁹⁵⁵ Acerca del retablo de la cartuja de Jerez de la Frontera y los cuadros de Zurbarán, véase la nota + del capítulo +.

⁹⁵⁶ En el retablo de las *Cuatro Pascuas*, de San Pedro Mártir, de Toledo. Ver pp. +.

⁹⁵⁷ En el retablo de San Isidoro del Campo, de Santiponce. Ver pp. +.

barroco español. Baltasar y Gaspar quedan detrás, muy por debajo tanto en lo técnico como en lo expresivo. El primero destaca por el realismo de sus facciones, acompañado por una indumentaria imaginada pero del todo convincente, y una ofrenda de platería manierista copiada sin duda del natural; menos afortunado resultó Gaspar, con sus ropas entre antiguas y mongolas, tiesas como si fueran de cartón-piedra, y la afectada indolencia de su rostro. Todavía se ven por detrás las cabezas de dos pajes, ahora viejos y vulgares, y las puntas de dos robustas lanzas, enristradas por otros que ya no acertamos a ver. Tras el fondo, de nobles arquitecturas vencidas, un ancho cielo se engalana con arreboles de amanecer. Si algo destaca en el cuadro es el brillo y la variedad de la paleta⁹⁵⁸, la valentía con que se contrastan los colores haciendo chocar tonos de palmaria y opuesta personalidad, con la certeza de obtener un resultado feliz. Es fantástica la gran mancha amarilla, agitada por múltiples matices metalizados del manto de Melchor, y como ella, el refinado color palo-rosa de las ropas de Baltasar, el rosa del corpiño de la Virgen, el blanco de las ropillas del Niño o las hermosas gradaciones del cielo. Sirven esos colores para delimitar masas de fuerte materialidad, formas sólidas definidas por la luz fuerte, origen de sombras duras que potencian una volumetría escultórica, quebrada en gran variedad de planos y matices. El esquema general de la composición demuestra que Zurbarán no desaprovechó su experiencia cortesana; el mayor tamaño de los personajes y el punto de vista más cercano y menos panorámico, así como la imponente presencia del manto de Melchor, ocupando todo el primer término, o el detalle galante del pajecillo que le recoge los velos, derivan, más que de rancios grabados nórdicos, como alguna vez se ha dicho⁹⁵⁹, del estudio de anteriores creaciones madrileñas y castellanas, en especial de los Carducho, Bartolomeo sobre todo, así como Núñez del Valle y Luis Tristán. Si en la *Adoración* era la posibilidad de pintar tipos populares e inmediatas sensaciones la que daba vuelos al genio de Zurbarán, aquí lo dota de igual empuje la perspectiva de imitar lujosas telas y recrear con ellas fuertes volúmenes, resultando al final otra de las composiciones más bellas y perfectas del artista, con sus naturales desmaños al ordenar las masas y relacionar entre sí los personajes, pero, al fin, de lo más lucido que dieron sus diestros pinceles.

* * *

Importantes, aunque a otros niveles, son también las obras de los demás pintores de esta generación. Para su estudio, de acuerdo con lo hecho en el capítulo anterior, atenderemos primero a la escuela madrileña, que poco influenciada por el hacer de los

⁹⁵⁸ De "verdadera explosión cromática" habla mi maestro SÁNCHEZ-MESA al referirse a estas pinturas (*El arte barroco ...*, p. 339).

⁹⁵⁹ J. GÁLLEGO y J. GUDIOL. *Zurbarán ...*, p. 38.

genios se dedicaba a continuar la labor emprendida por los maestros que abrieron el siglo, tomando por bandera la corrección monumental, el realismo moderado y la técnica veneciana de Vicencio Carducho y Eugenio Cajés. Sobre estas premisas, la nueva oleada de pintores, nos ofrece un arte de aspecto rezagado y muy sujeto a la tradición local, unas maneras que hacen de este periodo un momento plano y sediento de novedades; un tiempo de transición durante el que, gracias a las tímidas incursiones del tenebrismo romano y a la asunción de algún que otro rasgo de la ampulosa pintura flamenca, se va preparando el clima propicio para la gran eclosión de dinamismo y color en que se enfrascarán, muy poco después, los maestros del pleno barroco.

Uno de los ejemplos más ilustrativos de esta sujeción inicial a lo hecho por los artistas del 1600, lo encontramos en las primeras obras del aragonés Jusepe Leonardo, natural de Calatayud, de una familia de judíos conversos, pero establecido desde muy pronto en Madrid y formado en el ambiente estético de la Villa. Suyas son las pinturas que adornan el retablo mayor de la iglesia de Cebrenos, que ya captaron nuestra atención en el capítulo anterior⁹⁶⁰; un grupo de obras, de hacia 1625, entre las que se cuenta una notable *Adoración de los reyes* al mejor estilo de la primera generación cortesana⁹⁶¹. No hay en ella aportaciones iconográficas ni estilísticas que se aparten de lo hecho en el periodo anterior. La Virgen, sentada con el Niño en la falda, se presenta majestuosa y serena, de una belleza estilizada y convencional, de acuerdo a los modelos de Vicencio. Jesús, desnudo en su regazo, no deja de ser agradable y hasta vivaz, con la cara encendida por una sonrisa y las bracitos extendidos para atrapar los tesoros que le ofrece el rey, pero adolece de escasa verdad y no poca rigidez. Melchor destaca por su cabeza poderosa y de marcado realismo y la sobrevesta dorada con que llena el primer término, según se venía haciendo desde el retablo del alcázar de Segovia; viejo y achacoso, se postra a los pies de María buscando apoyo en la naveta que trae al Señor. Detrás de él discuten los otros dos monarcas, en una actitud que no ha de deber poco a los reyes de aquel magnífico fragmento que, con atribución a Cajés, se conserva en el Museo Cerralbo⁹⁶². El cuadro nos ofrece un resultado ecléctico en el que suman soluciones empleadas por Carducho, en la *Epifanía* del retablo mayor de Guadalupe, o por Cajés, en la del Museo de Bellas Artes de Granada o en el citado cuadrado del Cerralbo. Los cánones alargados y la fisonomía de los personajes remiten a los mismos autores, así como la luz cernida y el colorido, a la vez cálido, de pura ascendencia veneciana, y refinado, al modo manierista. No estuvo aquí Leonardo tan personal como en la *Adoración* donde, a pesar de la dependencia notable de sus maestros se apreciaba el interés por ofrecer una propuesta iconográfica nueva, aunque fuera a costa de recuperar los rancios modelos de El Escorial, y había preocupaciones claroscuristas que esta vez

⁹⁶⁰ Ver pp.

⁹⁶¹ Se trata del primer trabajo conocido del artista. La *Adoración de los reyes* está dispuesta en el tercer cuerpo del retablo por el lado de la Epístola, formando pareja con la Nochebuena que veíamos en el capítulo anterior. Acerca de este conjunto véase la nota + del capítulo +.

⁹⁶² Ver pp.

no se encuentran. También en esto último queda patente la influencia de Carducho, tenebroso en las *adoraciones* y más claro en las *epifanías*. Quedaba al artista, todavía joven y poco ducho, bastante por madurar en su estilo; había, incluso, de conocer y admirar a Velázquez, y, con ese bagaje, acometer obras en las que no dejamos de advertir una notable y atractiva personalidad, malograda en lo mejor de su carrera. Pero en estos momentos, con poco más de veinte años, aún siente la necesidad de componer sobre patrones de probada eficacia, de unirse a las maneras de esos dos prestigiosos maestros todavía vivos y en plena actividad.

Muy ligada también a la tradición de Carducho, aunque con un sabor bastante más rancio, se presenta la *Adoración de los reyes* que, con firma de Eugenio Orozco, guarda el convento de las Descalzas Reales, de Madrid⁹⁶³. La de este artista es una personalidad todavía oscura. Sabemos que es el hermano mayor de Mateo Orozco, también pintor, y es muy posible que ambos fueran naturales de Madrid. Entre 1634 y 1652 los encontramos vecindados en la antigua Porquerizas⁹⁶⁴, trabajando activamente para la cartuja del Paular y varias parroquias de la archidiócesis de Toledo. Son años de los que nos ha llegado un abundante caudal de noticias documentales, pero apenas si contamos con un puñado de obras seguras, demasiado exiguo, aunque suficiente para juzgar la discreción de estos dos pintores. La *Epifanía* de las Descalzas no es en absoluto una obra genial, pero es una pintura digna y muy grata, elegante y no manca de virtudes artísticas ni interés iconográfico. María está sentada con el Niño en los brazos; es una muchacha al modo de las de Vicencio, pero de aspecto más armonioso y agradable, con un rostro de facciones más suaves y los largos bucles cayendo de un modo menos artificial. El Niño es muy pequeño y está del todo desnudo. Orozco nos lo presenta hurgando con la diestra en el copón repleto de monedas que le ofrece el rey Melchor. Un gracioso ademán que encuentra su origen en la vocación anecdótica del arte nórdico de los siglos XV y XVI, lo vemos, por ejemplo en la preciosa *Epifanía* de Alberto Altdorfer, de hacia 1500⁹⁶⁵, o en los grabados de Dürero, y todavía se prolongará la tradición hasta los tiempos de Rubens, que la recoge en el lienzo del Prado, en el panel central del tríptico de Malinas o en la *Adoración de los reyes* del Museo del Louvre. Entre los ejemplos más bellos de esta iconografía en España habría que citar el fino relieve central del famoso tríptico de la colegiata de Covarrubias, Burgos, obra flamenca de fuerte impronta borgoñona, realizada ya bien entrado el siglo

⁹⁶³ El cuadro mide 1,15 x 1,50 m y se haya firmado por Eugenio Orozco. Actualmente se expone en la llamada "Sala de pintura española e italiana" de las Descalzas Reales, habilitada a mediados de los años ochenta para la exposición de cuadros que se conservaban en la clausura.

Véase D. ANGULO y A. E. PÉREZ SÁNCHEZ. *Historia de la pintura española* (1983), p. 127; M. T. RUIZ ALCÓN. *Monasterio ...*, p. 113.

⁹⁶⁴ Miraflores de la Sierra.

⁹⁶⁵ Conservada en el Instituto de Arte Staedel, de Francfort. Está reproducida en H. HERRMANN. *Vida ...*, lám. 7.

XV⁹⁶⁶. San José se sitúa detrás de la Virgen y el Niño; es la figura de más acentuado realismo que hay en el cuadro, un hombre joven, magro y curtido, de rostro enjuto y crespa cabellera. El rey Melchor, postrado acariciando los pies del Niño, es un viejo calvo vestido con aire medieval, con un ropón de mangas perdidas y muceta de armiño y una gruesa cadena de oro sobre los hombros. Gaspar, con ropas a la antigua, se acerca emocionado al Niño y, más apartado, Baltasar, destaca por la verdad de sus rasgos africanos, iluminados por una blanca sonrisa. Sirve de marco una suntuosa edificación de líneas renacientes, abierta al exterior por un espacioso arco de medio de punto, a través del que se descubre un país montañoso dominado por un castillo, a cuyo pie aguarda el séquito de los reyes. Un fondo que no ha de ser ajeno a las estampas del cura Nadal. En el portal, al fondo, un paje se asoma al misterio a través de una ventana interior, según la tradición de los mirones flamencos y manieristas, a la que también se volvieron Angelo Nardi y Juan de las Roelas, en los cuadros de Alcalá y Sanlúcar⁹⁶⁷, o Lope de Vega, en los *Pastores de Belén*⁹⁶⁸. La principal novedad que ofrece este lienzo reside en la composición, al presentarnos las figuras muy en primer término y recortadas a tres cuartos, anticipando un recurso que hará larga fortuna durante los años siguientes, con los maestros del pleno barroco, como veremos al estudiar los cuadros de Pedro Atanasio Bocanegra o Lucas Jordán. Los personajes se integran en un grupo muy apretado, de figuras grandes y monumentales, enlazadas sin aire interpuesto y sin relación alguna con el entorno, que termina por convertirse en un mero telón de fondo. El colorido es rico y afinado, de tonos limpios y brillantes, potenciados por una luz cernida y sin ningún rastro de tenebrismo. El estilo es de un primitivismo encantador. La enseñanza de Carducho se demuestra bien aprendida y, junto a ella, se descubre una cierta blandura que llega a recordar a Cotán, cosa no que no extraña a sabiendas de lo mucho que los Orozco se relacionaron con la escuela toledana. Hay, también, y esto es más llamativo, una fuerte influencia del arte flamenco del siglo XVI. La ordenación de las figuras y la toma de tres cuartos; la apariencia, actitudes e indumentaria de los reyes y las nobles arquitecturas y el paisaje del fondo, dependen enteramente de modelos nórdicos del siglo anterior, de las propuestas de autores como Pieter Coecke van Aelst, del que se conservan dos magníficas *epifanías* en el Museo del Prado⁹⁶⁹, o del Maestro de las Medias Figuras, de quien existía en las colecciones reales una preciosa *Adoración de los reyes* que también se guarda hoy en el Prado⁹⁷⁰. Directa parece la relación entre esta obra y el tríptico de autor anónimo de la colección Lázaro, de hacia 1520⁹⁷¹. Asimismo, es posible detectar, relaciones con las formas, ya más suaves e italianizantes, de Michiel Coxcie, del que Felipe II había adquirido y enviado a El Escorial, en 1586, el

⁹⁶⁶ Está reproducida en

⁹⁶⁷ Ver pp. + y +, respectivamente.

⁹⁶⁸ Recordemos cómo un pastor es testigo de los hechos y los narra luego a sus compañeros de la majada.

⁹⁶⁹ Reproducidas en *Museo del Prado* (1996), p. 77.

⁹⁷⁰ Se reproduce en *ibidem*, p. 219.

⁹⁷¹ Puede verse en F. J. SÁNCHEZ CANTÓN. *Nacimiento ...*, lám. 196.

célebre tríptico de la *Vida de la Virgen* de la iglesia de Santa Gúdula, de Bruselas, que también está ahora en el Museo del Prado⁹⁷². En todas estas pinturas hay un viso de monumentalidad y unos deseos de realismo que, de algún modo, conectan con la corrección de la primera generación madrileña; Orozco, habituado, según parece, a frecuentar conventos, conocía seguramente más de una obra de los citados maestros, acaso, por qué no, alguna de las aducidas como ejemplo, y hubo de dejarse arrastrar por su lenguaje campechano y lleno de vida, que aquí nos ofrece trasplantado a su época, unido en disparate casamiento a la estética madrileña de un siglo y medio después, incondicional de los vapores y alegrías cromáticas de Venecia.

Mucho más avanzado es el estilo que ofrece Juan Montero de Rojas en la *Adoración de los reyes* del Patronato Menéndez Pidal, de Madrid, compañera de la de *los Pastores* que veíamos en el capítulo anterior y proveniente del mismo retablo del convento de las mercedarias de don Juan de Alarcón⁹⁷³. Hermoso cuadrado de un pintor formado en la línea de Carducho y Cajés que, habiendo marchado a Italia, abraza a deshora las propuestas del Caravaggio, todavía dominantes en Génova y entre ciertos sectores de la pintura napolitana, seguidores de Ribera, al tiempo que se interesaba por la pintura colorista de la escuela veneciana y el populismo de los Basán. La escena tiene lugar ante una pantalla de arquitectura antigua, una ruina adornada de puntales y verde fronda derramada desde las cornisas. Sobre un estrado, María, algo más convencional que en la *Adoración*, se sienta con el Niño en las rodillas. Jesús, que está desnudo, destaca por su traviesa vivacidad, agitándose en el regazo materno para ofrecer a los reyes un gesto bendicente. San José, erguido en el primer término, dándonos la espalda, observa la escena en silencio y sin tomar parte en ella. A los pies del Mesías, dejando su ofrenda en el suelo, se postra Melchor, un viejo de largas guedejas de plata y rico manto de brocado forrado en armiño, cuyos vuelos recoge un gracioso pajecillo. Gaspar avanza orgulloso con un copón entre las manos, destacando su pesada capa con muceta de armiño y el enorme turbante que le sirve de tocado; de más decidida y coherente impronta moruna, son las vestiduras de Baltasar, con turbante a rayas y capa prendida al cuello, dejando ver un lujoso sayo, atravesado en el pecho por el tahalí. Queda detrás un séquito muy interesante y poblado, ilustrativo de una sensibilidad especial hacia lo exótico y pintoresco que el pintor pudo traer de Italia. Son muy interesantes las figuras de los escuderos que tratan de apaciguar a las nerviosas bestias, ataviados con librea de mangas perdidas al gusto del siglo XVII; magnífica es la presencia del sarraceno encaramado a la joroba de un dromedario, contemplando desde lejos la escena, y no menos las cabezas de camellos, estandartes y lanzas que se recortan en el cielo. La ordenación está pensada para complementar la del cuadro de la *Adoración de los pastores*. La Sagrada Familia, amparada por el volumen arquitectónico del portal,

⁹⁷² Presenta una *Epifanía*, pintada en grisalla, en la parte exterior de la portezuela derecha. Está reproducida en *ibidem*, lám. 206.

⁹⁷³ Estaba situada en el banco, a la derecha del sagrario. Sobre este conjunto, véase la nota + del capítulo +.

pasa aquí al margen derecho, estableciendo un ritmo inverso al de la otra composición. Las influencias que podemos detectar son bastante diversas. La técnica suelta, apoyada en una paleta rica y brillante, nos hermana tanto con el arte de Ribera como con la estética del pleno barroco madrileño, matizado por un interés claroscuro de base napolitana, que no se priva de aparecer aún cuando la iluminación se pretende exterior. En la concepción de los reyes y su cortejo, parecen claras las alusiones al Veronés, aunque contaminadas con fuertes influjos del barroco flamenco y, sobre todo, de Rubens. En él hallarían su origen la indumentaria de Gaspar, próxima a la de la *Epifanía* del Museo de Lyon y la comitiva del fondo, con sus inquietos caballos y alto número de camellos, pajes y soldados, en la que conviven recuerdos del cuadro del Museo del Prado y el panel central del tríptico de Malinas. El resultado es una obra ecléctica y sumamente agradable, muy pictórica y aérea, con un poso de pintoquesquismo y desenfado y una vocación decorativista que nos hablan con desparpajo de la voluntad de Montero por sumarse a la nueva corriente barroca con que vuelve a nacer la pintura madrileña, y lo consigue, en buena medida, aunque por su formación y lo mucho que admirara cuanto aprendió en Italia, no llegue a adherirse enteramente a ella y guarde siempre algún poso del arte de Ribera y el Caravaggio, de los Bassano y los viejos maestros de la Corte.

Pero no se pintó durante toda esta segunda etapa de la escuela barroca madrileña, otra *Epifanía* que se compare al extraordinario lienzo ejecutado por Antonio de Pereda para el antiguo convento de las Capuchinas de San Bernardino, de Madrid; una de las mejores creaciones de la madurez del artista, pintada hacia 1655⁹⁷⁴. Pereda es, con Rizi de Guevara, la personalidad más fuerte que se pueda destacar en la Corte en estos años centrales del siglo. Natural de Valladolid e hijo de un modesto homónimo, Pereda había mamado el arte desde sus más tiernos años, aunque huérfano en edad temprana hubo de pasar a Madrid y aprender el oficio bajo la docta vigilancia de Pedro de las Cuevas. Se emparará pronto de la estética de la Villa y desde las primeras obras lo vemos apostando por esa tendencia veneciana a la que siempre fue propensa la escuela. Le vino la afición por influencia de Juan Bautista Crescencio, marqués de la Torre, encargado de las obras reales, que supo encauzarlo por las veredas del naturalismo y la frescura

⁹⁷⁴ Es una de las obras más bellas del artista. Forma pareja con una *Anunciación*, también de su mano. Ambas pinturas han sido muy apreciadas desde los tiempos de Palomino, que las menciona tras elogiar el precioso cuadro del *Salvador* que había en la misma casa y las dice situadas “en otras dos capillas de dicha iglesia”. Los cuadros estuvieron en su lugar hasta 1975, año en que, según apunta Ramón Guerra de la Vega (*Guía para visitar las iglesias y conventos del antiguo Madrid*. Madrid: edición del autor, 1996, p. 6) fue demolido el convento. Las monjas se mudaron entonces a una nueva casa, en la carretera de Alcobendas, y allí conservan hoy sus obras de arte. Algunas fotografías antiguas nos ofrecen, tanto este cuadro como el de la *Anunciación*, encerrado en un marco decimonónico, rematado en medio punto, que oculta parte de la superficie pictórica.

Sobre esta obra, véase: A. L. MAYER. *La pintura ...*, p. 202; *Historia ...*, p. 457; J. CAMÓN. *La pintura ...* (1977), p. 404; D. ANGULO y A. E. PÉREZ SÁNCHEZ. *Historia de la pintura española* (1983), pp. 187 y 189; A. E. PÉREZ SÁNCHEZ. *Pintura barroca ...*, p. 246.

veneciana y le abrió, con poco provecho, las puertas del Alcázar. La carrera palatina de Pereda es un semillero de promesas que no llegaron a verse cumplidas; todo se truncó en 1635, cuando, al morir Crescencio, vio el artista cómo se cerraban para él las puertas que, con menos derecho, otros hallaban abiertas. Se refugia entonces en la clientela eclesiástica y a ella servirá, sin que le falte el trabajo, hasta el final de su vida. Su arte presenta una dirección opuesta al tenebrismo de fray Juan Rizi, una línea colorista que tuvo su otro gran exponente en Diego Polo, castellano como él, de Burgos, formado en la tradición de Cajés de la mano de Antonio de Lanchares. Por los años en que pinta este cuadro, ese estilo ya estaba pasado de moda. La vanguardia abanderada por Francisco Rizi, Herrera “el Mozo”, Juan Carreño o Francisco Camilo imponía un barroco dinámico y triunfal para el que Pereda, hijo de una tradición menos fogosa, no estaba preparado y al que respondió lo mejor que pudo subrayando su riqueza veneciana, pero sin llegar a dejarse seducir por el rumbo de los flamencos. Ésta es una de las piezas más representativas de esa su respuesta a la nueva pintura, con sus ricas calidades y alegre y limpio colorido. Sentada en un sillar, la Virgen sostiene al Niño en el regazo. El modelo ya no debe nada a Carducho ni a Cajés, ahora volvemos a tener delante una muchacha de verdad, de cara redonda y facciones finas, hermosa y noble sin necesidad de fórmulas correctoras. Jesús es un niño encantador, comparable a los mejores que pintara Murillo. Pereda lo ve como un retoño ya de varios meses, rollizo y de cabellos rubios, con unos ojos grandes y vivísimos; se nos presenta desnudo, sentado sobre unos blancos pañalillos de lino, respondiendo con la bendición de su diestra al sentido homenaje de los reyes. San José, joven y galán, contempla la escena desde atrás, de acuerdo al rancio modelo que nos lo ofrecía apoyado en un murete. Frente a ellos, a nivel más bajo, se postran los reyes, lo mejor del cuadro, de una intensidad y un naturalismo admirables. Magnífica es la representación del viejo Melchor, un anciano de blancos rizos con la expresión del éxtasis pintada en la cara. De hinojos ante el Niño, sin atreverse a tocarlo, ofrece un buen número de monedas de oro en un cuenco gallonado del mismo metal. Lo cubre una magnífica capa en la que hemos de reconocer una de las más atinadas figuraciones textiles del barroco español, menos espectacular que la que pintó Zurbarán en el retablo de Jerez⁹⁷⁵, pero mucho más ajustada en sus calidades. Recrea Pereda una opulenta estofa a dos altos con fondo de brocado de hilos de oro y plata y motivos vegetales y lanceolados de terciopelo en resalte, abotonada al cuello con dos entorchados de oro; un tejido inspirado en modelos de fines del siglo XVI plasmado con un dominio técnico absoluto. Junto a él descansan en el suelo el turbante, con capirote bajo y puntas de corona, y el cetro, de corte renaciente. Detrás avanza Gaspar, vestido de brocatel, con motivos florales romboidales, y un rico manto de damasco terciado bajo el brazo derecho. Es de notar que este rey también es viejo, caso poco frecuente en la historia del arte que no hace mucho veíamos en la *Epifanía* de Rubens, y del que podría poner algún ejemplo español, como el de aquel cuadro atribuido a Jerónimo

⁹⁷⁵ Ver pp.

Cosida, del Museo de Zaragoza, de tan fuerte impronta italiana y escasa familiaridad con nuestra tradición⁹⁷⁶. Baltasar es el más joven y apuesto; peca de amanerado en la pose, airosa y bizarra a pesar de todo. Va vestido con una jaqueta de terciopelo guarnecida de entorchados de oro, cruzada por un tahalí y adornada con una buena porción de alhajas, lo mismo que el turbante, con puntas de corona y un joyel de perlas. La falta de interés por individualizar la edad de los reyes no tiene su correlato en la plasmación de los regalos. Llevaba Melchor un cuenco de oro; Gaspar ofrece en cambio un incensario, un precioso quemador en la línea severa de la primera platería barroca; en la mano de Baltasar vemos, en cambio, un copón de corte italiano. Las tres ofrendas citadas por San Mateo y tan glosadas por la tradición: oro, incienso y mirra, dones para el Dios, Hombre y Rey, están enunciadas con todo rigor a través de los recipientes que las contienen. Nunca hasta ahora habíamos visto tanta ortodoxia en este aspecto. Entre los reyes asoma la cabeza de un paje niño, sin duda un retrato, que nos mira con fijeza abriendo hacia nosotros la composición. Por detrás quedan dos soldados susurrando sobre aquellos misterios; viste uno armadura moderna y el otro romana. El escenario es de una extraordinaria sencillez monumental, un fondo de ruinas clásicas en el que destaca la recia mole de un pedestal con un resto de columna encima, abrazado por la hiedra que brota del olvido. Pereda crea un espacio imaginario de líneas purísimas y volúmenes cúbicos, de increíble actualidad y potencia tectónica. Al pie del estrado de la Sagrada Familia, yace el fuste de una columna derribada, medio oculto por la devoradora maleza. Es lo que queda del antaño enhiesto esplendor de los paganos, ruinas que machacan el tiempo y la naturaleza, piedras inútiles, vestigios inertes de una gloria baldía. Tras este fondo se extiende el cielo nublado, rasgado por el resplandor de la Estrella, del astro divino que, desde lo alto, manda un haz de luz al Niño. La composición está estructurada con muy buen sentido panorámico y sabio reparto de las masas, en medio de un espacio desahogado en el que los personajes se mueven con libertad. La arquitectura y el celaje juegan un papel preponderante, pero sin empequeñecer las figuras, que nos seducen por su aire de grave humanidad. En tal disposición general se aprecia una fuerte sugestión veneciana, en especial de los modelos de Pablo Veronés; tampoco deja de recordarme esquemas que, durante las primeras décadas del siglo XVII, habían hecho cierta fortuna en Roma, ejercitados por artistas como el flamenco Pietro de Lignis, maestro de herencia véneta y vocación decorativista, autor de pinturas en cobre de recortado formato y opulento colorido, pintadas con un agudo olfato comercial⁹⁷⁷. La paleta se encuentra en la más pura línea

⁹⁷⁶ Obra del último tercio del siglo XVI. Está reproducida en J. CAMÓN. *La pintura ...* (1973), fig. 278.

⁹⁷⁷ Pietro de Lignis es miembro de una familia de artistas natural de Malinas. Pasó a Italia en fechas tempranas y su arte se encuentra lleno de rasgos venecianos, en especial de los Bassano y Veronés. Lo encontramos afincado en Roma desde 1599, y allí morirá en 1627. El Museo del Prado conserva una *Adoración de los reyes* de su mano, firmada y fechada en Roma en 1616. Desconocemos la procedencia de la obra, que los inventarios reales no empiezan a citar hasta el siglo XIX, diciéndola en el palacio de Aranjuez. Es un cobre de

de Venecia, con un despliegue de tonos claros, alegres y muy refinados, que nos vuelve a remitir sin titubeos a los patrones del Veronés⁹⁷⁸. De él procederán, asimismo, el fastuoso desarrollo de las vestiduras, pintadas con una minuciosidad y un deleite que superan a los del maestro italiano, y la rica materia pictórica vertida sobre el lienzo. Es una obra bellísima, una de las más felices de su siglo; un cuadro de extraordinarias cualidades estéticas y curiosos matices iconográficos, creación de un artista maduro que ve caer ante sus ojos las líneas estilísticas en que se formó y creyó toda su vida y busca la manera de no quedarse atrás intensificando los valores de su manera habitual. De ello resulta este cuadro inolvidable, solemne y, al mismo tiempo, lleno de calor de humano; veneciano a la vez que español de pura sangre, con su realismo intenso y su religiosidad vibrante, con su apego natural a ese genio barroco que huye de lo clásico tanto como de lo ampuloso y haya su ideal en la verdad, en la concreción de las formas del cuerpo y la ceñida comunicación de las pulsiones que avivan el alma.

Satisfecho de una propuesta tan atinada, o quizás por estar prendado de ella el comitente, la volverá a plantear el maestro, por los mismos años, en la *Epifanía* del retablo mayor de Pinto, cuadro también estimable aunque muy por debajo del de las Capuchinas, de Madrid⁹⁷⁹. Las diferencias compositivas entre las dos obras son escasas. Desde el punto de vista de la iconografía merece reseñarse el que San José se haya convertido en un viejo calvo y de barbas blancas, al que no falta la apócrifa vara florecida de albas azucenas. Dos rasgos de la figuración del Patriarca que nos hablan del recurso a un modelo mucho más rancio y popular, ajeno a la sensibilidad del pintor, que, sin duda alguna, se está ciñendo a la particular voluntad de quienes le encargaran la obra. Los años que gana san José los pierde, en cambio, el rey Gaspar, mucho más joven que antes y, por lo mismo, más próximo a lo acostumbrado; y por poderse reconocer ya en lo físico, abandona el incensario que antes llevaba en favor de un vaso más convencional. Sobre sus cabezas, una pareja de angelotes, orla para el rayo de luz de la estrella, revolotea con pretensiones de dar mayor barroquismo en la historia. En cuanto a la ordenación formal del conjunto, lo que más destaca, y no precisamente para bien, es

dimensiones reducidas (0,70 x 0,54) y vivo colorido, de técnica minuciosa y buen sentido paisajístico, en el que creo detectar semejanzas de composición con esta obra de Pereda.

Sobre la *Epifanía* de Lignis, véase *Museo del Prado* (1996), p. 197.

⁹⁷⁸ De "clara y alegre" la tildaba A. L. MAYER. *La pintura ...*, p. 202.

⁹⁷⁹ El retablo mayor de la iglesia parroquial de Santo Domingo de Silos, de Pinto, es una suntuosa empresa de los años centrales del siglo XVII. La obra se contrató con Pedro de la Torre en 1637, aunque no se terminó y doró hasta 1653, siendo presumible, dado lo avanzado de sus trazas que los planes se modificaran a lo largo de tan dilatado intervalo. Consta de un único cuerpo corintio, de planta semicircular, montado sobre un alto basamento y coronado por un casquete de cuarto de esfera, adaptado a la bóveda del presbiterio. Ocupan las calles laterales, a ambos lados de la imagen del patrón, dos grandes lienzos sobre la *Adoración de los Pastores*, obra de Francisco Camilo, y la *Epifanía*, de Pereda. En el casquete encontramos las historias de la *Resurrección*, el *Calvario* y la *Ascensión* y, en el banco imágenes de santos. Parece que todas las pinturas, salvo la *Adoración de los reyes*, se deben a Francisco Camilo. Sobre este conjunto véase D. ANGULO y A. E. PÉREZ SÁNCHEZ. *Historia de la pintura española* (1983), pp. 175-176.

el notable acercamiento del misterio al borde del lienzo, con la consiguiente pérdida de sentido panorámico y el desafortunado apretamiento de las figuras, que llegan a dar una impresión amontonada en el grupo de los reyes. El colorido es suntuoso y vuelve a estar pendiente de los modelos del Veronés, pero con menor refinamiento y una técnica que no derrocha tantos primores. La obra anterior había llevado al límite las facultades del artista, ésta, integrada en un retablo poco agradecido para la pintura, por lo dinámico de su planta, y sometida a estrictas puntualizaciones en la iconografía, por fuerza había de pintarse con mayor desgana y menos esmero.

En el Levante, la pervivencia de los modelos de Ribalta se traduce en un estancamiento estético similar al de la escuela madrileña, destacando tan sólo con auténtica personalidad el arte de Jerónimo Jacinto de Espinosa, que a la tradición valenciana en que se forma incorpora fuertes notas de la pintura de Orrente y no poco de la de Zurbarán. Hubo ocasión de analizar su obra en el capítulo anterior, no así en éste, ya que a día de hoy, aún no conocemos ninguna *epifanía* de su hacer. Sí contamos, en cambio, con más de un ejemplo de su seguidor Mateo Gilarte, perteneciente por cronología a la generación siguiente, pero adscrito a ésta por los caracteres de su estilo, algo duro y tendente a las superficies lisas y muy delimitadas, apoyado siempre en una paleta clara y limpia, de gran refinamiento y poco parentesco con las tendencias pardas de la pintura levantina. Los dos cuadros que de él vamos a comentar se sitúan entre lo más avanzado de su catálogo, por el progresivo abandono del claroscuro intenso y la temprana aceptación de modelos de Rubens que, en su opulencia, poco tienen que ver con el arte de la escuela hasta esa fecha; por otra parte, bien es cierto que el murciano limitará su emulación del flamenco a las composiciones y a ciertos aspectos de la paleta, mostrándose incapaz de aceptar la técnica suelta y el ímpetu barroco de aquellas creaciones. Aludiré, en primer lugar, a la *Adoración de los reyes* del convento de Santo Domingo, de Mula, obra posible de 1650. Siguiendo la tendencia flamenca, que sólo hemos visto hasta ahora en el cuadro de Zurbarán para los trinitarios sevillanos⁹⁸⁰, la Virgen se pinta en pie detrás del pesebre, que ya no es cuna, sino altar sobre el que Jesús se ofrece a la adoración de sus fieles. Es una mujer con auténtica dignidad de reina, pero poco pendiente del natural y demasiado alargada en el canon, al margen de los gustos populares de otros pintores cercanos al de Orihuela. La vemos incorporando a Jesús, todavía de pocos días, desnudo, para agradecer con sus caricias la embajada de los reyes. La de San José es otra figura monumental, envuelta en un amplio manteo y apoyada, cual magnífico cetro, en su vara florida, observando con curiosidad a los visitantes. Delante del pesebre está ya de hinojos el rey Melchor, cubierto por un manto de raso con muceta de armiño; con profundo respeto se lleva a los labios uno de los tiernos pies de Jesús que, a cambio, le acaricia la venerable calva. El auténtico protagonista de la pintura es el rey Gaspar, erguido con altanería en el primer término, luciendo un pesado manto de terciopelo, cuya cola sostiene un pajecillo arrodillado.

⁹⁸⁰ Ver pp.

Baltasar viene detrás, de frente, ostentando sobre el pecho la gruesa cadena de oro con que se sujeta la capa. Otros pajes niños y un buen número de gentilhombres, algunos con armadura española moderna, asoman por detrás dando idea de la nutrida comitiva que acompaña a los reyes, en la que no faltan exóticos camellos con lujosos arreos. Las líneas generales de la composición están muy cerca del modelo establecido por Rubens en su *Epifanía* de 1615, conservada en el Museo de Lyon, que el pintor murciano conocería a través de la estampa que Luc Vosterman llevó a cabo en 1621. El formato diverso de ambos cuadros obliga al autor a apiñar los elementos y hacer indispensables cambios sobre el grabado flamenco, pero todos sus componentes esenciales se mantienen y reproducen casi con toda fidelidad, buen ejemplo nos da la gallardía del rey Gaspar, con el brazo en jarras, levantando en ese valiente pliegue los vuelos de la capa, con gran eficacia plástica, o la Virgen, que mantiene la misma postura, en pie, tras la cuna, un gesto muy propio del arte de Rubens pocas veces imitado por la pintura española. Pero a esas conexiones casi exactas se superponen rasgos pictóricos que son propios de su estilo; los tipos humanos son netamente suyos, esbeltos y elegantes, tocados de cierto donaire y porte aristocrático; figuras de un realismo corregido, con rostros blancos de facciones menudas y punzantes ojos negros. El agolpamiento de las figuras en el primer término, que será recurso empleado por el flamenco en otras ocasiones, caso del célebre tríptico de Malinas, no se da en el cuadro de Lyon, por lo que en el lienzo de Gilarte será más lícito achacarlo a la tradición levantina de los Ribaltas, seguida también por Espinosa y por el propio maestro de Orihuela. La paleta mantiene el refinamiento típico del artista, amante de los tonos claros, limpios y de tendencia fría que, junto al dibujo conciso y la técnica líquida y apretada, podría recordar, en fechas tan lejanas, al rancio manierismo de los Juanes o, al menos, incluirse, como él, en esa propensión al hermoseo consustancial a la idiosincrasia valenciana.

Mucho más personal y demostrativa de sus buenas cualidades como pintor es la *Adoración de los reyes* del Museo de Bellas Artes de Gerona, obra documentada de 1651, atenta a un esquema más tradicional⁹⁸¹. Vemos a María sentada, envuelta en generosos mantos plegados con elegante suavidad; los cabellos rubios, el rostro blanco de delicadas facciones y el estiramiento del canon nos dan ejemplo de la fuerte idealización a que el maestro somete a sus vírgenes, hermosas figuras más divinas que humanas. Sostiene en su regazo al Niño, muy tierno todavía, sentado sobre un pañal que Ella aparta por las puntas, recordando, tal vez, el repetido gesto de las *nochebuenas* de los Bassano, dejándolo completamente descubierto. San José, a la espalda de la Virgen, es un hombre joven y bien parecido, que sostiene entre sus manos el copón ofrecido por uno de los reyes, el mismo raro ademán que veíamos en el retablo de Yepes, obra de

⁹⁸¹ Este lienzo forma parte de una serie de doce cuadros sobre la *Vida de la Virgen* que acaso constituya lo mejor de la obra del pintor. La serie fue pintada en 1651 para el convento de San Esteban, de Murcia, de donde pasó al de San Francisco el Grande, de Madrid, y, finalmente, al Museo del Prado, que la repartió en distintos depósitos.

Luis de Tristán, y sobre el que ya fueron aducidos numerosos referentes de épocas pasadas. El rey Melchor está postrado a los pies del Niño, ofreciéndole un cofrecillo de joyas que Él se afana de inmediato en destapar. Es un viejo alto y muy magro, de finas facciones y, contra la norma, la cabeza bien poblada de canas plateadas. Gaspar vuelve a ser la figura que más capta la atención y, en parte, sigue muy ligado al modelo del cuadro anterior: un hombre maduro y de notable apostura, vestido con esa amplia capa de terciopelo bajo la que se adivina, gracias al mismo atrevido pliegue rectilíneo, su mano izquierda apoyada en la cadera; pero lo encontramos ahora libre de notas exóticas, sin turbante y vestido con un sencillo sayo oscuro, lejos de la gallardía sarracena de que antes hacía gala. Baltasar viene más atrás, casi de frente, luciendo en el turbante un magnífico broche de perlas y piedras preciosas. Más rezagados quedan los miembros del séquito, fámulos que avanzan portando ofrendas y caballeros armados que conversan entre sí indiferentes, alguno incluso vuelto de espaldas, a la embajada que los ha traído desde sus remotos países. Completan el conjunto, una vez más, las cabezas, entre nobles y fantásticas, de las monturas. La obra es de una gran solvencia y nobleza, compuesta con un aire menos atrevido y vanguardista que antes, pero con más audacia y claridad expositiva. Los recuerdos de Rubens son ahora muy puntuales y se encuentran bastante elaborados, como hemos podido ver en la figura de Gaspar. Los personajes responden al tipo normal en los cuadros del murciano, así como la paleta, clara y porcelanosa, apoyada en una iluminación cernida y de escasos contrastes. El abigarramiento de la composición, que no deja descanso a la vista más que en los pequeños e irregulares fragmentos de cielo, sin remitir a modelos concretos, sí da cuenta de la aceptación, conceptual siquiera, ya que no técnica, de los planteamientos del pleno barroco por parte del pintor, que sigue aferrado a su estética de superficies brillantes, limpias y perfectamente definidas en sus perfiles.

En estos años centrales del siglo florece en Aragón una activa escuela pictórica que, sí bien no nos brindará por ahora más nombre de primera fila que el de Jusepe Martínez, y aún éste oscurecido por su docta labor de tratadista, es importante por el elevado número de maestros que la componen. Hasta entonces, la región había estado vinculada estéticamente al foco valenciano, del que emigraron a estas tierras Pedro García Ferrer, que pintará en Zaragoza antes de embarcarse a Puebla de los Ángeles, y Antonio Bisquert, afincado en Teruel desde 1620 y activo en Huesca y Zaragoza; dos pintores formados en la órbita de los Ribaltas que impondrán en este territorio un estilo de fuerte naturalismo y pardas armonías tostadas. La nueva generación de artistas va a tener por característica, en cambio, una notable falta de unidad estilística y, además, una peculiaridad que la diferencia del resto del panorama nacional: la formación italiana de buena parte de sus componentes. Esta singularidad nos permite establecer algunos rasgos comunes en el poco homogéneo paisaje aragonés, a saber, un fuerte influjo de la pintura napolitana, de corte riberesco, y una marcada tendencia a las grandes composiciones de carácter decorativo, aunando recursos flamencos e italianos. Ejemplo representativo de este grupo de maestros es Francisco Jiménez Maza, natural de

Tarazona, hijo de hidalgos, hombre de genio liberal que consagrará su fortuna a la fundación de obras pías para ayuda de pintores ancianos y huérfanos de pintores⁹⁸². Pasaría de joven varios años en Roma, para volver a trabajar durante el resto de su vida entre Zaragoza y Teruel, pintando enormes composiciones de fuerte sentido barroco, tales como las historias del inquisidor San Pedro Arbués, para su capilla en la seo de Zaragoza, de técnica nerviosa y fuerte sentido decorativo. Suya es la *Adoración de los reyes* del retablo de la Epifanía de la catedral de Teruel, pintada en torno a 1645, un cuadro que hubo de marcar un punto de inflexión indiscutible en esa ciudad dominada por la estética valenciana de Bisquert, activo y fiel a su estilo hasta un año después. Superando la tradición local, el pintor filántropo nos ofrece una versión muy ceñida de la gran *Adoración de los reyes* que Rubens pintara para el Ayuntamiento de Amberes en 1609, incorporada a la colección real española desde la almoneda de don Rodrigo Calderón, en 1623⁹⁸³. Constreñido por la arquitectura del retablo, Jiménez ha de transformar la composición de apaisada a vertical, optando por ofrecernos no más que un recorte del original flamenco, zanjado por detrás del rey viejo erguido, a cuyo lado, en lugar de los forzudos esclavos de Rubens, se adivinan los cuartos delanteros de un caballo. Por la parte alta revolotea una pareja de angelotes inspirada en la que el pintor de Flandes añadiera a la historia al ampliarla en 1628, lo que indica que Jiménez bebía de fuentes posteriores a dicha reforma. La indumentaria y actitudes de los personajes están copiadas con absoluta fidelidad, pero los modelos utilizados distan bastante de los blondos y rollizos tipos nórdicos del original, acercándose más a la realidad étnica española. La larga experiencia italiana, en contacto con hábiles decoradores de distintas tendencias, facilita al de Tarazona la comprensión del opulento estilo de Rubens y le capacita para la reproducción de aquella barroca variedad de planos y actitudes, con una fidelidad casi absoluta, sin más diferencia digna de reseña que la intensidad dramática del claroscuro; se oscurece el fondo, sobre el que brillan con más fuerza las luces de las antorchas, y se adensan las sombras, con una intención poética más deudora de la tradición tenebrista romana y partenopea que del agitado barroco del norte y, en la misma línea, se emplea una técnica más compacta que endurece un tanto las propuestas del flamenco.

Algo más joven que Jiménez Maza fue el pintor Juan Galván, conocedor de la técnica al fresco e inclinado a las grandes composiciones. Era éste natural de Luesia, de alta cuna baturra y muy crecidos caudales⁹⁸⁴. De formación italiana, veremos en su pintura constantes ecos del clasicismo de Reni y sus seguidores, conviviendo con un profundo interés por el tenebrismo más ortodoxo y el barroco exaltado de estirpe

⁹⁸² A. PALOMINO. *El Parnaso ...*, pp. 284-285.

⁹⁸³ Véase el comentario que más atrás fue hecho de esta obra (pp.).

⁹⁸⁴ "... de casa solariega en el reino de Aragón, de muy antiguo solar y de conocida nobleza; tuvo muchos parientes caballeros de Hábito, especialmente de San Juan, y se paseaba en su coche por Zaragoza con mucha ostentación, y grandeza."

A. PALONIMO. *El Parnaso ...*, p. 194.

flamenca. El mejor conjunto de su producción nos lo ofrece la capilla de las Santas Justa y Rufina de la seo de Zaragoza, para la que ejecutó el retablo, las pinturas de la cúpula y los dos grandes lienzos sobre la infancia de Cristo de los muros laterales, alusivos uno a la Epifanía y el otro a la Huída a Egipto⁹⁸⁵. En la *Adoración de los reyes* encontramos, como en el cuadro anterior de la catedral turolense, una fuerte dependencia del modelo rubensiano de 1609, interpretado con mayor libertad y, también, con más torpeza. En el grupo principal se sigue muy de cerca la composición de Amberes, con algunas variantes de gran interés. La Virgen, de acuerdo a la tradición iconográfica española, está sentada y a un nivel más alto que los reyes, sosteniendo en su regazo al Niño, desnudo y más cuajado que en las visiones de Rubens y Jiménez. El rey Melchor también responde a un tipo y a un ademán más afines a la norma habitual en nuestra pintura; es un viejo calvo, arrodillado trabajosamente a los pies del Niño, besando devoto sus pies, con una mano apoyada en la ofrenda, cuya riqueza no se antepone, como en el original, a la veneración del Santísimo. Arrodillado a su espalda está el chiquillo del hachón, ahora recogiendo los vuelos de la capa, en una actitud emparentada con las que empezaban a estar de moda entre los maestros más avanzados de la escuela madrileña, como ya tendremos ocasión de ver al analizar la obra de Carreño. Con este pajecillo recupera Galván el rancio recurso de abrir la composición hacia el espectador. Gaspar también nos mira fijamente, mientras avanza remangándose las caídas del sayo, portando un imponente copón, en tanto el paje que le acompaña se limita a cargar con la corona. A su espalda se suprimen las figuras de los esclavos desnudos y en su lugar dispone, con demasiada premura y corto ingenio, un soldado a la antigua que, con danzarina carrerilla se ocupa de los caballos y, tres él, otro de la misma guisa apoyado en un bastón, derivado quizás del apuesto muchacho con una fusta en la mano que, desde 1628, cierra la composición de Rubens. En conjunto es una obra torpe y, por momentos, desagradable, mostrándonos una imitación abreviada del original, casi resuelta con prisa. La técnica es bastante apretada, dura en ciertos puntos, y el dibujo falto de vitalidad; la paleta, por su parte, recurre a una serie de colores fuertes y bien empastados que el tiempo ha ido haciendo más pesados, acentuando las carencias del pincel. Con todo es un cuadro salpicado de buenos fragmentos pictóricos, caso de la poderosa cabeza del rey Melchor, atento a Flandes en la composición pero pendiente del tenebrismo italiano a la hora de aplicar los colores y abierto además, a los aires que soplan desde la nueva escuela madrileña que, poco a poco, se va liberando de los pesados lastres de Carducho y Cajés.

El panorama en Andalucía, como ya se vio, es diferente y algo más rico que en el resto de las escuelas peninsulares, ya que, junto a la pervivencia de los modelos de Roelas y Juan del Castillo, hay que tener en cuenta la tremenda sacudida estética que

⁹⁸⁵ El conjunto es muy valorado desde los tiempos de Palomino, que ensalza la pintura al óleo de la cúpula. Esta capilla fue el enterramiento de los duques de Villahermosa, que por ello la dotaron de un programa unitario y de gran empeño.

supuso la llegada de Zurbarán, cuyo poderoso estilo terminó salpicando, en mayor o menor medida, a prácticamente todos los pintores activos por entonces en la región, especialmente en Sevilla y Córdoba, no tanto en Granada donde la personalidad que se terminaría imponiendo fue la de Alonso Cano. El pintor más destacable del núcleo sevillano de estos años es el luxemburgués Pablo Legote, hombre de amplio y desigual catálogo, abierto a muy diversos influjos de los que supo destilar un estilo propio y coherente, en el que junto a herencias arrastradas de muy atrás, van apareciendo ya rasgos característicos de la pintura del pleno barroco. Suya es la *Epifanía* del retablo de la iglesia mayor de Lebrija, compañera de la *Adoración* que analizábamos antes y de similar calidad, aunque de concepción mucho más retardataria⁹⁸⁶. Destaca de la Virgen su porte aristocrático, superior al de cualquiera de los tres reyes; está sentada con el Niño en el regazo, fiel al modelo de la *Nochebuena*, joven y de finas facciones, con el cabello recogido en un peinado similar al de muchas damas retratadas por entonces. A su espalda queda San José, obediente también al atrevido modelo del cuadro anterior, que nos lo ofrecía como un joven campesino imberbe y muy apegado a la realidad. Jesús está apenas cubierto por unos pañales bajo los que se aprecia su tierna desnudez; es uno de los niños más afortunados del arte del pintor de Marche, con un cuerpo bien modelado y un rostro muy pendiente del natural y con algo de influencia de Roelas. La actitud del Infante encanta por su viveza: lleno de humana de verdad, se afana en tirar de los niveos cabellos del rey Melchor. Es éste un viejo de muy intenso realismo, con el rostro surcado de arrugas; arrodillado a los pies de la Virgen, ofrece al Niño una cista de oro llena de monedas de lo mismo, mientras se acerca a la boca, para besarla, una de sus tiernas manitas. Muy notable es la representación del manto, de terciopelo a dos altos en blanco y oro, con una opulenta greca bordada en los filos, trabajada con los pinceles con el mismo primor con que se hiciera a golpe de aguja; abandonados en el suelo yacen el turbante y el cetro, los atributos reales que de nada le sirven ante Dios. Detrás de él, un pajecillo arrastrado de los tiempos de Carducho, abre la composición mirándonos con fijeza. Gaspar es un hombre muy joven y de fisonomía andaluza, cubierto con un manto de terciopelo rameado en plata y oro, con las vueltas de armiño; le adorna el pecho un riquísimo joyel de oro, compuesto por varios gruesos cordones unidos bajo un pesado broche manierista; en sus manos un copón cilíndrico de corte bajorrenaciente. En Baltasar quizá haya algo de influencia de Rubens; es posible que Legote buscara un modelo realmente negro, cosa que no había de ser difícil en la Sevilla de su tiempo, sonriente avanza con un cofre abierto en las manos y un tahalí damasquinado cruzándole el pecho; magnífico es el turbante, con una ostentosa greca bordada. Tras ellos se apiña un cortejo muy nutrido que sirve al artista para ensayar una buena galería de rostros y actitudes de no poca audacia. Es muy hermoso el joven que sostiene entre las manos la corona de Gaspar, con una expresión de hondo respeto en la cara; brillante es el retrato del negro que asoma a su lado, con los ojos llenos de vida y el rostro

⁹⁸⁶ 1630-1636. Ver pp.

encendido por la alegría de su blanca sonrisa. Tiene lugar la adoración en unas ruinas de gran empaque, guarnecidas de clásicas molduras labradas en mármol; en ellas penetra la estrella y con un destello reverente apunta al Dios venido a la Tierra. La composición podía tener, como se ha escrito, algún recuerdo de Rubens, de su *Epifanía* de 1620⁹⁸⁷, aunque, desde mi punto de vista, se halla mucho más próxima a soluciones más rancias y castizas, en concreto a las muchas versiones del tema que se conservan con atribución a Eugenio Cajés, tales como las de los Museos de Salamanca y Granada, tan abiertamente deudoras de la propuesta escurialense de Pellegrino Tibaldi. Además, la manera de representar a los personajes en hiladas superpuestas, amontonados para simular la perspectiva y con tan escaso aire corriendo entre ellos, es un claro lastre manierista que más nos habla de tradición que de barroquismo y que nada tiene que ver con la cascada diagonal de personajes que Rubens pintó en su cuadro. Junto a ello, sí son claras notas de modernidad el intenso realismo de las figuras y la alegre expresión del Niño, ensayada con más reposo por el licenciado Roelas en el retablo de la Merced de Sanlúcar. La paleta es muy rica y entonada, destacando afortunadas notas discordantes como el fuerte color calabaza de la túnica de Melchor, quizá no ajeno a la pintura de Alonso Cano. El claroscuro se ha suavizado mucho y no es posible hablar de tenebrismo, lo que tenemos son luces blandas, cernidas, y sombras esfumadas, diluidas y nunca negras, por influencia de la primera generación del barroco sevillano y quizás también de Cano.

La más bella *Adoración de los Reyes* que diera el pintor de Marche y, acaso, la mejor obra de toda su producción, es, sin duda, la que se conserva en la catedral de Cádiz, pintada quizás por los años de 1642. Un cuadro ecléctico, de muy buena técnica y sabia composición, con una paleta rica y bien conjugada, en el que el pintor se nos ofrece deudor, tanto de la poderosa tradición local sevillana, a la que siempre mira, como de tendencias más avanzadas e internacionales, en especial de Ribera y sus seguidores napolitanos, cuyo arte era bien conocido en la ciudad del Guadalquivir⁹⁸⁸. La composición responde al esquema más tradicional en nuestro Siglo de Oro, mostrándonos a la Sagrada Familia sobre un escalón, recibiendo la devota embajada de los reyes, apiñados enfrente. María es de una enorme belleza, muy superior a la de otras vírgenes en las que el pintor había añadido algo de idealización; lo que ahora nos ofrece

⁹⁸⁷ VALDIVIESO y J. M. SERRERA. *Historia de la pintura española* (1985), p. 285.

⁹⁸⁸ La atribución de este cuadro a Pablo Legote, que parece la más acertada, es relativamente reciente. En tiempos de don Antonio Ponz y Ceán Bermúdez, se consideraba obra segura – incluso se creía firmada– de Agustín del Castillo. En 1910 el profesor Romero Torres la dio a Legote, opinión que suscribió Augusto Mayer y que se viene siguiendo hasta hoy.

El cuadro, de procedencia desconocida, se localiza de antiguo en la catedral de Cádiz. Pablo legote fundó allí una capellanía en 1642, es posible que el lienzo estuviera destinado a su altar y que se pintara por los mismos años. Actualmente se puede ver en la capilla de las Angustias. A. L. MAYER. *La pintura ...*, p. 143; y J. M. SERRERA. *de la pintura española* (1985), p. 295-296; E. VALDIVIESO. *Historia ...*, p. 148.

es una hermosura andaluza sin trampas, al natural, una muchacha del sur, de vivos ojos morenos, pequeños y ligeramente rasgados, con la cara redonda y los rasgos suaves, pero según se los dio la naturaleza, sin corregir, sin afilar ni empequeñecer, como otras veces. Con modestia se recoge los cabellos de endrina y los esconde bajo la toca blanca, corona de pureza para la Reina. En su regazo, Jesús es un tierno niño de pocos meses; por encima aún del de Lebrija, éste es el mejor infante creado por los pinceles de Legote. Un chiquillo rubio, de grandes y expresivos ojazos, negros luceros sobre el albo cielo de la cara, vestido, al modo que lo concibió Zurbarán en los cuadros de la Trinidad, de Sevilla, y la Defensión, de Jerez, con camisilla blanca de lino y largos faldones de lana. Entre tímido y agradecido, poco consciente de los misterios que protagoniza, mira con fijeza al rey viejo, adelantando una manita que su Madre guía hacia el regalo que le ofrecen. Detrás de la Virgen, apoyado con las dos manos en la vara, San José, joven, aunque más mayor que en Lebrija, con una barba corta y rala y la frente agrandada por la calvicie, todavía potencial, mira al Niño con una sonrisa de paternal orgullo. Juntos forman una de las Santas Familias más hermosas de nuestro barroco, por su profundo realismo y sugestiva expresividad, transmisores de una enorme hondura de contenidos. A sus pies, el rey Melchor es el primero en postrarse, destapando para Jesús un copón de monedas de oro; lo envuelve un manto blanco y dorado con ancha orla bordada al filo, igual que en el cuadro anterior, salvo por el forro de armiño que aquí se añade. La postura del rey es ahora más digna, con una rodilla adelantada, dejando ver sus calzas y sandalias, su sentimiento, sin embargo, es el mismo, como demuestra el turbante abandonado por tierra, con bastante más descuido. No se priva el pintor de colocar a su espalda, cargando la cola del manto, al alegre chiquillo de las *nochebuenas* de Juan del Castillo, el simpático muchacho, elevado ahora de zagalillo a paje, que con su sonrisa entusiasta nos invitaba a penetrar en la composición. La del rey Gaspar es una figura de muy subido mérito, muy joven en edad, imberbe y llena de sureña guapeza, velada por un poético tul de devoción y melancolía. Sus ropas imitan el esquema lebrijano, con más lujo y detenimiento en la imitación de las calidades; también se mantiene el joyel del pecho, representado con más mesura y coherencia. Baltasar, de una convincente apariencia negroide, llama la atención por el singular tocado que gasta, mezcla de turbante y gorro frigio. En ambos son muy notables las piezas de orfebrería que portan para el Niño, cuajadas de medallas y motivos de estirpe manierista. Por detrás de los reyes, muy perdidas entre las sombras, asoman las cabezas de algunos miembros de su séquito, de rasgos y atuendos exóticos y muy diferentes entre sí, para mejor simular su lejana y dispar procedencia. La composición, que alguna vez se ha pretendido deudora de Rubens⁹⁸⁹, está inmersa de lleno en la tradición hispalense de Roelas, siendo clara la dependencia del cuadro de la Merced de Sanlúcar, así como del de Zurbarán para el retablo de la Cartuja de Jerez, también cercano al de canónigo, a cuyo influjo se podría deber el sensible avance en

⁹⁸⁹ E. VALDIVIESO y J. M. SERRERA. *Historia de la pintura española* (1985), p. 295.

dirección barroca y algún detalle concreto, como las ropas del Niño. No cabe la menor duda de que ambas obras eran conocidas de Legote y en ellas hay que buscar la inspiración antes que en Rubens, cuya presencia, apenas perceptible aquí, sí estará clara, en cambio, en otras obras, como la *Epifanía* del retablo de Espera. La paleta, aunque rica, se ve más atemperada que en otras ocasiones y la técnica será mucho más suelta y menos perfilada, por encima de lo habitual en el artista. El intenso naturalismo y el no menos fuerte claroscuro, con mucho de caravaggismo en la ausencia de fondo y la densidad y valentía de las sombras, conecta directamente con la obra de Ribera y el tenebrismo napolitano, que el maestro había demostrado conocer bien con el *San Jerónimo* de la catedral de Sevilla, su única obra firmada, de hacia 1635. En general, es una tela de muy finas calidades pictóricas y sentida expresión devota, ejemplo de una religiosidad honda y callada, acentuada por ese feliz tenebrismo, más poético que dramático.

Algunos años después se enfrasca Pablo Legote en la ejecución de los cuadros del retablo mayor de Espera, su gran obra final, asumiendo de una vez, quizás aburrido y de mala gana, un encargo que venía arrastrando desde hacía veinte años largos⁹⁹⁰. El de la *Adoración de los Reyes* es un lienzo admirable, aunque por debajo de su compañero de la *Nochebuena*. En él vemos al pintor asumiendo con decisión mucho del arte de Rubens y uniéndolo en extraño maridaje a recursos muy anteriores, bien de su escuela o bien del renacimiento europeo, resultando una obra sincrética, casi contradictoria, de un encanto muy singular, con un aire moderno y primitivista a la vez. La Virgen es una figura monumental, sentada con áulica dignidad sobre un estradillo, envuelta en amplios mantos de raso, con un rostro amable enmarcado por negros cabellos sueltos; tiene auténtico porte real, pero le falta verdad, como consecuencia de un proceso de idealización que la vuelve lejana, distante, muy apartada de la delicada mocita del cuadro de Cádiz y más en la línea del modelo de Lebrija. En sus rodillas se sienta Jesús que sin miedo recibe a los monarcas, acariciando, de acuerdo a lo propuesto por el licenciado Roelas, la frente del rey Melchor. Está completamente desnudo y tiene ya varios meses, es un niño simpático y vivaz, aunque tocado de cierta dureza en el modelado del cuerpo. En San José, a la espalda de la Virgen, se repite, aunque de modo más mezquino, el modelo zurbaranesco de la *Adoración*. El grupo de los reyes está tomado, casi literalmente del que Rubens compusiera para su *Epifanía* de 1620. Está Melchor postrado ante el Niño, ofreciendo con una mano un copón de monedas de oro y tomando con la otra uno de sus tiernos pies para llevárselo a la boca, gesto, éste último, más roelesco que rubensiano. Gaspar, mucho más maduro que en los casos anteriores, está de pie, en primer término, cubierto por un pesado manto de damasco con ancha greca bordada en oro, dispuesto a bañar al Niño con el humo aromático de un incensario

⁹⁹⁰ Recordemos que el contrato del retablo de Espera se había firmado en 1628, fijándose en 1630 el plazo de entrega. Véase cuanto dijimos de él anteriormente (pp.).

que lleva entre las manos. Dos chiquillos, uno de los cuales abre hacia nosotros la composición, le recogen el vuelo de la capa y cargan con el turbante. El rey negro, algo más apartado, viene de frente, presentado un cofrecillo abierto; destaca la viveza de sus ojos, así como los blancos detalles de dientes y salcillos que le animan la cara. Su visión, totalmente frontal, no se da en el cuadro que sirve de apoyo a éste, pero es tan propia del arte de Rubens, que cabe pensar en el conocimiento por parte de Legote de otras estampas del flamenco. Es de advertir cómo se diferencia a los reyes no sólo por su aspecto, sino también por su ofrenda, con la misma fidelidad y ortodoxia textual que habíamos visto en el magnífico cuadro de Pereda para las capuchinas de Madrid. Por detrás viene un cortejo encabezado por un grupo de hombres con armadura moderna y bigotes engomados a la usanza del siglo; sus rasgos y expresiones están diferenciados con tal claridad que no sería raro que, al menos algunos de ellos, fueran retratos. El marco es de viejas arquitecturas ruinosas, maltrechos muros y arcos de ladrillo con podridos tablones por cubiertas, coronado todo por el brillo del astro divino, de la estrella guía, detenida sobre el portal, apuntando al Niño. La composición, como ya advertía más atrás, sigue de cerca de la Rubens de 1620, pero sin perder de vista las experiencias anteriores de la escuela sevillana y rehusando imitar el ímpetu barroco de aquella. El fondo arquitectónico es de una muy atractiva ambigüedad: por un lado, la escalera con curiosos asomados que se ve tras la Sagrada Familia, parece evocar la monumental escalinata por la que el séquito de los reyes desciende atropellado, en violenta diagonal, en el cuadro de Rubens; pero, al mismo tiempo, la concepción espacial de dicho entorno, deriva directamente y con enorme fidelidad de los rancios modelos de Durero, en concreto del fondo arquitectónico de la *Epifanía* grabada para la *Vida de la Virgen*, de 1503, serie que también había sido tenida en cuenta, como en su lugar se vio, al pintar la *Adoración* de este mismo retablo⁹⁹¹. Asimismo, la presencia de Roelas sigue siendo decisiva, pues de él procede la caricia que el Niño hace al rey, casi una imposición de manos, mucho más decorosa que la actitud que le imponía Rubens al hacerlo jugar con las monedas; también vienen de Sanlúcar el turbante y el cetro de Melchor, tirados por el suelo, y quizá esté allí el origen de los mirones encaramados a la escalera. El claroscuro está ya muy desvaído, pero todavía es un recurso estilístico importante para el maestro; la paleta, por su parte tiende a lo rojizo y acaramelado, aunque no le faltan las vivas notas de color que tan propias son del artista; la técnica, por fin, resulta demasiado apretada, más relamida que otras veces, debilitando muchas figuras y acciones concebidas en principio con nobleza. En suma, es un cuadro muy ambiguo y desigual, una obra ecléctica que tanto se abre al barroco más paradigmático como mantiene vivas herencias que podrían parecer imposibles de conciliar con él.

No se agota con el luxemburgués la escuela hispalense de este periodo central del siglo. Sevillano hubo de ser también, al menos de formación, el maestro que, por los

⁹⁹¹ Ver pp.

años de 1640, pintara los grandes lienzos de la *Vida de la Virgen* que se conservan en el sagrario de la colegiata de las Nieves, de Olivares⁹⁹². Un importante grupo de obras que, por localizarse en la iglesia de la que fue capellán el licenciado Roelas, han sido, durante mucho tiempo, dadas a sus pinceles⁹⁹³. Pero la atribución no se sostiene a la vista del estilo de estos cuadros, bastante táctil y hasta algo duro, muy apartado de esa suavidad natural con la que el canónigo solía tratar las formas y, en cambio, bastante más cerca de la corporeidad escultórica de la pintura de Zurbarán. Es por ello que se coincide hoy en integrarlos dentro de la producción de algún anónimo seguidor del extremeño, de un desconocido pintor que, como tantos otros de entonces, demuestra una profunda admiración por el arte del maestro, al mismo tiempo que una comprensión no más que mediana y superficial de su estilo⁹⁹⁴. Se cuenta entre estas pinturas una hermosa visión de la *Epifanía*, de monumental empaque y muy estimable calidad, clara deudora de la del retablo de la cartuja de Jerez y no falta de ciertas notas velazqueñas, tomadas de la *Adoración de los reyes* del Museo del Prado⁹⁹⁵. Una y otra fuente se funden en el grupo principal, formado por la Sagrada Familia y el rey Melchor, pero no se puede hablar de copia, antes bien habría que hacerlo de manierismo. El pintor no ha tomado sus modelos de la naturaleza, sino de la obra de los otros dos maestros anteriores y a continuación los ha vuelto a pasar por los cedazos de su mediocre ingenio. El resultado es falso y vacío, anodino y carente de vida, pero de buenas calidades plásticas y alta destreza técnica. La Virgen y el Niño están más cerca de lo bonito que de lo bello, y aún así distan mucho de ofrecerse gratos a los ojos. Tanto uno como otro son productos de una idealización mal conseguida, que termina por convertir en mezquindad lo que a buen seguro se soñó finura y, en afectación lo que se quiso donaire. Es de notar que Jesús está vestido con las mismas prendas que en la Trinidad sevillana y el retablo de Jerez, pero la camisilla de lino de entonces es ahora una hermosa blusa de batista, con mangas abombadas y la pechera de frunces. Arrodillado a sus pies, el rey Melchor es lo mejor cuadro, la única figura en la que arde cierta llama de

⁹⁹² Forman la serie tres grandes cuadros de los *Desposorios de la Virgen y San José*, la *Epifanía* y la *Muerte de San José*, a los que hay que unir una *Anunciación*, también conservada en la colegiata.

⁹⁹³ El error viene de los tiempos de Ceán Bermúdez. En 1926, A. L. MAYER escribe: "Los cuatro cuadros de la Vida de la Virgen, pintados según se ha pretendido, en 1603, y conservados en la Colegiata de Olivares, son obras inconfundibles de la primera época, alegres de colorido, acentuándose en la iluminación los contrastes más violentos. Caso de ser de Ruelas fueron creadas antes de 1597."

(*La pintura ...*, p. 141).

En 1977, J. CAMÓN los dice de 1607, subrayando un acento zurbaranesco que ya había sido propuesto por Mayer (*La pintura ...* (1977), p. 174).

⁹⁹⁴ A. MORALES; M^a J. SANZ; J. M. SERRERA; E. VALDIVIESO. *Guía artística ...*, p. 288; E. VALDIVIESO y J. M. SERRERA. *Historia de la pintura española* (1985), p. 153. Se da en la primera obra citada la fecha de 1640 para estos cuadros; en la segunda la cronología propuesta es en torno a 1630. Las evidentes conexiones con la *Epifanía* de la cartuja de la Defensión, pintada en 1638-39, me hacen inclinarme más por la primera.

⁹⁹⁵ Ver pp. + y +, respectivamente.

calor devoto y cuya capa, por sí sola, es ya suficiente prenda para afirmar la valía de este pintor. Cubre al monarca un manto con capilla, de terciopelo dorado y blanco en las vueltas, protagonista absoluto del cuadro. Una tela que cae y se quiebra con una plasticidad del todo zurbaranesca, pero sin los bullones del maestro, interpretando con la turgencia de su lenguaje figurativo un plegado de verdad velazqueña. El resto de las figuras ofrece poco interés. Baltasar es un soldado antiguo, con sobrecuerpo de cuero, tonelete y borceguíes, un modelo manierista plasmado con el estilo blando y anodino del bajo renacimiento más provinciano y estereotipado; otro tanto cabe decir de Gaspar, del pajecillo veronesiano que le ofrece un cofre o de los demás gentilhombres del séquito. Es un cuadro de mérito indiscutible, pero demasiado irregular, con fragmentos de dibujo fuerte y extraordinaria solvencia plástica a los que se oponen, inexplicablemente, otros de factura mucho más endeble y estilo demasiado retardatario y amanerado. Le falta también vitalidad, espíritu, vigor, pero el resultado es, con todo, digno y monumental, armonioso y claro, de buena paleta y, por momentos, muy ajustadas calidades, pero ajeno a ese realismo total del arte de Zurbarán, a esa verdad fehaciente que el extremeño supo mostrar tanto en lo que entra por los sentidos como en lo que sólo se ve con los ojos del corazón.

Del núcleo cordobés tan sólo recordaremos ahora al maestro Antonio del Castillo, máximo representante, junto al zurbaranesco José de Sarabia, de la escuela local en estos años centrales del siglo. Un pintor formado en el realismo más severo, propenso al tenebrismo puro, muy influenciado por la obra de Zurbarán y la pintura sevillana del momento y aún más rendido a las excelencias de Ribera y los napolitanos, cuyos principios hubo de aprender en la ciudad del Guadalquivir. Suya es la *Adoración de los reyes* de la iglesia de San Andrés, de Córdoba, obra bien compuesta y de notable fuerza plástica y expresiva, aunque por debajo de las altas cotas de calidad conseguidas en las dos *nochebuenas* que veíamos en el capítulo anterior, revelando a un pintor cuyo genio se siente más cómodo en la figuración aldeana y pastoril que no en la de áulicas dignidades⁹⁹⁶. Los hechos tienen lugar ante un rico telón arquitectónico, una noble construcción clásica de mármol gris, con esbeltas columnas toscanas sobre altos plintos, seguramente no ajenas a las propuestas de Zurbarán, aunque tratadas con total coherencia. Un digno fondo para la majestad de la Sagrada Familia, por quien fueron desbancadas las divinidades que antaño habitaron aquellos palacios. Junto a Ellos descansa el buey, revelándonos que todavía es en el portal donde tienen lugar los hechos. La Virgen está sentada con el Niño en sus rodillas. Es una figura amable, aunque vulgar y relamida, de facciones demasiado limadas, y no por ello realmente bellas, y una expresión de dulzura estereotipada y casi empalagosa. En su regazo, el Niño queda muy por debajo de las magníficas recreaciones infantiles del capítulo

⁹⁹⁶ El cuadro, de hacia 1650, se encuentra situado en la capilla sacramental de la parroquia cordobesa de San Andrés, de la que Antonio del Castillo era feligrés. Véase VV. AA. *Maestros ...*, p. 92; Grupo ARCA. *Guía ...*, p. 172.

precedente, demasiado mezquino y con un modelado excesivamente blando, además de un deficiente estudio anatómico. San José, recibiendo la embajada junto a Ellos, responde al modelo del cuadro de la *Hispanic Society*, alto, delgado y moreno, con algo más de parecido que otras veces a los tipos masculinos de Ribera. A los pies del Niño se postra el rey Melchor, con ropas contemporáneas de terciopelo verde y un llamativo manto de brocatel en rojo y plata, cuya cola recoge un pajecillo rubio que más tiene que ver con los patrones extraíbles de la pintura flamenca que con los chiquillos morenos que viera el autor por las calles de Córdoba. El rey Baltasar, con un enorme turbante blanco y un, también generoso, manto rojo de terciopelo, es muy apreciable por el tratamiento de los rasgos de su raza, imitados con total fidelidad, tal vez atentos a un modelo real, pero vulgares y carentes de toda majestad. Más gallarda es la representación de Gaspar, con un atuendo entre francés y sarraceno, completado con un gran manto de terciopelo rojo y un enorme turbante guarnecido de flecos y plumas. Un enano vestido a la usanza del momento, con gorguera y jaqueta de mangas perdidas, se echa al hombro las pesadas caídas de la capa del rey, mientras vuelve a nosotros la cara, con guasona mueca de bufón. En segundo término se alinea la comitiva, compuesta por garbosos soldados, con armadura y altas lanzas, y otros personajes, blancos y negros, vestidos a la moruna; entre todos forman una compacta muralla humana que nada nos deja ver del paisaje, sino un cielo de densos nubarrones y la frondosa copa de un árbol vecino al portal. La composición, apaisada y de fuerte tensión procesional, remite a patrones flamencos, más que italianos o hispalenses; parece estar claro el conocimiento de grabados sobre pinturas de Rubens, en especial, la *Epifanía* del Museo de Lyon, que podría haber dado el modelo para los pajes e inspirado la pose altanera de Gaspar, con el enorme turbante y el brazo derecho en jarras. El enano, que la pasión manierista por lo exótico había llevado a los cuadros de Carducho y Cajés, reaparece aquí, al igual que el buey, como muestra de la afición del pintor por lo anecdótico y para prueba también de la influencia que sobre su arte ejerce la pintura napolitana, no sólo de Ribera. La bizarría de las arquitecturas pone esta obra en conexión con la serie de la *Vida de José*, del Museo del Prado, caracterizada por sus hermosos fondos de arquitectura y paisaje. La paleta es rica, aunque algo falta de jugo, sí bien podemos aducir en su descargo los desafortunados repintes a que la obra a sido sometida a lo largo del tiempo. El claroscuro es fuerte y correcto, aunque, como casi siempre en esta escena, menos intenso, dado el carácter diurno y exterior de la misma. La preocupación por transmitir las calidades de los paños recuerda el magisterio de Zurbarán, pero la manera de tratarlos, así como la credibilidad de los atuendos han de haber sido aprendidas de las estampas de Rubens. El carácter de los personajes es netamente suyo; fisonomías populares, rozando los límites de lo vulgar, disfrazadas para la ocasión con sedas y brocateles, pero idénticas en todo lo demás a los rústicos lugareños de las *Adoraciones*. No eran los ánimos de Antonio del Castillo los más inclinados a las fastuosas versiones de la Epifanía que por otras partes triunfaban; su sensibilidad está más cerca del pueblo, del campo, de la vida sencilla dulcificada por los pinceles, y por eso, aunque recurra a

modelos del norte para ordenar las composiciones y haga acompañar a sus reyes por poblados séquitos de soldados y caballeros, al final, sus resultados se ofrecerán modestos y desnudos, ajenos a la fanfarria original, a la pompa barroca de que partían, dejando al descubierto un temperamento estético y religioso de neta raíz hispánica, de muy hondo sentimiento místico y fuerte apego a la realidad, el mismo espíritu que demostraba Velázquez al derribar el pedestal de las paganas mitologías.

Al igual que el resto de las escuelas peninsulares, el ambiente granadino de estos años está caracterizado por la continuidad estética con el periodo anterior. Pedro de Raxis y, sobre todo, fray Juan Sánchez Cotán, habían conseguido a principios de siglo remover un tanto las aguas tranquilas del torpe manierismo local e imponer una concepción nueva del estudio del natural y el manejo de los colores. Su obra supuso un importante acicate para la escuela, pero las ilusiones de grandeza y modernidad no tardarían en verse truncadas, pues desprovista de personalidades de auténtico empuje, como las que fueron apareciendo, en cambio, en los focos madrileño, sevillano y levantino, la ciudad tornaría al cansino atolladero del amaneramiento, explotando hasta dejarlos sin una sola gota de jugo, los recursos que, en manos de la generación anterior, habían sido alardes y novedades. A pesar de todo, Granada nos ofrece en este periodo un grupo muy interesante de *epifanías* que, aunando múltiples influencias, nos permiten comprender cuál era la tónica de la pintura local en esta etapa previa a su gran renacer barroco, cuando el genial Alonso Cano viniera a sembrar sus alijares, a canalizar su esfuerzo por menos obsoletos cauces artísticos. Forman parte de esa segunda generación de artistas, ya demasiado madura a la llegada del Racionero, los hijos de Raxis, Bartolomé y Pedro *el Mozo*, que en nada avanzan sobre las intuiciones paternas; García Corrales, Juan Bautista de Alvarado y con algo más de genio, Ambrosio Martínez de Bustos, Juan Leandro de la Fuente o el antequerano Juan de Sobis⁹⁹⁷. La personalidad más valiosa de este tercio central del siglo es, qué duda cabe, la del maestro Miguel Jerónimo de Cieza, patriarca de esa larga familia de artistas en la que, sin embargo, no llegará a haber ningún miembro que lo supere, por más que en el ámbito de las glorias humanas, pudieran gozar de más altos honores⁹⁹⁸. Era Miguel Jerónimo natural de Granada, diez años más joven que Alonso Cano, hijo de distinguida familia y formado allí mismo, tal vez al lado de Juan Leandro de la Fuente, del que se conocen obras firmadas a fines de la década de los treinta. Pintor correcto, aunque con evidentes limitaciones, llegó a adquirir muy subido prestigio en la ciudad, no aceptando la influencia de Cano, llegado en 1652, cuando nuestro autor pasaba ya de los cuarenta años, más que en notas muy dispersas y puntuales. Entre lo más famoso de lo suyo, interesa recordar el hermoso lienzo de la *Adoración de los reyes* de la iglesia del Sagrario de Granada, obra de correcto dibujo y buena paleta, bien representativa del

⁹⁹⁷ M. ANTEQUERA. *Pintores granadinos*, I y II, s.p.

⁹⁹⁸ Recordemos que dos de sus hijos, José y Vicente, establecidos en Madrid en 1686, gozaron del título de pintores del rey.

momento pictórico que vivía su tierra antes de la reforma canesca⁹⁹⁹. La Virgen, sentada con el Niño en el regazo, es el único fragmento que demuestra abierto conocimiento y sincera admiración de los modelos del Racionero. El pintor nos da una mujer hermosa, de rasgos muy individualizados y no faltos de cierta idealización; una joven de grandes ojos rasgados, nariz de tendencia aguileña y barbilla prominente y muy redondeada; la largura del cuello y la manera de sentarse, con las piernas separadas y los pies cruzados, remiten también a los modos de Alonso Cano, que para entonces, con toda seguridad, había elaborado ya la escultura de la *Virgen de Belén*, para el facistol de la catedral de Granada, y el lienzo de la *Virgen con el Niño*, de la curia eclesiástica¹⁰⁰⁰. Jesús se representa ya de varios meses y con plena conciencia de los hechos que tienen lugar, llevándose una mano al pecho, en actitud agradecida, y bendiciendo con la otra; ha sido logrado con notable destreza y credibilidad, no tanto en el cuerpo, de desnudez algo dura y convencional, como en el rostro, que parece delatar la presencia de un auténtico retrato, quizá el de un nieto del pintor, de cuyos nacimientos tenemos constancia a partir de 1675¹⁰⁰¹. San José, ya a las puertas de la madurez, es un hombre del sur, sensible y devoto, que maravillado contempla la escena a la espalda de la Virgen, desde el segundo plano de su rango mortal. Como de costumbre, Melchor es el primer monarca que se arrodilla, un anciano de barba y pelo canos que, abandonados la ofrenda y el tocado en el suelo, abre reverente los brazos, no sin alguna afectación. Más feliz y mejor caracterizada se muestra la figura de Baltasar, en primer término, mirándonos con descarada fijeza; en él ha unido el pintor recuerdos manieristas y rubensianos, brindándonos un personaje altivo y bizarro, de pose forzada y rica indumentaria de pretensión oriental, con gran derroche de joyas, entorchados y caireles. Más atrás, vemos a Gaspar, de frente, a la manera de los *baltasares* de Rubens, con ropas morunas de mayor sobriedad, abriendo solemne el cofre que piensa ofrecer al Niño. Al fondo, un paje de neta filiación prebarroca, hermoso aunque desfasado, resume la, en otras obras, poblada afluencia de los séquitos reales. La composición procede de modelos flamencos anteriores, es una reelaboración simplificada de la gran *Epifanía* del tríptico de San Juan, de Malinas, pintada por Rubens en torno a 1620 e inmediatamente vertida al cobre por Luc Vosterman; donde mejor se aprecia la dependencia es en el grupo de los reyes magos, cuya disposición repite casi al pie de la letra la de la estampa, sin más diferencia

⁹⁹⁹ Obra posible de entre 1670 y 1680. Está colgada a la izquierda del retablo de la capilla del Calvario, de la parroquia granadina del Sagrario.

Véase A. M.^a CASTAÑEDA BECERRA. *Los Cieza... I: Miguel Jerónimo*, pp. 134-135; D. SÁNCHEZ-MESA MARTÍN. *El arte del barroco...*, p. 442.

¹⁰⁰⁰ La primera de en torno a 1657 y la segunda de 1660-1667. Véase *Alonso Cano. Arte e Iconografía*, pp. 416-421.

¹⁰⁰¹ En ese año nace Gabriel, hijo de Juan de Cieza, pero, casi con toda probabilidad, no es el primero de los nietos, pues la boda de Juan, lo mismo que la de su hermana Isabel, están documentadas ya en 1670.

Véase la cronología aportada por A. M.^a CASTAÑEDA BECERRA. *Los Cieza... I: Miguel Jerónimo*, pp. 254.

sustancial que la de haber intercambiado las posiciones de Gaspar y Baltasar; en el personaje de éste último, además, por la arrogancia del brazo en jarras y el protagonismo del turbante, pudiera detectarse algún recuerdo del Gaspar de la *Adoración de los reyes* del Museo de Lyon, obra también rubensiana y grabada por el mismo burilista. Por lo demás, el esquema original ha sido privado de buena parte de su aparato barroco, depurado por completo del intrincado marco arquitectónico que envolvía la historia y del bullicioso acompañamiento portado por los reyes, elementos que Miguel Jerónimo reveza con una torpe solución tenebrista, de pretensión caravaggiesca, aunque muy poco ortodoxa, que le permite reducir el fondo a un negro telón de sombras. La paleta es variada, aunque no pendiente con propiedad de las innovaciones de Cano y la técnica demasiado superficial, a base de pinceladas grandes y peinadas, poco atentas a la minuciosa descripción de las calidades, salvedad hecha de los rostros, donde sí se ofrece un ejercicio bastante más apurado.

El mismo artista es autor de la *Adoración de los reyes* que hay colgada sobre el comulgatorio del monasterio de San Bernardo, de Granada, obra de similar cronología y parecidas fuentes iconográficas, de composición más clara y, en general, también más recalcitrante, que asimismo se cuenta, por su calidad, entre lo más lucido y maduro que de Miguel Jerónimo conservamos¹⁰⁰². La Virgen está sentada con el Niño sobre las piernas, asiéndolo con ambas manos. El grupo, carente por completo de vitalidad, queda muy por debajo del que veíamos en el cuadro del Sagrario; le falta a Ella la belleza canesca de entonces, y por eso se repliega sobre soluciones preestablecidas en la línea seca y provinciana de los maestros de la generación; Él, por su parte, adolece los mismos males, no sujeto ahora a la verdad retratística de entonces. Tampoco sale bien parado San José, en el que, aunque se descubre cierto interés realista por la definición de un tipo racial concreto, termina triunfando un convencionalismo apresurado y endeble; como es habitual, está erguido a la espalda de la Señora, protegiendo desde la sombra el precioso regalo que desde lo Alto le encomendaron; un hombre en los albores de la madurez que viste, según declara el blanco cuello de la camisa, con ropas mundanas de la época. Muy noble es, en cambio, el personaje del rey Melchor, anciano venerable que se postra a los pies del Niño para adorarlo y recibir en pago la tierna caricia de sus manos, gesto muy repetido desde la propuesta de Roelas en la Merced de Sanlúcar. De acuerdo con la tradición madrileña del primer barroco y los modelos fijados en Sevilla por Zurbarán, luce el monarca un opulento manto que dignamente llena una buena porción del primer término, un magnífico ropón de blanco brocatel con labores en oro, rosa y verde. Siguiéndole de cerca hallamos a Gaspar, hombre ya maduro de larga barba morena, cuyos vivos ojos nos miran sin decirnos nada concreto, recordando tan sólo que la realidad de aquel hecho es la misma realidad nuestra de cada

¹⁰⁰² A. L. MAYER. *Historia...*, p. 398; A. M.^a CASTAÑEDA BECERRA. *Los Cieza... I: Miguel Jerónimo*, pp. 135-137.

día, la verdad del creyente, que todos sus actos ha de pasar por los finos tamices de la fe. Avanza regio portando un copón, envuelto en una pesada capa de terciopelo escarlata bajo la que asoma una jaqueta negra de corte contemporáneo, con lechuguillas de balona en las bocamangas. El rey negro, joven y bien parecido, caracterizado con acierto, llega tocado con una sencilla corona, destacando en su indumentaria un corbatín de hilo fino al gusto de los que por entonces se empezaban a estilar. Dos pajes cierran al fondo la escena, enmarcada en un escenario de arquitectura antigua del que adivinamos poco más que una columna toscana sobre un elevado pedestal. La composición, como anunciaba más atrás, ofrece un barroquismo muy atemperado, un esquema heredero de los modelos del primer barroco, plenamente definidos en Andalucía gracias a las *epifanías* de Zurbarán; se recupera el impulso sintetizador del misterio potenciando el grupo de Jesús, María y Melchor, así como la típica diagonal estructural que, en este caso, atraviesa el lienzo dividiéndolo en dos triángulos rectángulos. La presencia de lo flamenco, con todo, sigue siendo visible, como se desprende del tipo y la actitud del rey Melchor, en los que hay cierto recuerdo del tríptico de Malinas, o en el altivo paso procesional de Gaspar y el opulento colorido de su manto. De igual manera, el claroscuro parece más cercano a los patrones del norte que a los tenebristas, y la paleta, con intensos rosas, verdes, rojos y blancos, sigue sin mostrar clara afinidad con el jugo y la viveza de Cano. En conjunto, es un lienzo muy desigual, con fragmentos de buen realismo, dibujo seguro y cuidada técnica pictórica al lado de otros resueltos con demasiada prisa, abusando de soluciones fáciles, ya rancias y de resultado discutible.

Contemporáneo de Miguel Jerónimo de Cieza, aunque seguramente algo mayor que él, es el desconocido Francisco Alonso Argüello, un pintor del que apenas sabemos que fue maestro de Juan de Sevilla y que murió en Granada en 1664. Diversos documentos nos lo señalan próximo al taller de Cieza, del que además hubo de ser amigo, pues el 22 de abril de 1654 lo encontramos en la iglesia de San José apadrinando a su hijo Vicente, el menor de los tres continuadores del padre, que, andado el tiempo, sería pintor del rey¹⁰⁰³. Las pocas obras que de él conocemos, apenas unos retratos de los Reyes Católicos, en la capilla de La Antigua, de la catedral de Granada¹⁰⁰⁴, y otras perdidas del oratorio del Adarve Nuevo de la Alhambra¹⁰⁰⁵, nos lo muestran como un pintor de escaso brío, formado en la tradición del primer barroco andaluz. Destaca en su exiguo catálogo un digno lienzo de la *Adoración de los reyes* que custodia el Museo de Bellas Artes de Granada, una pieza en la que el maestro se descubre capaz de asimilar soluciones barrocas de estirpe flamenca rubensiana que sobresalen, por su opulenta modernidad, de la anodina tónica de la pintura local, pero que, desgraciadamente, debido a la limitación técnica del artista, apenas si consiguen flotar en el océano de la

¹⁰⁰³ A. M.^a CASTAÑEDA BECERRA. *Los Cieza... I: Miguel Jerónimo*, pp.191.

¹⁰⁰⁴ Firmados en 1649. Véase A. GALLEGO Y BURÍN. *Granada...*, p. 269.

¹⁰⁰⁵ M. ANTEQUERA. *Pintores granadinos*, I, s. p.

provinciana medianía¹⁰⁰⁶. El grupo principal de la adoración está compuesto de acuerdo a los parámetros habituales. Hallamos a la Virgen sentada sobre una tarima, con el Niño en el regazo y San José a la espalda. Las tres son figuras de escaso carácter, faltas de realismo y endebles en su construcción; la de María llama la atención por su larga cabellera rubia, que cae en brillantes cascadas por la espalda y los hombros, evocando el tipo que tanto gustara a Carducho; Jesús, entre tanto, presume de una anatomía en absoluto infantil, rémora también de estadios estéticos anteriores. Envuelto en armiño y seda dorada, es muy apreciable el rey Melchor, que postrado frente a la Sagrada Familia, acaricia amoroso una de las piernas del Rapaz, dispuesto a besar sus plantas, mientras sostiene en la otra mano su magnífica ofrenda, una exquisita pieza de orfebrería con aires nórdicos. Le sigue Gaspar, avanzando con arrogancia; un hombre moreno, todavía joven que acapara, con la gala de sus vestidos, todo el protagonismo del lienzo; gasta un espléndido sayo corto de brocado de oro y plata, guarnecido de anchas grecas bordadas en oro, y, sobre él, una pesada capa de terciopelo rojo, cuyos largos vuelos recogen a medias él mismo y un simpático pajecillo, vestido a la usanza del siglo, que nos mira sonriente, invitándonos a acompañarlo. Junto a él, Baltasar es casi una silueta de la que apenas distinguimos el blanco turbante y la ofrenda. Una larga comitiva acompaña a los reyes; hallamos en ella otros dos pajes niños, uno orante detrás de Melchor, el otro, un simpático negrito cargado con un escudo; hay militares con armadura moderna y altos penachos en la celada y vemos también lanceros, gentilhombres y un hermoso corcel blanco. La composición es quizá la más poblada de entre las españolas que hemos visto hasta ahora, por las mismas, también es una de las que ofrecen un barroquismo más acentuado y consciente, de neta ascendencia flamenca, muy valioso por lo poco usual en estos momentos. No hay duda de que Argüello conocía y admiraba las creaciones de Rubens, a cuyos prototipos nos remite esta pieza, dándonos una reinterpretación, en formato apaisado, de la *Epifanía* de 1620; el resultado no deja de recordar, asimismo, el gran lienzo del Ayuntamiento de Amberes, en el que tan amplio desarrollo espacial adquiriría el séquito y Gaspar jugaba un papel tan preponderante. Este último contacto, unido a la impronta carduchiana de la Virgen y los pajes niños, pudiera hacernos pensar en una cierta relación del pintor con la escuela madrileña del primer barroco. Las audacias logradas en la composición quedan definitivamente oscurecidas por lo ingrato de la factura. Los personajes son de una largura insensata, hija todavía del manierismo, y están dibujados con demasiada blandura; otro tanto afecta al plegado, convencional y poco pendiente de las calidades, aunque con algún detalle apreciable en la capa del rey Gaspar. La luz es bastante uniforme, pero todavía se marcan con profunda insistencia las sombras; la pincelada es

¹⁰⁰⁶ Mencionada por Luis Quesada en su desdichado libro sobre la iconografía navideña andaluza. Sin atender a detalles tan elementales como la posible cronología de la obra y la situación general de la escuela granadina del momento, dice este escritor que "representa sin originalidad iconográfica ni estilística el episodio de los Magos". Véase L. QUESADA. *La Navidad...*, p. 140.

casi invisible, relamida y poco generosa en pasta, lo que unido a una paleta terrosa y limitada, brinda un resultado arcaico, torpe, plano y reseco. Es, en suma, una pintura de dos caras, ilustración de la triste realidad de un maestro que, demostrando ser hombre sensible y abierto a los cambios, no fue dotado por la naturaleza con el genio que su afán requería, pero ello no ha de quitarle el mérito de haber sabido captar a Rubens, siquiera en lo compositivo, mucho antes que la mayor parte de los pintores activos en su generación.

EL PLENO BARROCO. — A la continuidad estética con las formas del primer barroco que veíamos en el periodo central del siglo, agrietada un tanto gracias a la influencia de los genios, a los aires que soplaban de Italia y los Países Bajos y al creciente interés por la pintura veneciana, sucederá el momento de la plena asunción de los valores del seiscientos europeo más fogoso y triunfalista. Ello significará, como ya quedó expuesto, la superación del tenebrismo y el realismo más austero y la aceptación, en su lugar, de un arte dinámico y sensual, de colorido exuberante y técnica rápida y suelta, que desmorona la sobriedad monumental y el sentimiento profundo de las figuras y composiciones de ayer para convertirlas en incorpóreas lenguas de fuego, en vistosos torbellinos de color, pintados a “borrones”, impactantes por su atapizada riqueza, por su bofa grandilocuencia, pero privados, a pesar de su teatral apasionamiento, de la profundidad devota y expresiva del arte de los años anteriores.

La escuela madrileña, una vez más, será la gran pionera y orientadora del cambio, capitaneada por una avanzadilla de artistas, apenas algunos años más jóvenes que los de la generación del 1600, abiertos a aceptar los postulados de Rubens y el gran barroco romano, así como a extremar las posibilidades técnicas y cromáticas de la vieja pintura veneciana. Cabeza de esta vanguardia es el madrileño Francisco Rizi, pintor cortesano y erudito, activo en todos los grandes proyectos del momento en la Villa y muy familiarizado, por sus trabajos en el teatro del Buen Retiro y sus muchos diseños para efímeras construcciones conmemorativas, con las tendencias más exaltadas y espectaculares de su tiempo, que con más conciencia que ningún otro de nuestros pintores, excepción hecha de Herrera el Mozo, llevará siempre en sus creaciones. Armado con semejante arsenal estético, buena base parecía tener para la representación del tema de la Epifanía, del que será un cantor afinado y sutil, fogoso e imaginativo. Precisamente es éste el argumento de una de sus primeras composiciones conocidas, la conservada en la sacristía de la catedral de Toledo, obra de los inicios de su madurez, en la que ya ofrece el artista un estilo formado en plenitud, poseedor de todos los rasgos

técnicos y recursos expresivos que identificamos como suyos¹⁰⁰⁷. A grandes rasgos, la disposición de los distintos elementos sobre el campo del lienzo no se aparta en lo esencial de la acostumbrada para esta historia, pero lleva impreso tal sentido de la expresividad y el movimiento que de inmediato la registramos como algo diferente y barroco de pura cepa, comparable tan sólo, entre las muchas obras analizadas hasta ahora, con la gran *Adoración de los reyes* que Rubens pintara en 1609 para el consistorio de Amberes. Encima de un estrado, sentada en un resto de romano pedestal y con un pilar moldurado como respaldo, la Virgen sigue siendo el gran trono del Niño, pero ya no es tan grave ni solemne como en los cuadros de Maino o de Velázquez; ahora se encuentra más cerca de la cortesana distinción del pintor de Westfalia, de la majestad lozana y rolliza de sus modelos marianos, aunque todavía con un resto de modestia, de imponente sobriedad hispánica, que la separa de la tibia piedad del flamenco. En su regazo, el Niño es de una gracia inolvidable; alegre y ya de varios meses, se endereza en las rodillas de la Madre ansioso de alcanzar los regalos que le traen, extendiendo hacia ellos los tiernos bracitos; todavía está desnudo, cubierto apenas el pudor con un pañal. El San José, erguido junto a Ellos, no parece ajeno a la influencia de Alonso Cano, con su rostro pequeño, de facciones aguileñas y muy masculinas, y los rizosos cabellos, un tanto desgreñados, cayendo con descuido sobre la frente, lo mismo que en el *Crucificado* de la Real Academia de San Fernando, el Cristo de la *Bajada al Limbo* o el *San José* de la colección Massabeu¹⁰⁰⁸; incluso en el pliegue volandero del palio, a la altura de las caderas, y la manera de sostener la vara, con el brazo izquierdo extendido, se podría ver un atisbo de las siluetas en huso típicas del canónigo granadino, utilizadas ya con buen desarrollo en cuadros como la *Santa Ana* o la *Santa Isabel* de la iglesia de la Magdalena de Getafe¹⁰⁰⁹, contratados por el artista y montados en su retablo en ese mismo año de 1645. Los reyes van entrando al portal para ofrecer sus dones al Niño. Melchor es, como siempre, el primero, pero faltando a la tradición establecida, aún no se ha hincado de hinojos; el pintor nos lo presenta en un ademán mucho más instantáneo y fugaz, acercándose todavía al Niño, en los breves segundos anteriores a la adoración: ya se ha despojado del turbante, que deposita en las manos de un pequeño fámulo, e inicia elegante su genuflexión. El gusto del madrileño por la riqueza, que no pudo desatar más que amparándose en el color al pintar la desnudez de Jesús o los lisos vestidos de sus Padres, se toma el desquite en este momento, en el sayo de brocado y la capa con muceta de armiño; en el tocado de seda, guarnecido de broches y sartas de perlas; en el resto de las joyas con que se adorna el rey o en la opulenta naveta, de corte nórdico, que lleva en la mano. Los dos pajecillos son un recuerdo de la

¹⁰⁰⁷ El cuadro está colgado sobre la puerta central del costado de la Epístola de la sacristía toledana. Está firmada y fechada por el autor, que escribe en el asiento de la Virgen: "Francus Rizi F/ 1645". Hasta no hace mucho era la más antigua obra conocida del artista.

Véase D. ANGULO IÑIGUEZ. "Francisco Rizi ...", pp. 97-98.

¹⁰⁰⁸ Reproducidos en H. E. WETHEY. *Alonso Cano ...*, láms. 104, 91 y 70, respectivamente.

¹⁰⁰⁹ *Ibidem*, láms. 54 y 56, respectivamente.

pintura del primer barroco, de los enanos y ayudas de Carducho, pero pasado por el cedazo de la enseñanza de Rubens y desbordante de ímpetu barroco; avanza el del primer término balanceando el cuerpo en atrevido contraposto, tomando en sus brazos la corona del viejo, envuelto en ropas antiguas agitadas por una arbitraria ventolera que sólo a él afecta. Muy desdibujados quedan los otros dos monarcas, destacando Baltasar, evocador de una exótica arcadia oriental, cubierto de opulentas joyas y suntuosos vestidos, que aparece cargando un jarrón festoneado de guirnaldas. Los siguen pajes y caballeros de armadura y, al fondo, un sarraceno montando un camello que parece encabritarse cual caballo en corveta. La escena tiene lugar en el portal, una construcción antigua cuyos mármoles profana el avance de la suciedad y la vegetación; en primer término se ve el pesebre, de piedra tallada en basto, colmado de heno y cubierto por una manta que cae con descuido al suelo; atisbos de la cubierta vegetal, en la parte alta, completan la visión del escenario, de ese templo erigido para la veneración de falsas deidades periclitadas que, ahora, reducido a ruinas, lo mismo que el poderío de las leyendas que lo habitaron, sirve de altar al único Dios verdadero; lo que fue la riqueza de aquellas es la pobreza de Éste, que así alecciona acerca de la fatuidad de las humanas vanidades. El cuadro no se aparta de nuestra tradición iconográfica, pero remoja sus elementos y los dota de una vitalidad nueva, pero en ningún momento llega a sustituirlos por esquemas compositivos de fuera; al mirar esta obra nos vienen a la memoria los planteamientos de Carducho, incluso en el mantenimiento de la monumentalidad de las figuras, cuyo número, de hecho, no es mayor que en los cuadros más sobrios del primer realismo, ya sean obras de los Carducho, de Núñez o de Tristán, ni su tamaño disminuye en pos de una visión más panorámica, al modo de Rubens. En esta actitud no podemos creer que haya tan sólo una influencia acatada con juvenil indecisión: Rizi tiene treinta años largos y Vicencio está muerto desde hace siete; lo que vemos, pues, no es lastre, sino inteligente continuidad, agudeza magistral de un estilo ya formado que aglutina lo mejor de la tradición y la modernidad, que sabe valorar los aciertos de los maestros antecedentes pero que, con igual perspicacia, es consciente de la exigencia renovadora que imponen los tiempos. Se anula por ello el tenebrismo y se busca la inestabilidad de lo momentáneo; los pinceles se mojan en las mejores paletas de Venecia y los personajes son invitados a danzar por la tela con donaire cortesano; los contornos se diluyen y las formas se vuelven más etéreas y menos corpóreas, tanto más según retroceden en profundidad, en un gesto algo más prieto de lo que podremos ver en años posteriores, pero en el que se revela ya establecida la nerviosa manera del artista.

La ordenación del cuadro de la sacristía toledana es culpable de la que ofrece la *Adoración de los Reyes* que el Museo del Prado tiene depositada en la Universidad de Barcelona, integrante, casi con toda certeza, de la importante serie sobre la *Vida de Cristo* fechada en 1663¹⁰¹⁰. La única diferencia sustancial entre las dos obras obedece,

¹⁰¹⁰ La serie, de procedencia desconocida, formó parte de la colección del Museo de la Trinidad. Está formada por grandes lienzos de unos dos metros de alto por, más o menos, tres de ancho,

más que a un deseo de innovar por parte del artista, a las exigencias formales impuestas por las propias dimensiones del lienzo, abiertamente apaisadas, mientras que antes teníamos casi un cuadrado. Opta el pintor por ensanchar la composición y disponer en el centro, que en Toledo quedó vacío, la generosa masa de una figura grande y capaz de asumir ese papel protagonista. De este modo, encontramos a los pies del accidental estrado al rey Melchor, calvo y de largas barbas de plata, envuelto en un amplio y pesado ropón de damasco, muy distinto de las caballerescas ropas que vistiera en el cuadro anterior y, en cambio, en estrecha relación con las sobrevestas que impusieron los Carducho desde que Bartolomeo pintara, a principios de siglo, la *Epifanía* del alcázar de Segovia, mantenidas luego, casi invariablemente, por la práctica generalidad de nuestros pintores. Detrás de él, la composición no varía; la figura del rey Gaspar reproduce en todo la del Melchor de Toledo, pero cambiando sus muchos años por una juventud menos barbuda y la naveta que antes traía, por un magnífico copón de oro y piedras preciosas. El pajecillo que recoge el turbante calca en todo al anterior y el otro, al que sólo veíamos la cara, está ahora de cuerpo entero, llevando unos paños. Viene luego Baltasar, con su ostentoso jarrón y, al lado, ocupando el puesto que antes fue de Gaspar, una ingrata figura de pretendida apariencia oriental. La solución adoptada por el artista podría traernos a la mente planteamientos de Rubens, así como ciertos recuerdos de las creaciones del Veronés. El claroscuro está más acentuado que en el cuadro toledano y la calidad de la factura se ofrece, en general, bastante inferior; es estupenda la figura de Melchor, la única original, pero en las restantes, aprovechadas de allí, se aprecia una cierta sequedad, una considerable pérdida de viveza y frescura. La técnica es muy suelta, netamente barroca, demostrando que, aunque su estilo estaba ya formado en 1645, los dieciocho años transcurridos no se han dejado pasar en balde.

De un enorme interés son las pinturas murales de la capilla del Milagro, de las Descalzas Reales, de Madrid, en las que Francisco Rizi se demuestra capaz de articular un fastuoso programa decorativo al más puro estilo del barroco italiano, según las pautas del fresco de “quadratura” puesto de moda por los boloñeses Agostino Mitelli y Angelo Michele Colonna, que vinieron a la Corte, donde murió el primero, invitados

dimensiones que obligan a descartar la posibilidad de que pertenecieran a un retablo. De este conjunto conocemos una hermosa tela de la *Anunciación*, depositada por el Prado en la Universidad de Barcelona; en ella puede leerse “Frans Rizi fa. 1663”, firma y fecha que han servido para confirmar la atribución de los demás y darles una cronología. Hay también una *Visitación*, depositada en el colegio madrileño de este nombre; un *Nacimiento*, que desapareció en el incendio del Palacio de Justicia, de Madrid, donde había también una *Purificación* que sí logró sobrevivir a las llamas, pero cuyo destino actual se ignora, y, finalmente, una *Predicación de San Juan Bautista*, actualmente en paradero desconocido, que, hasta la Guerra Civil, estuvo depositada en la Sociedad Protectora de Pobres, de la Moncloa.

El cuadro de la *Epifanía* no está recogido en el catálogo del Museo de la Trinidad, pero no parece discutible el hecho de que perteneciera a la misma serie. Desde 1877 se encuentra depositado, por Real Orden, en la Universidad de Barcelona.

Acerca de este conjunto, véase D. ANGULO ÍÑIGUEZ. “Francisco Rizi ...”, pp. 108-111.

por Felipe IV. En esta magna obra, islote único entre la marea de conjuntos desaparecidos, caso de los que existieron en el convento dominico de Atocha, ejecutado por el mismo Rizi, con Carreño y Herrera el Mozo, o en la capilla de San Ignacio del antiguo colegio imperial de San Isidro, de Carreño y Jiménez Donoso, es posible apreciar hasta qué punto la aceptación de lo barroco es un hecho consumado en la escuela madrileña, triunfando al fin las grandes perspectivas de clásicas arquitecturas imaginarias y los celajes abiertos al infinito en abigarradas apoteosis, que alcanzarán su cenit, muy poco tiempo después, de la mano de Lucas Jordán.

También en fechas avanzadas hubo de acometer Francisco Rizi la pintura de la delicada *Adoración de los reyes* que, con atribución tan antigua como segura, conserva el Museo del Prado. Una obrita de pequeño tamaño pero muy encomiables cualidades, en la que el humor barroco del pintor se impone con una fuerza tan arrolladora como no hemos visto hasta el momento en ninguna otra de las analizadas, extremándose al fin los recursos que desde Toledo venía ensayando¹⁰¹¹. El portal adquiere, más que nunca, la función e, incluso, el arquetipo formal de un retablo; otra vez se nos transporta a un escenario de nobles ruinas antiguas, del que atinamos a distinguir apenas un arco y algunas gradas; encima de ellas está la Sagrada Familia, ocupando el espacio mínimo de un cobertizo de madera y hojas de palma improvisado entre los marmóreos restos del edificio. En la embocadura de ese templete ideal está sentada la Virgen, figura muy refinada y poco pendiente del natural, de canon alargado y majestuosa dignidad, recordando el porte monumental de las *madonnas* entronizadas de nuestra escultura bajorrenaciente. El Niño, por entero desnudo, erguido con su ayuda sobre la rodilla izquierda de la Madre, hace venir a la mente los mismos modelos; es todavía muy pequeño y está pintado con exquisita blandura, pero hay en él un raro toque de majestad, de indolente serenidad clásica que no ha sido tomado del artificioso arte de Rubens, sino de la tradición estética y devota castellana. De las dos figuras, fundidas en un único todo, trasciende una imponente dignidad escultórica, un fuerte sentido de lo eterno e ideal; el pintor se enfrasca en una pura interpretación de lo divino, por encima de lo humano y temporal, haciendo pocas concesiones al natural y presentando deliberadamente a las Divinas Personas, no como realidades vivas, sino como imágenes de culto asentadas en un altar. Apoya el intento la presencia de San José que, otra vez

¹⁰¹¹ “También [son de su mano] las tres pinturas, que están en la capilla de don Andrés de la Torre, en el Convento de los Ángeles [de Madrid], al pie del retablo del Nacimiento, que son la *Adoración de los Santos Reyes*, y la *Purificación*, y el *Ecce Homo* en la puerta del Sagrario: y asimismo dos cuadros de *San Lucas*, y *Santa Lucía*, que están entre las rejas del coro, a los lados del retablo, figuras enteras del natural; y también la pintura de la *Santísima Trinidad*, que está en el remate del retablo.”

Cfr. A. PALOMINO. *El Parnaso ...*, p. 390. El subrayado es mío.

Tanto la *Presentación* como la *Epifanía* miden 0,54 x 0,57 m. Después de la desamortización, los dos cuadros pasaron al Museo de la Trinidad, de donde fueron a parar al Prado, en que conservan actualmente.

Véase *Catálogo ...* (1996), p. 321; también F. J. SÁNCHEZ CANTÓN. *Nacimiento ...*, pp. 100 y 142.

afín a los tipos masculinos de Alonso Cano, es meramente testimonial; está muy relegado, casi oculto por la mole del Trono de la Sabiduría, que ocupa, sin cederle más que un par de angostos cornijales, todo el vano de la supuesta hornacina. En las gradas del altar, cual sagrario del que acabaran de extraer el Santísimo para exponerlo en esa mística Custodia, reposa abandonada la cuna, una canasta de mimbre aprestada con pajas y pañales. Cerca se postra el rey viejo, la mejor figura del cuadro; un anciano venerable, de presencia magra y solemne, vestido con un pesado sayo de muceta y holgadas mangas, cuya cola se echa al hombro un gracioso pajecillo; la ofrenda, un cofre dorado, la sostiene abierta un airoso mancebo ajeno a la veneración del monarca, vuelto a hablar con otros que ya no alcanzamos a ver. Baltasar está cerca del Niño, más altanero que devoto, con un llamativo tocado de plumas y, en las manos, una rica cista en forma de globo; Gaspar es el más rezagado, vestido de sayo corto, borceguíes y turbante, llega a paso ligero sosteniendo un opulento copón. Detrás vemos parte de la pródiga comitiva: soldados armados a la moderna, muchachos que tratan de apaciguar a los caballos, airosas testas de dromedarios; todo dispuesto sobre un paisaje en cuyo cielo destella el astro mensajero. El recuerdo de Rubens parece más claro que nunca; la composición no ha sido tomada de ninguna de las conocidas del flamenco, a raudales le sobraba el genio a Rizi como para tener que recurrir a esas tretas, pero son muchos los elementos que se ofrecen directamente destilados de su pintura; el ritmo procesional de la composición, así como el abigarrado fondo, repleto de personajes y animales en agitadas posturas, proceden de sus concepciones, lo mismo que otros elementos más puntuales como pueden ser la pesada cola del rey viejo, cargada a hombros por el chiquillo; la visión frontal de uno de los reyes o el desasosiego de las monturas, constantes en la mayor parte de las *epifanías* del de Amberes. A ello se une una técnica rápida y suelta, de pinceladas cortas y empastadas, y una paleta de colorido cálido y agradable, que aliada al movimiento del pincel, produce un efecto brillante y atapizado. Por otra parte, son del todo suyas las líneas maestras de la composición, ordenada en torno a ese casi retablo que venimos viendo tanto en sus *epifanías* como en sus *adoraciones*, a ese solio real que fue tan del gusto de la pintura madrileña del pleno barroco. En conjunto, es una obra pequeña pero muy ejemplar del estilo del artista y de la estética del momento histórico, lo mismo que ilustrativa de las transformaciones que van moldeando las conciencias e incidiendo en la iconografía, ya menos profunda y más anecdótica, más despreocupada y propensa a la gracia, más dada a conquistar los ojos que los corazones, indiferente, cada día más, a los ardores postconciliares de principios de siglo.

Con otro puñado de buenas *epifanías* contamos en el catálogo de Carreño, cuadros que, sin incluirse entre lo mejor de lo suyo, son merecedoras de reseña. En ellos la personalidad del artista, aunque perteneciente a la avanzadilla barroca de la escuela madrileña, se nos revela distinta de la de su compañero Rizi, dominada, frente al nervio de aquel, por un aplomo y una solemne monumentalidad que entroncan en línea recta con lo más propio de la tradición castiza, al tiempo que la soltura de la técnica y la

sensualidad veneciana del colorido se revelan del todo nuevas y adelantadas a los maestros de su generación. Hijo de un empobrecido hidalgo de Avilés, Juan Carreño de Miranda llega muy niño a la Corte e inicia sus estudios de pintura con Pedro de las Cuevas, por los mismos años en que el acreditado profesor recibía en su taller a Jusepe Leonardo, Antonio Arias, Juan Montero de Rojas, Francisco Camilo o Antonio de Pereda; se perfecciona luego, a decir de Palomino, con Bartolomé Román, otro maestro que, como el anterior, estaba metido de lleno en la firme usanza madrileña de Carducho y Cajés. Pronto empezará a trabajar con Rizi en los grandes conjuntos murales del Ochavo toledano, de San Antonio de los Alemanes o en el más desafortunado del convento de Atocha y, también junto al madrileño, iniciará una brillante carrera palatina que le llevaría, con el apoyo de la reina Mariana, a obtener el título de *pintor del rey* en 1669 y, tres años después, fallecido Sebastián de Herrera Barnuevo, el de *pintor de cámara* del joven Carlos II. Genial retratista y buen inventor de composiciones religiosas, Carreño se nos brinda privado del impetuoso genio de Rizi, más apegado, en cambio, a la sobriedad de la tradición, de la que sabe mantener su dignidad viril y monumental, a fuerza de modelos más clásicos y composiciones más templadas, en los que no renuncia, sin embargo, a la opulencia del puro barroco, que prefiere beber de las fuentes de Van Dyck antes que de las de Rubens. La influencia de este último, sin embargo, es muy fuerte en la *Adoración de los reyes* del retablo mayor de la catedral de Plasencia, que los documentos atribuyen a Francisco Rizi, pero que la técnica y el estilo revelan más cerca del arte de Carreño, quien, en efecto, dada la estrecha relación que por aquellos mantenía con el madrileño, bien pudo recibir la cesión de este encargo¹⁰¹². Encontramos a la Virgen de pie, sosteniendo al Niño sobre el pesebre. Es una mujer de presencia altanera y jaquetona, de aire mundano y maciza anatomía, extraída con fidelidad de los patrones marianos de Rubens, pero adaptada a los cánones estéticos y tipos humanos del área madrileña; está cortada con el mismo patrón que se advierte en otras obras seguras del artista, caso de la *Anunciación* del hospital de los terciarios, de

¹⁰¹² Las obras del gran retablo mayor de la catedral de Plasencia comienzan en 1624, con cargo al legado del obispo don Pedro González de Acevedo. Contratan el ensamblaje los hermanos Juan y Cristóbal Velázquez, de Valladolid, que cobrarían por ella 4.000 ducados. La escultura, por 7.000 ducados, es encargada a Gregorio Fernández, que se compromete a terminarla en el plazo de tres años a partir de la primera paga, recibida en septiembre de 1625. Cinco años más tarde el escultor informa al cabildo de que no a llegado aún a labrar la mitad del gigantesco conjunto, que no sabemos si llegó a concluir. En 1652 Luis Fernández, Mateo Gallardo y Simón López comienzan las labores de policromía.

Véase J. J. MARTÍN GONZÁLEZ. *Escultura ...*, pp. 226-227.

En enero de 1655, el cabildo de la catedral de Plasencia apremia a Francisco Rizi para que remita las pinturas del retablo, que hacía tiempo tenía encargadas. En ese mismo año firma el madrileño dos de los cuadros, la *Anunciación* y la *Adoración de los pastores* que habrían de ocupar los encasamientos del Evangelio y la Epístola, respectivamente, del primer cuerpo de la máquina. La *Epifanía* se sitúa en el segundo cuerpo, con la *Circuncisión*, en el mismo orden que las anteriores. Ésta última parece obra muy anterior y la otra, por su estilo, es atribuible a Carreño.

Véase D. ANGULO ÍÑIGUEZ. "Francisco Rizi ...", pp. 101-102.

Madrid, o la *Inmaculada* de la colección Lázaro¹⁰¹³, muy relacionadas las dos con el modelo de la canesca *Purísima* de Berantevilla. El Niño, de acuerdo a la costumbre de Rizi, está de pie y desnudo, todavía muy pequeño, pero ya curioso y juguetón. Las actitudes de Una y Otro, en especial las de la Madre, están tomadas al pie de la letra del arte del pintor de Amberes, de composiciones como la gran *Epifanía* del Alcázar o, más aún, las de San Juan de Malinas y el Museo de Lyon, éstas dos, como ya hemos visto, difundidas gracias a los grabados de Luc Vosterman. Frente a la cuna, el rey viejo adora al Niño con las manos juntas y la mirada baja, luciendo un manto de damasco dorado con muceta de armiño, sobre el que resplandece un robusto collar de oro. Su disposición, casi de espaldas y ocupando el primer término de la tela, se aparta de lo que Rizi hiciera en Toledo o en el convento de los Ángeles, enlazándose, en cambio, con la línea de Carducho, de Tristán e, incluso, de Zurbarán por la postura de las manos. Gaspar, encapuchado en unas ropas oscuras de corte poco menos que frailerero, aparenta menos edad, sin ser en absoluto joven; lo vemos iniciando la reverencia, presentando al Rapaz un enorme copón adornado con primorosos labores; Baltasar, vestido de blanco y azul, con un enorme turbante y visto de frente, es otra clarísima aportación rubensiana, lo mismo que la comitiva que se adivina detrás, alguno de cuyos miembros alza la vista hacia el rompimiento de la parte alta, y en la que destaca, sobremanera, la impetuosa cabeza de ese blanco corcel en corveta, que un paje trata de apaciguar. El brío de los personajes, el tono triunfalista de la composición y la fuerte presencia del arte de Rubens, no son rasgos que entendamos como propios del arte de Carreño, sin embargo, las diferencias estilísticas que se advierten con la manera de Rizi y las claras conexiones con la técnica del asturiano, hacen muy verosímil la posibilidad de su autoría, apuntada de antiguo¹⁰¹⁴. No hay que descartar que el encendido barroquismo del resultado final, obedezca a las indicaciones de Rizi, que quizá tuviera ya proyectado el lienzo cuando cedió su factura a Carreño. La paleta es rica, aunque, como es habitual en el maestro, quizá demasiado fría; la pincelada se ve muy suelta y nerviosa, por más que las figuras se ofrezcan al final más rotundas y atemperadas que en el arte del madrileño, más acordes, por tanto, con el ingenio y la sensibilidad del pintor de Avilés.

Mucho más personal se revela otra importante *Adoración de los reyes*, en la actualidad de propiedad particular española, en la que, libre de la vigilancia de Francisco Rizi, Carreño despliega en plenitud lo más propio de su estilo, a medio camino entre la adusta compostura de la corte de los Austrias y el esplendor barroco de Flandes¹⁰¹⁵. La Virgen vuelve ahora a estar sentada y, como es habitual, sobre un sillar

¹⁰¹³ Reproducidas en J. CAMÓN AZNAR. *Pintura ...* (1977), figs. 400 y 402, respectivamente.

¹⁰¹⁴ D. ANGULO ÍÑIGUEZ. "Francisco Rizi ...", p. 102.

¹⁰¹⁵ Se desconoce el origen de este cuadro y no parece posible identificarlo con ninguno de los citados por las fuentes antiguas. A mediados del siglo XIX pasó a pertenecer a una congregación religiosa inglesa, que en 1973 lo sacó a la venta, junto a una *Nochebuena*, al parecer compañera, actualmente en colección particular italiana. Por sus características y posible pertenencia a una serie, hay que creerlo procedente de alguna importante iglesia o convento del área madrileña; Pérez Sánchez propone que pueda haber formado parte de la

realizado por una grada; responde su figura al mismo tipo femenino del cuadro de Plasencia, el mismo, por tanto, de la famosa serie del Orden Tercero madrileño o de tantas inmaculadas del pintor: una mujer fresca y lozana, menos bella que guapa, de una majeza exuberante y castiza, maciza y bizarra, arrogante y bien portada, pero sin áulicas simulaciones, sin más atributo que ese aire de vernácula cercanía, de nobleza del pueblo, apuesto y honorable bajo la sencillez de sus paños. En su regazo, el Niño rebosa vitalidad y alegría; es muy pequeño y, al igual que antes, está desnudo, pero presume de mayor brío y carácter, al acercarse, con mucha más autonomía, a hurgar en las joyas que le traen, mientras esboza agradecido una bendición. San José, joven aunque apoyado en un bastón, contempla la escena desde el silencio de su segundo plano, envuelto en un pesado manteo marrón que lo torna aún más modesto y discreto. Melchor es el primero en honrar al Niño, con el cetro y la corona, inútiles ante este Rey, reposando en la grada; unidas encontramos en él enseñanzas muy diversas, desde influjos de Maino, en la desgredada ausencia de majestad del modelo, a recuerdos de los Carducho y Zurbarán en el vestido, un amplio ropón dorado guarnecido en los hombros con la misma capelina de armiño y el ostentoso collar que veíamos en Plasencia. Gaspar estira el brazo ofreciendo una opulenta naveta de concha de nautilus montada en oro; llama la atención lo poco grato de sus facciones, el rostro magro y ya arrugado, aunque todavía lejos de ser anciano; los ojos pequeños, aunque muy vivos, y el poblado mostacho, retorcido a fuerza de cosméticos; buen esmero pone el pintor en la factura de su indumentaria, de damasco en elegante color palorrosa, con anchas guarniciones de perlas y piedras finas, adornada, sobre la muceta de armiño, con ese magnífico collar de oro. Baltasar se pinta con menos detenimiento; avanza entre las sombras dándonos la espalda. En él se advierte una figura noble y muy elegante, de exótica e ideal realeza, cubierto por un manto de brillante seda gris-azulada que un pajecillo remanga para no arrastrar por aquel suelo, tan impropio de su rango. La comitiva espera al fondo; está muy desdibujada por la distancia, pero la adivinamos bien nutrida, distinguiéndose hombres, monturas y armas y, muy a lo lejos, un esbelto camélido, recortado bajo un cielo cubierto, herido por azulencas ráfagas de limpia atmósfera. Se imprime a la composición un movimiento con sentido de marcha de clara estirpe flamenca, extraído de los patrones de Rubens, aunque sin llegar a remitir en ningún momento a modelos concretos del artista, antes bien haciendo alarde de la personalidad con que supo Carreño aceptar estos avances, que combina hábilmente con la mejor técnica veneciana, visible de un modo especial en la representación de los tejidos, con pinceladas cortas y muy generosas de pasta, que transmiten con toda justeza la impresión de rumbo y brillantez. El colorido es jugoso y de gran refinamiento, siempre dentro de los límites de lo frío; las carnaciones, en especial de la Virgen y el Niño, son de un blanco

serie sobre la *Vida de Cristo* que Carreño y Rizi pintan, según las noticias de Ponz y Bosarte, para la capilla que don Antonio Ruiz de Contreras tenía en la iglesia de los capuchinos de Segovia; si en efecto fuera ésta su filiación habría que considerarla obra de hacia 1663-1664. Véase A. E. PÉREZ SÁNCHEZ. *Pintura española recuperada...*, p. 118.

delicadamente sonrosado y, para las vestiduras, usa el pintor de carmín y helado rosa violáceo, intenso azul y tonalidades ocrizas, sin conseguir con ellas la más mínima calidez; todo queda unificado bajo la marca de una consciente articulación cromática, de una atinada cadencia orgánica de las tintas, impuesta como un raro barniz de distinguida armonía. Qué lejos estamos ya de las terrosas visiones naturalistas, tan sólo con el buen gusto de Pereda podríamos ahora establecer relaciones. No hay sospechas de barroca grandilocuencia ni abundan los signos externos de la divinidad, a no ser el discreto brillo que orla la cabecita del Rapaz; sin caballos en corveta ni rompimientos de gloria, el tema recupera su acostumbrada calma, la devoción vuelve a ofrecerse señalada por esa impronta de sencillo recogimiento español. Las figuras grandes, aunque ya menos solemnes y monumentales, también vienen de la tradición, lo mismo que el gusto por el claroscuro que, como vemos aquí, no ha sido olvidado, por más que ahora se trate de un modo muy distinto, aparcadas ya sus rancias atribuciones dramáticas. La tensión sentimental no puede ser más propia del arte de Carreño; toda la composición está como velada por un fino tul emocional, envuelta en un cendal que, más que de devoción, es de poética melancolía; un aire de nostálgica introversión que parece encajar con el tópico de la decadente dinastía austriaca: una sutil languidez, un humor taciturno que quizá trascendiera de los muros del Alcázar y que, flotando por sus corredores, tal vez, contagiase los ánimos del autor.

Discípulo de Juan Carreño fue, como ya vimos, el burgalés Mateo Cerezo, pintor de vida demasiado breve, muerto a los veintinueve años, que, durante el poco tiempo que pudo darse con ahínco a los pinceles, dejó obras de muy subida calidad, imitadas por largo en los años siguientes; cuadros en donde da muestras de un estilo barroco muy bien asimilado, más cálido y fogoso que el de su maestro, pero formulado siempre bajo la impronta de su solemne dignidad, de su equilibrio compositivo y de la monumental apostura de sus personajes, en una línea que, antes que rubensiana, es seguidora de Van Dyck. A los comienzos de su producción debemos la *Adoración de los reyes* del retablo de las franciscanas de Jesús y María, de Valladolid, obra de gran belleza y fuerte influencia flamenca en la que no dejan de tenerse en cuenta las provechosas lecciones de Pereda¹⁰¹⁶. La Virgen está sentada sobre un discreto estrado, de frente al espectador, con el torso levemente girado hacia el rey Melchor, una postura poco frecuente que recuerda a la que viéramos en la *Epifanía* de Pedro Núñez, conservada en el Museo del Prado¹⁰¹⁷. El tipo femenino de la Señora, de aire muy concreto y gran vitalidad, es más agraciado que en la pareja *Nochebuena*; vemos a una mujer fuerte, de hermosura familiar y notable bizarría en el porte, una hembra que remite sin tardar a los modelos de Carreño, a sus vírgenes de rostro grande y despejado, de anchas mejillas y rasgos menudos. Con fuertes manos sostiene en su regazo al Niño, rubio y de varios meses, vestido con una faldeta blanca y una vaporosa blusilla de batista, rizada en el escote y

¹⁰¹⁶ Recuérdese lo que en el capítulo anterior se aportó sobre el retablo mayor de este convento vallisoletano. Ver pp.

¹⁰¹⁷ Ver pp.

las bocamangas, semejante a las camisas interiores que, en su *Relación del viaje de España*, nos describe Madame D'Aulnoy como usadas por las damas españolas de la época¹⁰¹⁸. La representación del rapaz es muy tierna y ajustada, de gran viveza y enorme simpatía, en todo realista salvo por el discreto halo que le circunda la cabeza. Sostiene en la diestra una moneda de oro, tomada del cuenco que le ofrece Melchor, y vuelve la mirada a su Madre para mostrársela, para darle con los ojos el mensaje de caridad que aún no puede sacar de entre sus labios. San José, muy joven y apuesto, contempla la escena tras los hombros de la Virgen, juntando en oración las manos, solemnizando con su piedad ese momento en que Jesús hace suyo el amor de los gentiles. El rey viejo, abandonados en el suelo corona y cetro, está de rodillas a los pies del Señor, casi dándonos la espalda, que cubre con una magnífica capa de brocado de hilos de oro y plata, guarnecida con una muceta de piel sobre la que ostenta un robusto collar de oro y rubíes. Gaspar viene detrás, alto y sereno, con auténtico porte real, sosteniendo un opulento copón de metal negro irisado con gruesas guarniciones de oro y piedras. Baltasar es el más joven; lo vemos de frente, en segundo término, examinando, con más curiosidad que devoción, a la Sagrada Familia. Viste, según los patrones de Rubens, una jaqueta blanca con entorchados de oro y una capa de intenso azul, prendida al cuello con un broche de oro y coral; su ofrenda, un copón gallonado con remates manieristas, parece extraído de las alacenas de alguna sacristía madrileña. Muy desdibujados se ve a los miembros del séquito y, tras ellos, un pintoresco fondo de arquitecturas ruinosas entre las que se yergue todavía la estatua de algún ídolo pagano. En su desnuda frialdad plateada, lo mismo que en el árbol pelado que hay a espaldas de la Sagrada Familia, y que quizá aluda al de Jessé y a la Inmaculada Concepción de Madre e Hijo, se recoge el mismo efecto de invernal desolación que en el paisaje nevado de la *Adoración de los pastores*, con un lirismo más refinado y menos bucólico, más cercano a las ideas estéticas sobre la antigüedad que habrían de triunfar en el siglo siguiente, y que ya eran un hecho en ambientes artísticos como el napolitano. La composición presenta evidentes recuerdos del arte de Pereda, en especial en el grupo de la Virgen y el Niño, que trae a la mente el del bellissimo lienzo de las Capuchinas de San Bernardino, de Madrid, pero, en su ordenación general, la auténtica deuda la tiene contraída con Carreño. Cerezo ha seguido en este cuadro el modelo de la *Epifanía* del retablo mayor de Plasencia, debida quizá a los esquemas de Rizzi, fuertemente influenciado por Rubens. El reparto de las masas y las actitudes de los reyes, sobre todo del viejo y el negro, están tomadas con fidelidad de allí y la concepción del último no puede ser más exacta a los planteamientos del de Amberes, como vemos en las *epifanías* del Prado o el Museo de Lyon¹⁰¹⁹. Con todo, el peso de Pereda y la quietud de la primera producción del

¹⁰¹⁸ M. D'AULNOY. *Relación ...*, pp. 215-216.

¹⁰¹⁹ Buendía y Gutiérrez Pastor sostienen que el cuadro sigue "literalmente" la composición de la *Epifanía* del retablo mayor de Pinto, obra de Pereda, un cuadro que, como en su momento advertí (véase pp.), repite, con más ligereza y menor calidad, el planteamiento compositivo del lienzo que poco antes, hacia 1655, pintara para las capuchinas de Madrid. Esta semejanza,

maestro, atemperan algo el barroquismo de aquella tela, suprimiendo el detalle del caballo en corveta y presentando, de acuerdo con la costumbre española, a la Virgen sentada. La paleta coincide en gran medida con la de Plasencia pero, según es propio en Cerezo, resulta más cálida y menos refinada que la del pintor de Avilés, sí bien, a pesar de la fuerza del rojo con que está vestida la Señora, se ve mucho de su frialdad cromática habitual. Con estos elementos el madrileño consigue un resultado mucho más feliz que el de su maestro, de masas más corpóreas y volúmenes más netos, de mayor fuerza plástica y más honda tensión emocional, de acuerdo a un impulso barroco de espiritualidad más vívida y consecuente.

Dos años mayor que Mateo Cerezo era el pintor Alonso del Arco, de vida mucho más larga y ajetreada; un hombre que, recordemos lo ya apuntado, se formó al lado de Antonio de Pereda y que, partiendo de su audacia veneciana y de las muchas estampas extranjeras de que hiciera acopio y en las que de continuo se inspirara, alcanzó a arribar a muy altas y fogosas cotas de barroquismo. No hace mucho que fue descubierta una pequeña *Epifanía* firmada por su mano, un agradable cuadrado de novedosa composición y marcado acento decorativo, acorde con el espíritu de relajación trentina y el deseo de un arte más doméstico y accesible que iban prosperando con el tiempo¹⁰²⁰. La escena tiene lugar en un interior noble y espacioso, en un palacio pagano seguramente abandonado, pero muy distante de la decrepita ruina de la mayor parte de los fondos analizados hasta ahora. Se trata de un vestíbulo amplio y de altísimas techumbres, articulado con esbeltas pilastras y finas molduras, presidido por una enorme escalera que monumentaliza y cede auténtico porte regio al trono de la Sagrada Familia. En el más alto de los peldaños, sobre un altar de mármol decorado con turgentes escocias, la Virgen está sentada con el Niño en las rodillas, hierática e imponente, como verdadera y única Reina del Cielo y Madre del Señor y de todo el género humano. Una Virgen solemne, poderosa, como en la letanía; una Señora de aire altivo y matronil, heredera de las de Carreño, con esa guapeza excelsa y respetable, tan alejada de la campechana salubridad de Rubens. Jesús aparece del todo desnudo, sentado encima de un pañal, a través del cual lo sujeta su Madre, convirtiéndolo en un simbólico humeral. Es muy pequeño todavía, pero ya se le ve bien despabilado y con la cabecita llena de rizos, saludando a los reyes con la diestra en alto, en un prematuro esbozo de bendición. Un auténtico escollo supone la representación del Patriarca, de la que no conozco par en todo nuestro barroco. Es un hombre de edad mediana, barbudo y de pelo largo, con una nobleza natural que bien se equipara con la de su Esposa y su Hijo. Lo vemos de pie, a

salvo en algunos detalles muy reelaborados, la hallo casi inexistente y, desde luego, en absoluto literal.

Véase R. BUENDÍA e I. GUTIÉRREZ PASTOR. *Vida y obra del pintor...*, p. 114.

¹⁰²⁰ Se trata de un cobre de dimensiones bastante reducidas (29 x 38 cm.), firmado en el ángulo inferior derecho con la inscripción: "Alonso del Arco f. 1680".

Actualmente se encuentra en colección particular vallisoletana. Hay constancia de que formó pareja con una *Adoración de los pastores*, hoy día en paradero desconocido.

Véase J. C. BRASAS EGIDO. "Un cobre...".

la derecha de éstos, desempeñando un papel activo en la recepción de la embajada: hace poco que ha tomado entre sus manos la ofrenda del rey Melchor, un magnífico pomo que ya se aprieta contra el pecho, y, ahora, adelanta el cuerpo para asir la que le ofrece Baltasar, una naveta de opulentas formas barrocas. Páginas atrás encontrábamos tan sólo un San José custodiando los obsequios, el de la *Epifanía* que Luis Tristán pintara para el retablo mayor de Yepes; al hilo de su aparición, aludí al origen medieval del tema, frecuente en numerosas obras españolas de la baja edad media y el renacimiento, así como a su renacer en manos del pintor toledano como una metáfora de la salvaguarda activa que, desde entonces y hasta su muerte, había el Santo de ejercer sobre el Redentor. Sin duda, eran semejantes los planteamientos del *Sordillo de Pereda*, que insiste aún más en esa visión de la eficiencia del Patriarca al presentárnoslo con una acción terminada y otra en curso; lo cual, claro está no ha de ser ajeno al creciente gusto por los detalles de anecdotismo y desenfado; Alonso del Arco ha interpretado la actitud del Carpintero a la luz de unos planteamientos más abiertamente barrocos, superando la quietud de Tristán, que se limitó a copiar cualquiera de los muchos y rancios precedentes anteriores. Postrado en los peldaños, Melchor es el primer monarca en demostrar su veneración al Niño, un viejo alto y de luengas barbas blancas, vestido con un tabardo con guarniciones de armiño bajo el que asoman las mangas de un jubón más oscuro. Le sigue el rey negro, joven y gallardo, envuelto en un manto de terciopelo bordado, de piel de armiño en las vueltas, tendiendo, desde el arranque de las escaleras, su regalo a San José. A su espalda avanza también Gaspar, con ropas de corte entre asiático y renaciente, guiando cariñoso a un pajecillo que porta en una bandeja su ofrenda. La arcadía oriental se desata en los miembros del séquito, con barbas puntiagudas y enormes turbantes de llamativos colores, guarnecidos de joyas y plumas. Otros dos personajes, un hombre barbudo y un adolescente, contemplan la escena desde lo alto del solio, en el exterior, a la espalda de la Virgen; no son tan opulentos como los componentes de la comitiva, más bien parecen pastores, quizá los que en la imaginación de Lope contemplaron, por pura casualidad, esta escena en el portal de Belén y la transmitieron luego a sus amigos de la majada. La composición es muy nueva y solitaria y por ello cuesta poco trabajo pensar en la copia de un grabado desconocido, pero lo cierto es que no parece que el modelo sea, como se ha dicho, de origen flamenco¹⁰²¹, antes bien creo que se atisban las sombras de Venecia, sobre todo del Veronés, por ese protagonismo efectista de los elementos arquitectónicos, pero también del Tiziano, que más de una vez, como en la *Presentación de la Virgen* de Nueva York, usó de estas teatrales escaleras, concediendo notable importancia al hueco que se abre bajo ellas. Además es veronesiana la disposición de los dos curiosos a la espalda de la Sagrada Familia, así como la impresión de majestad, lujo y alboroto que emana de la pintura. La paleta también debe lo suyo a la escuela véneta, con su tendencia a los colores cálidos, predominando los oros y rosados, y la suave luz acaramelada que todo lo baña. La

¹⁰²¹ *Ibidem*, p. 503.

influencia local está asimismo presente, aparte de en ese gusto por lo veneciano, en otros elementos más puntuales y discernibles; por ejemplo, en el amplio vano ante el que las Sagradas Personas se recortan en transparente, es posible advertir la presencia de Francisco Rizi, lo mismo que en el tipo de la Virgen o en la disposición de su nimbo, una estrellita que le flota sobre la coronilla, se detectan claras referencias a Carreño de Miranda y Claudio Coello. El efecto es muy amable, plácido y atapizado. Las figuras son pequeñas pero están correctamente construidas y tienen visos de monumentalidad. Pronto se aprecia que es una obrita de mérito; a pesar de su tamaño, el material y la cuidada factura nos dicen que se trataba de conseguir un resultado vistoso y snobista, de satisfacer el capricho de un cliente aficionado a los cobres que venían de Flandes, pero buscador de contenidos y matices que no hallaba en las muchas series que cada año se importaban.

El *crescendo* barroco de la escuela madrileña alcanza su punto álgido a finales del siglo XVII, con la llegada a la corte de Carlos II del inefable Lucas Jordán. El arte fogoso y abigarrado del maestro napolitano ofrecerá un extraordinario magisterio a los pintores de dentro y fuera de Madrid, que a la luz de su influencia harán florecer los esbozos que, más de cuarenta años atrás, había sembrado Francisco Rizi. El estilo del *Fa presto* viene a madurar el concepto de plenitud barroca impuesto por aquel en la Villa, restando venecianismo a las paletas, que se tornan más frías y refinadas, y aportando una mayor carga heroica y triunfal a las composiciones que, de la mano de sus seguidores, capitaneados por Antonio Palomino, veremos entrar de lleno en la órbita del tardobarroco europeo más rimbombante y decorativista. Entre la dilatada porción de su obra que conservamos en España se cuenta más de una *epifanía*, siempre de gran belleza y altísima calidad, sí bien conviene advertir que, aunque su genio parezca de entrada más dado a representar esta adoración que la de los Padres o los pastores, no creo que haya ninguna de éstas, dada la flexibilidad de su genio, que exceda el mérito de aquellas. Veamos, en primer lugar, la conservada en el real sitio de La Granja de San Ildefonso, obra de feliz composición, opulento colorido y exquisito detenimiento en los detalles, pintada en Nápoles, como la *Adoración de los pastores* del mismo lugar, cerca de diez años antes de la llegada del pintor a España. Un cuadro que habrá de contarse, junto con la fantástica versión rubensiana del Museo del Prado, entre las más fastuosas interpretaciones del tema que haya brindado la historia de la pintura¹⁰²². Los hechos se suceden en un marco de evocadoras ruinas antiguas, ante un pórtico del que todavía descubrimos dignas las gradas y una columna, estratégicamente dispuesta a la espalda de la Sagrada Familia, sostén del Salvador Niño y de la Iglesia con Él nacida. La Virgen está sentada con Jesús en brazos, descubriéndolo a los reyes como en la noche de su nacimiento hiciera con los pastores. Es una figura airosa y monumental, de una

¹⁰²² Vidrio de proporciones medianas que forma pareja con otro de la *Adoración de los pastores*. Véase pp.

Acerca de esta obra: O. FERRARI y G. SCAVIZZI. *Luca Giordano ...*, n. A425b; A. E. PÉREZ SÁNCHEZ. *Luca Giordano ...*, p. 292.

idealizada gracia tocante ya en los límites del rococó; en el rostro, ancho y sonriente, de enormes ojos y sonrosadas mejillas se descubre una clara referencia a los modelos del Correggio, los mismos que mucho tiempo después, debatido entre la galantería dieciochesca y el incipiente neoclasicismo, aceptará también Antón Rafael Mengs, en cuadros tan hermosos como la *Adoración* del Museo del Prado. Jesús, al apartar su Madre los pañales que lo cubrían, queda sin más vestimenta que una fajilla umbilical, recibiendo entre solemne y juguetón la reverencia del rey Melchor. San José, viejo, aunque no calvo, como en la *Nochebuena* que acompaña a esta *Epifanía*, queda detrás, arrinconado, como casi siempre, a la espalda de María, contemplando la escena echado en un murete. Monumental es la figura del rey anciano, arrodillada en medio de la composición, asumiendo junto a la Virgen y el Niño, todo el protagonismo de la historia. Viejo pero sin achaques, digno e imponente como auténtico rey, se postra para ofrecer a Jesús una cista dorada, acaparando la atención gracias al cálido brillo de sus ropajes: un manto de terciopelo veneciano amarillo, con labores vegetales en rojo y generosas vueltas de armiño, bajo el que asoman las amplias mangas de un sayo de seda, en alegre verde pajizo. Detrás, se acerca reverente el rey Gaspar, un hombre maduro de gran apostura, con una aguerrida anatomía que bien sintetiza el brazo desnudo que nos ofrece en primer término; viene vestido con elegantes prendas de guardarropía sarracena, destacando la lujosa capa de terciopelo morado con bordados de oro que recoge un pajecillo. Baltasar, joven y esbelto, ofrece, recortado en el brillante cielo un perfil de excelente caracterización racial, para la que, viviendo en la populosa Parténope, no hubieron de faltar modelos al maestro; lo adornan un voluminoso turbante y una jaqueta moruna, de terciopelo verde con entorchados de oro. La comitiva que viene con los reyes es larga y pomposa, en relación con los deslumbrantes cortejos que ya poseían muchos de los belenes de la ciudad del Vesuvio, cuyo esplendor se iría acrecentando a lo largo del siglo XVIII¹⁰²³. Vemos en primer término, de espaldas a nosotros, la figura de un joven paje que, por su función estructural dentro de la composición, se identifica con los enanos de Carducho, hallando quizá su origen en los mismos modelos manieristas; muy airoso es el andrógino que adora junto a Melchor, vestido de terciopelo azul grisáceo; más atrás destacan otros personajes vestidos con tanta magnificencia como exotismo, en gallardas poses de altivos gentilhombres; al fondo se ve otro grupo, destacando en él, junto a las briosas monturas, algún soldado de mangas acuchilladas. Se extiende detrás un paisaje de verdes montes, verdadero retrato del agro de la Campania, embovedado por un cielo que no puede hablar más claro de la formación napolitana del pintor, pues con su azul intenso de ligero matiz violáceo, homenajea con voz clara el magisterio de Ribera, lo mismo que los dos angelotes desnudos que se recortan en su superficie, a la manera de los que aparecen en la *Comunión de los Apóstoles* de la Cartuja de San Martino o en la segunda *Adoración* de El Escorial. Un rompimiento de gloria ocupa el resto del espacio, prestando asiento en

¹⁰²³ F. M. VALIÑAS LÓPEZ. "La estética...", pp.

sus blandas cornisas de nubes a un magnífico trío de ángeles mancebos, de un refinamiento femineizante que nada tiene que ver ya con los modelos agrestes de principios de siglo, con la vitalidad labriega de Maino o, incluso, de Zurbarán. Luce la composición por su equilibrio y brillantez, por la sabia distribución de las masas y el acertado reparto de los colores, encaminados a conseguir una superficie de lustre acharolado, menos homogénea pero más fastuosa que en la *Adoración de los pastores*, quedando aún más clara la vocación decorativista del cuadro. La pincelada es suelta y airosa, según la norma del pintor, pero, aún así, es ésta una de sus creaciones más netas y acabadas, con una especial preocupación por el majestuoso aplomo de las actitudes y el fiel reflejo de las calidades. La paleta es de una pulcra frialdad, con felices notas discordantes de colores claros y fuertes, intensos y agrios casi al modo manierista, ajenos a la sensual calidez de las maneras de Venecia. La luz, blanca e igualmente helada, coadyuva también a la consecución de ese esmaltado resultado final, revestido de áulica y viril gravedad barroca, al mismo tiempo que portador de la delicadeza y el frívolo gracejo de una porcelana galante.

Con un tono bastante más poético y sentido se presenta la *Adoración de los reyes* de la Casita del Príncipe, del real sitio de El Pardo, obra ejecutada en Italia, pocos años después que la de La Granja, muy apreciable por su novedosa visión del tema¹⁰²⁴. El escenario no difiere mucho del concebido para el cuadro de 1683. Otra vez vemos transcurrir los hechos ante un pórtico antiguo, del que seguimos advirtiendo las gradas y alguna columna, además de molduras y ricos paramentos de mármol sobre los que la necesidad ha levantado puntales y cobertizos de tablas, miserables colgadizos en sustitución de lo que, en otro tiempo, fueran quizá techos dorados. Sobre el estilóbato se encuentra la cuna, antaño altar acostumbrado a preciosos ungüentos, hoy catre con jergón de paja para el más pobre de los nacidos. Jesús yace en aquel lecho sobre unos pañales, luminoso y por entero desnudo; es muy pequeño, apenas brotado del seno materno, de una ternura todavía poco consciente, incapaz de atender a la embajada que se prostra a sus pies. La Virgen es quien recibe a los reyes, presentando al Niño como días antes hiciera a los pastores; la vemos inclinada sobre el lecho, apartando los pañales, digna y hermosa, aunque privada de la imponente majestad con que se nos ha dado en las *nochebuenas* de La Granja y Aranjuez; ahora es menos eterna y más humana; una doncella hermosa y vivaz, de finos rasgos idealizados con medida y una

¹⁰²⁴ Este cuadro forma parte de una bellísima serie de tema evangélico y mariano pintada en Nápoles en torno al año 1687. Conocemos como pertenecientes a ella diez lienzos de formato casi cuadrado, con ligera tendencia apaisada. En la Casita del Príncipe, del palacio real de El Pardo, se conserva, junto a la *Epifanía* que nos ocupa, la *Visión de San Juan Evangelista en Patmos*; el resto de las pinturas se reparte entre la Casita de Abajo, de El Escorial (el *Nacimiento de la Virgen*, la *Presentación de María en el templo*, la *Anunciación* y la *Visitación*); el palacio real de la Almudaina (la *Educación de la Virgen*); el Palacio Real de Madrid (la *Circuncisión* y la *Asunción*) y el palacio real de la Zarzuela (el *Sueño de San José*). Acerca de esta obra véase O. FERRARI y G. SCAVIZZI. *Luca Giordano ...*, n. A433; A. E. PÉREZ SÁNCHEZ. *Luca Giordano ...*, p. 290.

elegante indumentaria clásica pintada con pálidos tonos de fría y limpia suavidad. San José la acompaña con aire inquieto, menos confiado que Ella en la bondad de los visitantes; es un hombre maduro, más joven y vigoroso que en los ejemplos anteriores y, esta vez sí, con la poderosa cabeza calva. Un rompimiento de gloria sirve de fondo a la Sagrada Familia; místicos vapores y haces de luz divina bajan del cielo poblados de angelillos, de cabecitas aladas suspendidas en ese plasma fluorescente. De esta manera, las Santas Personas se nos ofrecen recortadas sobre un telón de gloria y elevadas de las demás gracias a los tres escalones que mencionábamos antes. Un montaje que, similar al ideado por Francisco Rizi para la *Adoración* de 1668¹⁰²⁵, no se diferencia en lo conceptual de la estructura de muchos altares levantados en la época en tantas iglesias europeas: para exaltar a José, María y el Niño, el pintor ha construido un transparente, una hornacina que lleva por fondo la más rica de las estofas, la única capaz de dar digno respaldo al Salvador humanado: la luz, la luz que emana del Padre. Los reyes suben el graderío sobrecogidos de respeto y devoción, exaltada el ánimo por la contemplación del Altísimo; superando los esquemas habituales avanzan todos a una, postrándose de hinojos a un tiempo ante el improvisado manifestador de la gloria. El más cercano a la cuna es Gaspar, pero no es él quien dirige, como en el lienzo de Velázquez, el acto de la adoración que, una vez más, está capitaneado por el viejo Melchor. Gaspar es un hombre de mediana edad, joven todavía, barbudo y rubio; envuelto en un manto dorado con las vueltas de armiño, venera a Jesús juntando las manos, absorbiendo su visión con avidez, como deseando atraparla y retenerla para siempre en su alma. El negro, el más joven y apuesto de los tres, está arrodillado en primer término, luciendo un largo manto de terciopelo verde cuyas caídas remanga un simpático pajecillo de viva mirada. En medio, el rey viejo, con ropas en blanco y oro al gusto de la época de Carlos V, se dirige a la cuna iniciando la genuflexión, abriendo los brazos en una actitud que parece indicar que todo lo que tiene, reino, corona y persona misma, lo pone en manos del Niño, del señor que está por encima de toda vanidad; poderoso y monumental avanza encarnando ideas de sabiduría y experiencia, de majestad que no yerra al optar por un definitivo camino en la vida. Acostumbrados a ver a Melchor besando al Niño y a los otros dos acercándose por detrás, nos ha de llamar poderosamente la atención esta visión de los tres monarcas adorando en un mismo plano; el Tiziano ya había ensayado algo semejante en la *Epifanía* de la iglesia vieja de El Escorial, de la que debieron de circular en su día diversas copias, alguna de ellas, caso de la conservada en el Museo del Prado, de su propia mano. Entre los tres forman un grupo de enorme intensidad emocional, en contraste con el carácter más anecdótico de las figuras que, en muy crecido número, se distribuyen por el resto del espacio. En el ángulo inferior izquierdo, un mozo con un gabán de terciopelo se arrodilla de espaldas, como en el cuadro anterior; lleva a un lado chiquillo, que biega revoltoso, y al otro un perro pintón fijo en la cuna. Tras los reyes se aprecia un séquito quizá no exento de cierta influencia rubensiana, y digo “quizá”

¹⁰²⁵ Véase pp.

porque viviendo en Nápoles, donde numerosas embajadas orientales acudían a palacio llenando de pompa las calles, poca necesidad tenía el *Fa presto* de inspirarse en grabados ajenos. Está llena de encanto la figurilla del fámulo negro, lo mismo que la del muchacho que carga con el turbante de Melchor; hay detrás un hombre con la cabeza rapada, de acuerdo a la ordenanza civil que obligaba a los infieles de la ciudad del Vesuvio a rasurarse los cabellos¹⁰²⁶. Muchos hombres se adivinan en distintas actitudes y, detrás, airosas monturas. La escena tiene lugar de noche; es uno de los contados casos en que así sucede y el primero con que nos topamos hasta ahora. Para la Adoración era la noche, el silencio y la indiferencia del mundo al que de improviso llega el Salvador; para la venida de los reyes siempre se prefirió el día, la coherencia de la jornada de viaje bajo la luz del sol; a menudo, la moda del tenebrismo había impuesto fondos lúgubres, como en Velázquez, pero pocas veces se dejaba de insinuar afuera una claridad de crepúsculo o de aurora, evitando noches tan cerradas como ésta. Con todo, algún ejemplo de noche plena asalta, de vez en cuando, la uniformidad de la tradición: Ferrer Bassa, con su acentuado italianismo, dispuso un cielo oscuro como fondo para la *Epifanía* del monasterio de Pedralbes¹⁰²⁷; asimismo, Francesco da Ponte Bassano buscó la noche para ambientar la que guarda el Museo del Prado¹⁰²⁸, aunque no dejó de pintar un horizonte de rojos arreboles; más adelante, Rubens concibe un nocturno encendido de antorchas para el panel central del tríptico de Malinas, que tantas veces ha sido citado ya. Como sus antecesores, a excepción del ejemplo catalán, Lucas Jordán se sirve de la penumbra para desarrollar un ejercicio de claroscuro de enorme altura poética; las luces salen del portal y se derraman hacia la comitiva, fundiéndose en exquisita cadencia con las sombras del entorno, usando de un esfumado progresivo y sutil, que vuelve las formas aún más blandas y donosas. La composición es muy abigarrada y compleja, pero llena de equilibrio y dignidad, clara y congruente; los personajes se ordenan en torno a un vacío central que abre la perspectiva hacia la Sagrada Familia, subrayando su ideológica superioridad. La paleta, de gran refinamiento y magnífico resultado decorativo, se caracteriza por una afortunada armonía de tendencia ocriza, con una dominante agrisada, limpia y fría, muy distinta de la terrosa del primer naturalismo. Toda la obra rezuma un sentido de momentánea fugacidad, una descriptiva y anecdótica inmediatez de gestos y expresiones, conseguida con los recursos de la mejor teatralidad barroca, útil, tanto para expresar la piedad más vehemente, reflejada en el trío de los monarcas, como la frívola magnificencia de la imaginaria Arcadia oriental, que tan bien expresan los cortejos, llenos de detalles de lujo y brillantez.

Otra versión de gran belleza se conserva en el museo de pinturas del real monasterio de El Escorial. Se trata ahora de una composición más sobria y de tono más solemne, menos decorativista y más serena y monumental, quizá más próxima a nuestra

¹⁰²⁶ CATELLO, Elio. *Cineserie e turcherie nel settecento napoletano*. Nápoles: Sergio Civita, 1992, pp. 33-37.

¹⁰²⁷ Reproducida en F. J. SÁNCHEZ CANTÓN. *Nacimiento ...*, lám. 148.

¹⁰²⁸ *Ibidem*, lám. 211.

tradición estética e iconográfica, aunque igualmente barroca en plenitud¹⁰²⁹. La escena está presidida por la Virgen, entronizada, que “sentada” es poco, sobre un montón de haces de paja. Ahora más que nunca, su presencia es la de una imponente matrona romana, de una altiva emperatriz o una poderosa Juno, sentada con indolencia y abrumadora dignidad; el natural ya ni siquiera se evoca, sólo interesa el concepto universal de “Reina del Cielo”, de “Madre de Dios”, sólido y frío como una pesada custodia de plata. El Niño, rollizo y blanco, desnudo sobre unos pañales, se revuelve alegre en su regazo, recibiendo complacido a los reyes. San José los mira entre curioso y extasiado, alargando el cuello desde su discreto segundo plano. Melchor vuelve a ser el primer rey en postrarse, adorando al Niño con las manos juntas, envuelto en ricas vestiduras que repiten, con escasas variantes y una paleta más cálida, las del cuadro de La Granja. Detrás de él, un chiquillo asombrado sostiene entre las manos un cofre. Gaspar llega impetuoso con un copón; viste de ricas sedas azules y suave armiño, respondiendo en el físico al tipo maduro y rubio propio del pintor. Baltasar, por fin, iniciando respetuoso una reverencia, destaca por la elegancia de su indumentaria, en terciopelo verde guarnecido con adornos de oro. Algunos miembros del cortejo, entre ellos un jinete armado, se aprietan detrás y, en primer plano, no se perdona la presencia del pajecillo carduchiano vuelto de espaldas. El fondo se soluciona sin atender a la necesidad de crear un espacio coherente; acertamos a ver algún que otro resto clásico, descollando una columna toscana de mármol gris, subida, al modo de Zurbarán, sobre un pedestal; está situada en el eje de la composición, junto encima de Jesús, que ocupa el centro geométrico, con la carga simbólica que ello acarrea. El resto del escenario nos lo oculta el denso vapor dorado de un rompimiento de gloria, encendido de luz celestial y salpicado de las formularias cabecitas de ángeles. Desde el punto de vista de la composición, lo que más llama la atención de esta obra es la proximidad de las figuras al primer plano, quedando encerradas en un caché que las recorta a tres cuartos; el planteamiento, de estirpe flamenca, es el mismo que, años atrás, siguiera Eugenio Orozco en su *Epifanía* de las Descalzas Reales, de Madrid, pero privado por completo del carácter retardatario, del primitivismo que, entonces pudiéramos advertir; a pesar de lo añoso del procedimiento o de la utilización de elementos de corte manierista, como la media figura del paje en primer término, ésta es una composición del todo barroca, con un sentido escenográfico absolutamente actual y consciente de las exigencias estéticas de su tiempo; las figuras parecen volcarse sobre nosotros, que las vemos desde un punto ligeramente más bajo de aquel en el que transcurre la acción, ganando así en monumentalidad y sentido heroico. La paleta, quizá por el peso de lo observado en las colecciones reales, es de las más venecianas del pintor, aficionado a mayores frialdades y refinamientos de corte clasicista; es muy hermoso el vibrante rojo oscuro de la túnica

¹⁰²⁹ Obra fechable hacia 1699. Existen en el monasterio al menos cinco copias de esta composición, todas muy inferiores en calidad.

Véase O. FERRARI y G. SCAVIZZI. *Luca Giordano ...*, n. A662; A. E. PÉREZ SÁNCHEZ. *Luca Giordano ...*, p. 308.

de la Virgen, y aún más, el opulento azul de su palio, de brillo casi eléctrico en los puntos más iluminados. El claroscuro está muy acentuado y la paleta, regida por una armonía dorada que aumenta, tanto el sentido místico y sobrenatural de la historia, que parece iluminada tan sólo por los resplandores del rompimiento, como su efecto de riqueza deslumbradora y atapizada. El marcado venecianismo y la simplificación compositiva nos revelan a un maestro marcado por las exigencias del gusto y la devoción de la España barroca, menos pendiente de la anécdota y más centrado en la clara exposición del misterio, plasmado con figuras más grandes y de mayor intensidad devota.

Cojo había de quedar este corto recorrido por los ciclos navideños de Lucas Jordán de no detenernos a recordar su amplia labor como fresquista, cuyos mejores exponentes quedaron entre nuestras fronteras. Recordemos que en 1692 el artista llega de Nápoles con el encargo de decorar la extensa bóveda de la escalera imperial de El Escorial, trabajo que culmina con tal éxito que no dudó el rey en encomendarle la pintura de las bóvedas de la iglesia, iniciada, con más pena que gloria, en tiempos del fundador, de la mano de sus pretenciosos maestros italianos¹⁰³⁰. La pasión artística y el genio agudo del último Habsburgo español supieron ver en Jordán al único maestro capaz de llevar a buen término quehacer de tal empeño, por lo que no se escatimaron gastos a la hora de traerlo a la Península, ni privilegios a la de mantenerlo en la Corte¹⁰³¹. Además de la escalera y las bóvedas del real monasterio de San Lorenzo, se enfrascó el pintor en la decoración del salón de baile del Buen Retiro, en la del camarín de Atocha y en la reelaboración del programa de San Antonio de los Alemanes, acometiendo luego, amparado por la fama de estas obras, ya al margen de la Corona, la decoración de la enorme sacristía de la catedral de Toledo. Entre tantos metros cuadrados de barroca oratoria, de apoteosis triunfal de rico colorido, plagada de escorzos y gestos grandilocuentes, no dejamos de encontrar algún curioso ejemplo de iconografía navideña, único en nuestro suelo, tanto por su naturaleza, como por lo

¹⁰³⁰ “Con aplausos tan merecidos, se hizo digno Jordán de ascender por esta célebre escala a el cielo de la Iglesia de aquel militante emperio, y celestial emporio: determinando su Majestad pintase las bóvedas de su excelsa fábrica, que estaban jaharradas de blanco; y principalmente las cuadro, donde terminan las dos naves colaterales.”

A. PALOMINO. *El Parnaso* ... , p. 504.

¹⁰³¹ “Que el rey de España llamase a Giordano en 1692 como pintor de cámara era casi obligado, y no solo por los estrechos lazos que existían entre Nápoles y España (donde la obra del pintor era bien conocida), sino también porque Giordano era en esa época el pintor de frescos más famoso de Europa. Carlos II tenía necesidad de un pintor que decorase gran cantidad de edificios reales, en especial El Escorial, y Giordano lo satisfizo completamente. Las enormes decoraciones, realizadas por él en Nápoles en los años ochenta, fueron sólo un prelude de la explosión de sus habilidades decorativas de los diez años siguientes, durante los cuales su actividad alcanzó un ritmo frenético. La vena exaltadora del pintor, que se había ajustado perfectamente al clima de la contrarreforma de la Iglesia napolitana, se adaptaba ahora con igual facilidad a la exaltación de la monarquía española.”

SCAVIZZI, Giuseppe. “La actividad de Giordano desde 1682 hasta su muerte”. En: A. E. PÉREZ SÁNCHEZ (coord.). *Luca Giordano* ... , p. 51.

espeso y raro de su mensaje. Forma parte esa visión del complejo programa iconográfico de la basílica de El Escorial, pintado, a decir de Palomino, en dos años, incluidas todas las pruebas y borroneos; un total de diez bóvedas desde las que se trasmite un denso mensaje de exaltación eucarística y mariana, trazado, por el prior del monasterio, fray Alonso de Talavera, y el propio rey Carlos II, en honor de las dos grandes devociones de la Casa de Austria¹⁰³². La bóveda que nos interesa es la correspondiente al ángulo superior derecho de la basílica, es decir, la situada sobre el altar-relicario de la Anunciación. Los misterios representados en ella no se reducen a la mera visión de la Epifanía, apareciendo en el mismo marco espacio-temporal también la Anunciación, el Nacimiento y la Caída de Lucifer; si me he decidido a comentarla dentro de este capítulo es, aparte de por el especial protagonismo que alcanza el texto del capítulo segundo de San Mateo en el total de la composición, por la ventaja metodológica que ofrece el leer al final un ingenio tan apretado y compendioso¹⁰³³. Dado el ardiente rigor mariológico de todo el programa, la Virgen es quien preside aquí el complejo maremagno de figuras y contenidos. María, sentada sobre un trono de nubes, es un ente divino completamente al margen de lo terreno; esa dimensión sobrenatural que siempre hemos visto potenciada en las obras del *Fa presto*, se desarrolla aquí hasta sus últimos extremos, preludiando los modelos, tan fríos e inaccesibles que, lo mismo para Nuestra Señora que para las diosas de la gentilidad, gustará de emplear en el siglo siguiente Juan Bautista Tiepolo. Reina la Gloriosa en el cielo con la mirada baja y el ánimo arrebatado por el éxtasis, vestida con los colores de la Inmaculada Concepción y coronada por un nimbo de doce estrellas. Sobre su cabeza vuela el Espíritu Santo en forma de paloma blanca, descendiendo del Padre que, envuelto en luces, planea en el centro de la bóveda, vestido de albos paños reflectores de su gloria, como recitando aquellas santas palabras que rezaban: “tota pulchra es Amica mea et macula non est in Te”¹⁰³⁴. Con la Virgen, el Niño reposa desnudo y fosforescente, faro del mundo que hiere de muerte las tinieblas de la noche oscura del

¹⁰³² El conjunto de las bóvedas de la basílica de El Escorial fue ejecutado entre 1693 y 1694. Se pintaron en primer lugar, las de los cuatro ángulos extremos y, a continuación, las del crucero, quedando sin decorar tan sólo la cúpula y sus cuatro pechinas, cuya fábrica era de piedra, y las bóvedas del presbiterio y el coro, ya pintadas por Luca Cambiaso. Véase A. PALOMINO. *El Parnaso ...*, pp. 504-518; J. MARTÍNEZ CUESTA. *Guía del monasterio ...*, pp. 43-44; M. di GIAMPAOLO. *Los frescos italianos ...*, p. 209.

¹⁰³³ “La primera [bóveda] que se determinó pintar, fué la que cae sobre el altar de Nuestra Señora, a el lado del Evangelio, y donde está el depósito de singularísimas reliquias, así de esta gran Reina como de su Hijo Santísimo, y de los tres Santos Reyes, que lo adoraron. Y así hizo una maravillosa unión de la Concepción Purísima de María Señora nuestra, de la Anunciación, del Nacimiento de Cristo, y la Adoración de los Santos Reyes, como previsto todo en los decretos divinos de la Eternidad, donde no hay sucesión de tiempos. Y asimismo puso la caída de Luzbel, arrojado del empíreo por el sagrado Arcángel Miguel; y a los ángeles buenos glorificando a el Señor; procediendo efectos tan contrarios de la previsión de tan altos misterios, según la disposición que hallaron en los unos y en los otros.”

A. PALOMINO. *El Parnaso ...*, pp. 504-505.

¹⁰³⁴ Cantar de los cantares 4, 7.

alma. Más abajo, en eje con la Señora y la Trinidad, ya pegando al arco fajón, el enemigo inmundo se hunde en el abismo bajo la apariencia de una bestia abominable, de un gigantesco reptil cuyas colas y aletas se retuercen de rabia y terror al verse arrojado a lo profundo. A uno y otro lado de María, sendas cornisas de nubes sirven de apoyo al resto de los personajes. A la izquierda está el ángel Gabriel, arrodillado con actitud reverente, codificando el momento del Anuncio y la milagrosa Concepción del Hijo de Dios. Más apartado se ve a San José, admirando a su esposa, sosteniendo con legítima ostentación la apócrifa vara florida. En la cornisa frontera se arrodillan los reyes magos. Melchor, con ricas vestiduras brillantes es el más cercano a la bendita Custodia; con gesto teatral abre los brazos para expresar su admiración, sosteniendo en uno de ellos el pesado cetro real; Gaspar, que quizá sea algo más viejo que otras veces, adora también de hinojos, cubierto de pesados ropones; por fin, Baltasar, se alza sobre nosotros con increíble gallardía, alto y robusto como nunca, ofreciendo al Niño un opulento copón. Una larga hueste de ángeles mancebos, rubios y de porte femenino, aletea por doquier para solemnizar los momentos narrados; los acompañan otros, ahora niños juguetones, que pajarean derramando gracejo. En las cuatro pechinas de la baída, bajo capillas creadas por las etéreas formaciones celestiales, podemos identificar a las cuatro sibilas relacionadas con la profecía mesiánica: la Cumana, vidente de la Encarnación del Verbo; la Cumea, que vaticinó la paz terrenal subsiguiente a la venida del Señor; la Pérsica, que predijo la llegada de Juan el Bautista y el baño sacramental de Cristo en las aguas del Jordán, y la Líbica, que previó los milagros del Señor¹⁰³⁵. El conjunto, de difícil lectura, es de una gran originalidad y hondura teológica. Varios son los aspectos que convendría destacar de él. En primer lugar, me referiré a la simultaneidad de las escenas, que ya fue valorada en su tiempo por el propio Palomino; la obra pretende contener en el campo de una sola bóveda, un ciclo completo de la infancia del Señor, rehuyendo la anécdota y deteniéndose tan sólo en la maravilla de los planes de la Redención; todo ocurre en un mismo plano, porque no se trata de una narración en orden cronológico al modo terrestre, sino de una interpretación visual del presente eterno en que se desenvuelve la existencia de Dios¹⁰³⁶; los hechos expuestos no

¹⁰³⁵ *Ibidem*, p. 505.

¹⁰³⁶ “De hecho, el mundo fue creado por Dios en el tiempo ... [la Sagrada Escritura] lo enseña claramente en multitud de lugares. En el libro de los Proverbios se nos dice hablando de la divina Sabiduría:

“Diome Yavé el ser en el principio de sus caminos, antes de sus obras antiguas. Desde la eternidad fui yo ungido; desde los orígenes, *antes que la tierra fuese*. Antes que los abismos fui engendrado yo” (Prov 8, 22-24).

En el salmo 89 leemos:

“*Antes que los montes fuesen, y naciesen la tierra y el orbe*, de la eternidad a la eternidad, tú existes Dios” (Ps 89, 2).

El mismo Cristo dijo en el sermón de la Cena:

“Ahora tú, Padre, glorifícame cerca de ti mismo con la gloria que tuve cerca de ti *antes que el mundo existiese*” (Io 17, 5).

Finalmente, el apóstol San Pablo escribe a los fieles de Éfeso:

se suceden en la tierra, sino en el Cielo, en la comprensión suprema del Señor, que los ve desfilar ante sí como una realidad única, total, como una sola acción desarrollada en el ámbito preternatural, donde no tienen cabida ni el pasado ni el futuro¹⁰³⁷. La presencia de los Santos Miguel y Gabriel es un elemento de vital importancia; Gabriel está dando vida al episodio de la Anunciación, con el que queda a salvo la pureza de María; a Miguel se le evoca a través de la derrota de Luzbel, de esa bestia, atrapada para siempre en las sombras; con ellos se ensalzan, pues, las dimensiones evangélica y apocalíptica del misterio de la Encarnación, recordándonos, con una figura, la milagrosa concepción del Señor y la virginidad perpetua de su Madre; y, con la otra, su triunfo sobre el pecado, sobre el mal condenado al infierno. Este mensaje nos pone nuevamente ante la enseñanza de la *Mística Ciudad de Dios*, que por estas fechas ya había sufrido el revés de la inquisición romana, rectificado poco después gracias a la intervención de Carlos II, María Luisa de Orleans y doña Mariana de Austria¹⁰³⁸. Por más que ya haya quedado demostrada la afición del monarca por el pensamiento místico de la venerable madre Ágreda, ésta es la prueba concluyente, pues nos lo ofrece elevado a un lugar tan eminente y representativo para la monarquía española como la basílica de San Lorenzo el Real y sobre un punto tan carismático como el relicario de la Nave del Evangelio, repleto de tesoros únicos, de vestigios capitales del paso de Cristo y la Virgen por esta tierra. Es cierto que la iconografía no se transmite con la evidencia de otras veces¹⁰³⁹, pero no lo es menos que el espacio requería andarse con ojo y que a esta condición importante se une el hecho de la propia concepción formal de la historia, más preocupada del efecto triunfal que de los aspectos narrativos. Desde el punto de vista formal, la composición se presenta en la línea de las grandes decoraciones arquitectónicas iniciadas en Roma por Pietro da Cortona, que supera el lenguaje de la *quadratura* impuesto por los boloñeses, con su típico orden estructural de corte miguelangelesco, a favor de una ficción de cielos abiertos al infinito, de espacios celestiales a través de los que adivinamos la gloria. Las imágenes se nos ofrecen en complicados escorzos y ademanes grandilocuentes, fundidas en un todo que, sólo tras mucho trabajo de observación, permite diseccionar partes diferenciadas e identificar los

“Por cuanto que en El (Cristo) nos eligió *antes de la constitución del mundo*, para que fuésemos santos e inmaculados ante Él” (Eph I, 4).

... La Iglesia ha proclamado solemnemente esta verdad tan claramente contenida en la Sagrada Escritura.”

A. ROYO MARÍN. *Dios y su obra*, p. 356.

¹⁰³⁷ “Según hemos visto, el concepto de eternidad se deriva del de inmutabilidad, como el concepto de tiempo se deriva del de movimiento. Y como Dios es absolutamente inmutable, le compete absolutamente el ser eterno. Y no solamente es eterno, sino que es su misma eternidad; y, en cambio, ninguna otra cosa es su propia duración, porque ninguna es su propio ser. Pero Dios es su ser uniforme; por lo cual, lo mismo que es su esencia, es también su eternidad.”

S. TOMÁS DE AQUINO, *Summa Theologica* I 10,2.

¹⁰³⁸ I. VÁZQUEZ JANEIRO. “La *Mística Ciudad de Dios...*”, pp. 122-126.

¹⁰³⁹ Ver pp.

distintos contenidos. La técnica es suelta y de apariencia empastada, como ejecutada al óleo sobre una tela¹⁰⁴⁰, siempre a fuerza de colores vivos y brillantes, bañados por una luz bronceada que casi permite al espectador saborear las mieles del empíreo. No diré que es una obra única porque ahí están las otras nueve bóvedas del templo, pintadas en la misma línea, teatral y profunda a la vez, pero sí que no hay compañeras en el arte español referidas al tema de la Navidad, poco apropiado, al parecer, desde los tiempos del panteón real de San Isidoro, de León, para la ocupación de grandes extensiones de fábrica.

No se las prometía tan felices para entonces el arte pictórico del levante español. Sus escuelas que, sobre todo la valenciana, habían alcanzado un preponderante lugar en el panorama artístico de la Península durante los periodos anteriores, se hallan ahora perdidas en el cenagal de una tradición demasiado fuerte y difícil de superar, aferradas a deshora al magisterio zurbaranesco de Jerónimo Jacinto de Espinosa y sin artistas de carisma prontos a sacarla de su marasmo. Entre los pintores más abiertos a las nuevas tendencias y cuyo estudio se presenta ante nosotros como más prometedor, destaca el murciano José Matheos, personalidad todavía nebulosa, perteneciente al grupo de Lorca, en el que se integraron también Juan de Toledo, Pedro Camacho Felices y el antequerano Miguel Muñoz. De su vida no hemos averiguado casi nada, ignoramos las fechas de su nacimiento y muerte y tan sólo sabemos de su actividad artística entre 1679 y 1694, gracias a un puñado de obras fechadas, entre las que destaca la serie de la *Conquista de Lorca*, que conserva el Ayuntamiento de esta localidad. En ese último año está firmada la obra por la que ahora nos interesa, la *Adoración de los reyes* del Museo de Bellas Artes de Murcia, obra de novedosa composición, entonada paleta y exquisita factura, anunciadora ya de las vaporosas atmósferas pintorescas del siglo siguiente¹⁰⁴¹. Sentada en unas gradas de mármol, la Virgen sostiene en su regazo al Niño. Es un personaje de belleza grácil y aniñada, resumida en una serie de rasgos ideales comúnmente aceptados como hermosos: óvalo perfecto de la cara, ojos grandes y almendrados, cejas finas y muy arqueadas y diminuta boca color de fuego. Participan de esa belleza delicada el cuerpo magro y pequeño, tan distante de las corpulencias que gustaron a Rubens o a Carreño, y la indumentaria en suaves tonos fríos y porcelanosos, todo lo cual desemboca en un gracejo de gusto prerrococó. El Niño destaca asimismo por su hermosura grácil, por la blanca menudencia de su cuerpecito desnudo y el gentil desparpajo de su actitud, mirando amoroso a los reyes y regalándoles la amable bendición de su diestra. Sobre la cabecita, poblada de ensortijados tufos de oro, brilla con bastante de ingenuidad, una estrellita de ocho puntas, el astro que guiara a los reyes

¹⁰⁴⁰ Recuérdese el texto citado en la nota + del capítulo anterior.

¹⁰⁴¹ Propiedad del Museo del Prado. Fue cedido en depósito al Museo de Bellas Artes de Murcia en 1973.

Véase *Museo del Prado. Inventario* (1996), nº 975; A. E. PÉREZ SÁNCHEZ. "El arte en Murcia", p. 242.

que, cumplida su misión, se limita a señalar la divinidad sin entrar en competencia con ella, sin osar derramar su luz sobre quien la luz misma era. Tiene poco de usual la presencia de ese lucerillo, flotando sobre la testa del Señor y, de hecho, es el primero que encontramos hasta ahora; ejemplos muy remotos nos ofrecen soluciones parecidas, verbigracia los mosaicos de Santa María la Mayor, de Roma, donde no por aparecer este elemento se borra del cielo la gran estrella guía¹⁰⁴²; también lo vemos en uno de los capiteles de la iglesia románica de Piasca, en Palencia, pero de ninguno de los dos podemos creer que fuera conocido por Matheos. De donde quizá sí que haya algo de influencia es de la pintura contemporánea madrileña, en concreto de Claudio Coello, que gustó de elaborar los nimbos de sus santos a partir de una estrella diminuta y brillante que flamea sobre sus coronillas, tal como vemos en los cuadros de la *Inmaculada* y la *Comunión de Santa Teresa*, del Museo Lázaro Galdiano, o en la maravillosa *Aparición de la Virgen a Santo Domingo de Guzmán*, de la Real Academia de San Fernando¹⁰⁴³. Al lado de su Esposa, participando de los mismos postulados de ternura y simpatía, San José se complace en los felices hechos, contemplando sonriente, lleno de satisfacción y de amor, el donaire con que su Hijo despacha la embajada. Melchor se postra al pie del solio de la Sagrada Familia, juntando en oración sus manos sarmentosas y acercando los labios a los santos pies del Niño; su ofrenda, que tan poco vale ante Él, reposa abandonada en las gradas; lo cubre una capa de seda dorada con las vueltas rojas y la muceta de armiño, de clara ascendencia veneciana. Lo siguen Gaspar y Baltasar, casi arrancados de la *Epifanía* rubensiana del Museo de Lyon, aunque tocados de una gracia más galante, menos viril y más delicada. Dos chiquillos, a medio camino entre el de Amberes y los Carducho, quedan entre ellos portando solícitos las ofrendas; detrás, numerosos soldados y gentilhombres, caracterizados con esmero en su aspecto e indumentaria, nos dan idea de la opulencia que en todos sus actos rodea la vida de los tres monarcas, los mismos que, sin melindres, se postraron a los pies de un rey sin galas. El fondo es uno de los más bellos y elaborados de todo nuestro barroco, con un deleite pintoresquista en que se mezclan soluciones flamencas, francesas y napolitanas, al lado de algún que otro recuerdo velazqueño. Un marco de poéticas arquitecturas derruidas por el tiempo y adornadas por la invasión de la naturaleza, de los matojos triunfales que ocupan el puesto antaño concedido a estandartes y blasones; restos de nobles edificaciones corintias bañados por la suave luz de un cielo que, en su azul claro y limpio evoca las atmósferas diurnas de Ribera. Sobre ese celaje, un rompimiento de gloria manda al portal suaves haces de luz dorada, mientras traviesos angelotes al gusto de Rizi y Coello, campean por sus cornisas de nubes. El resultado brilla por la enorme originalidad de la composición y el lirismo de la puesta en escena. Con un concepto muy moderno se recurre al uso de figuras pequeñas y de una visión bien panorámica, concediendo gran importancia al escenario; estos términos no difieren en lo esencial de

¹⁰⁴² Reproducido en G. Schiller, *Ikonographie ...*, figura 256.

¹⁰⁴³ Reproducidos en J. CAMÓN AZNAR. *La pintura española del siglo XVII*, figs. 427, 426 y 429, respectivamente.

los que veremos usar en Sevilla y Madrid a Francisco Antolínez, que, como el lorquino, busca un efecto más laico y desenfadado, fiel a la ortodoxia al mismo tiempo que libre de todo espíritu de cruzada. Pero en Matheos, además, el pensamiento es más refinado, avanzado y abierto a lo europeo. El magisterio de Rubens se ha tenido en cuenta en la representación de Gastar y Baltasar, así como en parte del séquito, pero el resto de la tela aúna influencias muy diversas y bien orquestadas, sin que sea la menor la de la Corte, pues el lienzo demuestra un amplio conocimiento de la toda la pintura madrileña anterior, por los retales de sensualidad veneciana y los préstamos concretos de sus pintores. No hay que descartar, pues, la posibilidad de un viaje del murciano a la Capital, ni olvidar que, en la década de los ochenta, Claudio Coello y Sebastián Muñoz estuvieron trabajando en la Mantería, de Zaragoza, ciudad muy ligada al ambiente artístico de Valencia y Murcia. El dibujo es correcto, pero pendiente de ideales estéticos diversos a los que han regido en todo el siglo XVII y la luz cernida y clara, sin asomos tenebristas de ninguna clase; la paleta es muy rica y variada. Con colores de opulenta calidez, como el rojo de la capa de Gaspar, o de agria intensidad, en una línea casi manierista que también precede el arte del siglo venidero. La técnica es muy suelta, incluso vaporosa en los últimos términos, casi de filiación velazqueña¹⁰⁴⁴, revelando una sensibilidad y una destreza poco comunes en el levante español de estos años.

Estrechamente ligado a las escuelas del levante, se encuentra el foco aragonés, que, ahora, después de muchos años mirando con atención a Italia, acepta la influencia madrileña y queda inscrito en su órbita, derramando acto seguido esta enseñanza por tierras de Soria y La Rioja. Impulso indudable en el asentamiento de esta directriz estética fue la presencia en Zaragoza de Claudio Coello y Sebastián Muñoz, que llevarán a las orillas del Ebro lo más maduro del pleno barroco madrileño. El más fértil de los maestros baturros de este periodo es Vicente Berdusán, inmerso de lleno en la estética cortesana contemporánea, con fuertes influjos de Rizi, Carreño y Herrera; otros pintores son Bartolomé Vicente, formado con Carreño de Miranda; Jerónimo Secano, que, según Palomino, pasó algún tiempo en Madrid; fray José Martínez, hijo y discípulo del gran Jusepe; Pedro Rabiella, en el que algunos han llegado a ver una premonición de Goya, y Francisco del Plano, que continúa la tradición de la escuela madrileña hasta bien terciado el siglo XVIII. Muy notable es la figura de Pedro Aybar Jiménez, sobrino del también artista, ya citado en el epígrafe anterior, Francisco Jiménez Mazas, de quien debió de recibir los rudimentos del oficio. Artista de gran destreza, supo captar y reproducir el genio que mueve las composiciones del barroco flamenco, pintando grandes cuadros en los que, con frecuencia, se advierten interpretadas, con mucha libertad, las estampas rubensianas al uso. Ejemplo magnífico de su hacer es la enorme *Adoración de los reyes* de la colegiata de Santa María, de Calatayud, localidad en la que

¹⁰⁴⁴ Don Elías Tormo, en su encendida premonición, con el tiempo desmentida, de la grandeza de la escuela lorquina, llegó a decir de Matheos que era más velázqueño que muchos de los maestros realmente tenidos por discípulos del genio. Véase E. TORMO Y MONZÓ. *Levante*, p. CLI.

se hallaba establecido el autor desde 1682; un cuadro de excelente composición y muy buena factura, de hermoso colorido y ceñido parentesco con los mejores patrones del barroco flamenco¹⁰⁴⁵. La Virgen, sentada con el Niño sobre las piernas, es una matrona robusta y arrogante, una mujer que enlaza con las jaquetonas Señoras de Rubens a través del cedazo de la escuela madrileña, de las Vírgenes mundanas de Carreño y Coello; una mujer de edad imprecisa, lozana, fresca, con auténtica majestad en el porte y la elegante cadencia de sus sobrios vestidos. Luce sobre la poderosa cabeza, una aureola immaculista de doce estrellas que flotan en torno a otra central, demostrando conocer el tipo de los nimbos usados por los santos de Claudio Coello¹⁰⁴⁶. Desnudo en su regazo, Jesús destaca por su realismo tierno y ajustado, por la morbidez de sus carnes blancas y la verdad de su gesto, del travieso ademán con que revuelve en las monedas que le ofrecen. En pie, algo más atrás, San José parece no haber olvidado la línea *serpentinata* del manierismo, que tan amplio predicamento tuvo en las artes plásticas de la región; se nos da joven, alto, apuesto, posando en un forzado *contraposto* de neta raíz escultórica. Brindando un ostentoso copón al Niño, el rey Melchor exhala majestad incluso allí postrado; un anciano venerable de largas barbas y canas guedejas al que acompañan, algo intimidados, un par de pajes niños. Detrás de él, Gaspar, ya bastante maduro, inicia su reverencia con una mano sobre el exaltado corazón, gesto que contrasta con la infantil inconsciencia del rapaz que lo acompaña. El rey Baltasar se aproxima desde el primer término al trono del Señor, con un tocado guerrero de aire mongol y un pesado manto de terciopelo, quebrado en anchos y voluminosos pliegues, recogido por un negrito que le viene a la zaga. El cortejo que los escolta es el más poblado y opulento de todo el barroco español; hay en él soldados con armadura y lanzas de corte moderno, adornadas las celadas con bailones penachos de plumas exóticas; encontramos también muchos niños y gentilhombres y, al fondo, un magnífico repertorio de bestias, briosos caballos y altos dromedarios, enjaezadas con singular derroche. Si opulento es el cortejo, no se queda atrás el escenario, contenedor de las mejores ruinas clásicas que hallamos visto hasta ahora: altos pedestales con exquisitas basas encima; arcos de mármol, guarnecidos con anchas molduras, y sólidos muros de sillería; todo bañado por la dorada luz de la gloria, que en dos cañones baja de lo alto, suspendiendo en su resplandor un delicado grupo de cabecitas de ángeles. Más al fondo, bajo un cielo nublado, con luminosas claras en el horizonte, se extiende un paisaje de generosa campiña, con la torre de Belén alzándose, todavía enhiesta, en la lejanía. La composición ofrece de entrada un marcado acento rubensiano que, tras mirarla con detenimiento, pronto remite a patrones concretos, sí bien muy reelaborados, del pintor de Amberes. El punto de partida ha sido la *Epifanía* de 1617-1619, la *Adoración de los reyes* del tríptico de la iglesia de San Juan Bautista, de Malinas, la más frecuentemente

¹⁰⁴⁵ Obra firmada en 1684.

Véase D. ANGULO IÑIGUEZ. *Pintura del siglo XVII*, p. 333-334.

¹⁰⁴⁶ Recuérdese lo que expuse en el párrafo anterior, al referirme a la estrellita que adornaba la cabeza del Niño en la composición de Matheos.

usada por el barroco español, gracias a la divulgada estampa de Luc Vosterman. El formato del lienzo, apaisado en extremo, ha permitido al pintor jugar hábilmente con esos elementos, disfrazarlos con audacia para ofrecer un resultado nuevo y muy bien ajustado a las medidas del soporte; con todo, podemos reconocer el ademán del Niño, jugando con las monedas, la gallarda figura del rey mago en primer término o la imponente presencia de las arquitecturas del fondo, de una nobleza pocas veces conseguida en nuestro suelo. Las figuras son medianas, pero de indudable fuerza y vigor monumental, adoleciendo, eso sí, de un excesivo alargamiento que resulta especialmente desafortunado en la Virgen. El tono solemne del conjunto nos aleja un tanto de órbita aragonesa de Berdusán para conducirnos a la madrileña de Coello, asimismo propenso al alargamiento de los personajes y excelente orquestador de fondos arquitectónicos. El claroscuro es bastante marcado, preocupado por la consecución de audaces efectos barrocos y la paleta, comparable a las mejores de la Corte, de una riqueza cálida y jugosa. En suma, es una obra de atrevida modernidad y muy inteligente concepción, del todo personal, original, aún cuando haya sido posible identificar elementos prestados de otras célebres composiciones. Sus dimensiones y sentido espacial, así como la magnificencia de su puesta en escena, tan heroica y abigarrada, son figuras de una poética no usada en nuestro suelo más que por el propio Rubens, cuando retocara en 1629 la gran *Epifanía* de Felipe IV. Aybar ha captado como ningún otro español la esencia de su estilo, de su barroquismo exaltado y venal, siendo capaz de expresarse en sus mismos términos con un dominio absoluto de la situación, sintiendo, como el flamenco, que aquella era su lengua materna.

La ascensión del pleno barroco es también un hecho en el mundo andaluz. Mediado el siglo XVII, el ambiente artístico de Sevilla, marcado todavía por el genio innovador de los tiempos de Roelas y el poderoso temperamento de Zurbarán, se conmociona con motivo de la llegada, desde Madrid, de Francisco de Herrera *el Mozo*, cuya enseñanza calará pronto en la sensibilidad de Murillo y Valdés Leal y, a través de ellos, en la de todos los pintores de la generación. Contribuirá al avance del nuevo gusto la apertura en 1660 de la academia sevillana de pintura que, a pesar de lo breve de su existencia, jugará un papel determinante en la definición formal del barroquismo hispalense. Pero esta renovación pictórica adquirirá un viso de signo muy diverso al madrileño, menos heroico y más apegado a la tradición naturalista, pues la personalidad de mayor empuje en el ambiente de la ciudad, Murillo, no aceptará las nuevas tendencias si no es muy pasadas por los finos tamices de su creatividad. Don Bartolomé Esteban sabrá comprometerse con la exigencia estética de los nuevos tiempos sin perder un ápice de realismo ni monumentalidad; seguirá usando de figuras grandes y directamente extraídas del medio circundante, pero interpretadas con un estilo vaporoso en el que, salvada la inercia de sus años de juventud, no tendrán cabida el tenebrismo ni la bronca virilidad de los maestros precedentes. La suya es una pintura que busca la belleza sin recurrir al ideal, que sabe colegir la beldad más excelsa de entre lo que la

misma naturaleza concede por azar, de la hermosura física de los cuerpos y del atractivo moral de los espíritus, plasmados con extraordinaria agudeza sobre la trama de sus lienzos. Murillo representa, no sólo, la asimilación del barroquismo en el núcleo sevillano, sino también, el avance de una mentalidad nueva que, cada vez más indiferente a la contienda doctrinal de principios de siglo, busca acercarse a la religión de un modo más íntimo, añadiendo al empirismo habitual desde la centuria anterior, una carga de ternura que excede la mera proximidad con lo real, impuesta por el pensamiento carmelita, seráfico e ignaciano, en busca de los aspectos más amables de la relación con lo sagrado. Una tendencia que hallará sus mejores exponentes artísticos en la ciudad del Guadalquivir, de la mano de Murillo y Luisa Roldana y que, en el siglo siguiente, continuará en Granada el sensible José Risueño. Esta postura conceptual y estética dota al artista de una natural capacidad para enfrentarse a los temas del ciclo navideño, en especial a todo lo relativo al Nacimiento y la Adoración de los pastores. A lo largo de los capítulos anteriores, hemos visto la poética audacia con que Murillo supo acercarse a esos dos momentos, ahora comprobaremos que no fue menor su ingenio al tratar el de la Epifanía, deteniéndonos en el estudio del magnífico lienzo del Museo de Arte de Toledo, Ohio, obra de factura todavía temprana, pintada quizá en la década de los sesenta, a las propias puertas del más maduro estilo del artista. Un cuadro en el que el maestro sevillano se nos ofrece receptor de muy dispares influencias, capaz de armonizar las propuestas formales de Rubens, Zurbarán y la primera escuela madrileña¹⁰⁴⁷. Detrás de pesebre, la Virgen está de pie, presentando el Niño a los reyes magos. Siempre de acuerdo con la tendencia habitual del artista, es una muchacha de realismo entero y conciso, una mujer que brilla por su hermosura y de la que emana majestad, sin que sean éstas cualidades recreadas por el pintor a fuerza de convencionalismos preestablecidos: María es bella al tiempo que en todo real, digna a la vez que por completo humana, porque tales son las prendas de su naturaleza, de la perfección evangélica con que fue concebida por el Altísimo, que la quiso mujer humilde y llana y, al mismo tiempo, una sola entre todas. El modelo se halla a medio camino entre las Señoras de las *adoraciones* del Prado y Sevilla, entre la rozagante guapeza de la primera y la superior delicadeza de la segunda; una joven robusta y de buena planta, de rasgos menudos y tez muy blanca, con el cabello castaño y un aire de rara distinción impreso en el porte, mezcla de bizarría y modestia. Más que de la calle se diría tomada de los salones de un alcázar, por poseer esa gravedad solemne, manifiesta, nunca soberbia, que es sello de la auténtica nobleza. Con una mano ampara al Niño y

¹⁰⁴⁷ Obra probable de hacia 1660-1665. Era propiedad del conde del Águila; en 1729 fue adquirida, durante su viaje a España, por el coronel William Stanhope. Hacia 1760 la encontramos en las colecciones del duque de Rutland, instaladas en la galería de pinturas del castillo de Belvoir, de Leicestershire, pasando luego a la del conde florentino Alessandro Contini-Bonacossi, desde la que partirá a mediados del siglo XX hacia su actual localización en los Estados Unidos.

Véase D. ANGULO ÍÑIGUEZ. *Murillo...* , II, p. 207; S. L. STRATTON-PRUITT. *Bartolomé Esteban Murillo...* , pp. 124-125.

con la otra lo destapa, mostrándolo desnudo a los fieles monarcas como antes a los pastores. Jesús es muy pequeño y su carne muy blanca, con albura de morbidez infantil tanto como de pureza. Él también se nos presenta con un realismo absoluto, sin más signo sobrenatural que un filillo de gloria contorneando la tierna cabecita. No se yergue solo ni es capaz de esbozar bendiciones, pero, como en la noche fría de su orto, sabe mirar con cariño a quienes con fe le sirven, a quienes son sus primeros testigos y apóstoles de la Buena Nueva. Aparcando la usanza más común en nuestro suelo, no lo vemos tendido en el regazo de la Madre, sino encima del pesebre, de la miserable cuna que, como en el cuadro, ya analizado de Zurbarán para la Trinidad, de Sevilla, actualmente en colección privada de Barcelona, influido por las versiones rubensianas del tema¹⁰⁴⁸, ha crecido en altura para adquirir la apariencia y funciones de un altar. Jesús vuelve a ser la Eucaristía hecha carne. Los que hoy se postran ante Él, lo hacen a los pies del Pan Vivo, expuesto sobre un ara sagrado a la veneración de los creyentes. Y María no se limita aquí a ser el Trono del Señor; erguida y activa, es quien lo brinda a los hombres, la intermediaria, el camino para llegar a Él; es la oficianta de esa ceremonia singular, la gran sacerdotisa, como la nombré más atrás, que abrazándolo con los pañales de por medio, sin llegar a posar las yemas en su cuerpo, parece asirlo con la protección de un místico humeral. San José, a su espalda, embozado en su típico palio marrón, observa silencioso, sin disputarles, ni a Ella ni al Niño, los honores del momento; es joven y bien parecido, pero carece de la fuerza realista y el vigor de otras veces, irrumpiendo en la escena de un modo accidental y actuando como mera comparsa. Rodeando el pesebre se ve a los reyes. Melchor está arrodillado, juntas en oración las manos; el tipo, muy anciano y algo desgredado, así como la actitud, pronta a besar al Niño, ofrecen patente el recuerdo de los modelos de Roelas; luce el augusto adorador una capa de terciopelo dorado con sencillos bordados florales en llamativos colores, guarnecida con una muceta de armiño sobre la que destaca una sobria cadena de oro. Cerca de él, junto a la cuna, yace abierto un cofre repleto de monedas, adornado con pies y cantoneras dorados y enriquecido con piedras y camafeos; una exquisita pieza de orfebrería, copiada, sin duda del natural, que, olvidada en el suelo, nos da lección de desapego hacia las cosas terrenales. Un hermoso chiquillo vestido de brocatel, también arrodillado, le recoge los vuelos del manto; otro, a su vera, ataviado igualmente con riqueza, abre la composición lanzando la mirada fuera del cuadro, pero sin fijarla en nosotros, conduciéndola, en barroco ademán, a un punto desconocido, pero que adivinamos a nuestro lado; mucho han evolucionado las formas desde que Tristán o Juan del Castillo emplearan este tipo de recursos, ahora no sólo no se nos llama la atención mediante unos ojos fijos en los nuestros, sino que esa mirada que supera la trama del lienzo incluso nos distrae del asunto principal representado en él. Gaspar mira al Niño con más indolencia que devoción, con porte altivo de *miles gloriosus*; un hombre a punto de salir de la juventud, muy moreno de pelo y meridional de rasgos,

¹⁰⁴⁸ Ver pp. y pp. respectivamente.

vestido con sobria elegancia, aún cuando no le faltan joyas ni bordados, y con una original copa de corte manierista en la mano. Baltasar, atractivo negro africano envuelto en generosas ropas de arcón berebere, abre para Jesús un copón dorado. Detrás de ellos, asoman las cabezas de tres hombres del séquito, marcadas por una lejana impronta manierista en la indumentaria, pretendidamente antigua, y un cierto regusto en lo exótico. El fondo es de ruinas, pero sin pintorescos restos de clásica elucubración, tan sólo con escombros de piedra y ladrillo y antañonas vigas de madera, soporte de techos hogaño hundidos. La composición es clara y reposada, sin apenas más elementos que los estrictamente imprescindibles, el efecto que produce, sin embargo, es de fuerte abigarramiento, por el gran tamaño de las figuras y su cercanía al primer término. Es notorio el parentesco con la obra de Rubens, con la *Adoración de los reyes* del Museo de Bruselas, grabada por Vosterman en 1620¹⁰⁴⁹, y, quizá más estrechamente aún con la gran tabla transferida a lienzo del Museo Real de Amberes, obra de 1618-1620¹⁰⁵⁰. Pero la posible inspiración en ellas hay que considerarla a la luz también de otras influencias; el turgente primer plano en que se presentan las figuras, así como el escaso aire que circula entre ellas y la estrechez con que las oprime el marco, remite sin duda a paradigmas compositivos del primer barroco valenciano y madrileño, y la disposición de los reyes, con Melchor dándonos la espalda y los otros dos detrás, a un mismo nivel, procede del modelo implantado en la Corte por Eugenio Cajés, como se comprueba al observar obras de su mano o estilo, caso de la *Epifanía* que tiene depositada el Prado en el Museo de Bellas Artes de Granada, o en el fragmento, con dos cabezas de reyes magos, conservado por el Museo Cerralbo¹⁰⁵¹. También vendrían de Madrid, de Cajés o, más aún, de Carducho, los dos entrañables pajecillos. Todos estos elementos nos confirman además la cronología del cuadro por los años de 1660, al poco de realizar el artista su viaje a la Capital. Además hay que tener muy en cuenta la influencia de Zurbarán que ya había ensayado, como en su momento se vio, esta solución de estirpe rubensiana, en torno a 1629, en la *Adoración de los reyes* del retablo de San José, del convento de la Santísima Trinidad extramuros, de Sevilla; siendo este cuadro del maestro extremeño, y no, como alguno a dicho¹⁰⁵², el del perdido retablo de la cartuja de Jerez, el que a todas luces tuviera muy presente el pintor sevillano. El claroscuro se aplica ya sin ningún resabio tenebrista; la luz es clara y uniforme, procedente de un cielo de nubes azuladas en el que, a lo lejos, se ve brillar la estrella. Bajo esta luminosidad limpia y fría, los colores lucen en toda su pureza, extraídos de una paleta viva e intensa, rica y muy bien conjugada. La preocupación por el detalle y las calidades es notoria; el color se ciñe a las rígidas márgenes del dibujo y los pinceles se deleitan en caligráficas minucias que pronto desaparecerán del estilo del maestro, dejando libre el

¹⁰⁴⁹ D. ANGULO IÑIGUEZ. *Murillo...*, II, p. 207; exp. *Murillo...*, p. 160; S. L. STRATTON-PRUITT. *Bartolomé Esteban Murillo...*, pp. 124.

¹⁰⁵⁰ Reproducida en D. BODART. *Rubens*, p. 173 (n. 413).

¹⁰⁵¹ Ver p.

¹⁰⁵² S. L. STRATTON-PRUITT. *Bartolomé Esteban Murillo...*, pp. 124.

paso a los vapores y borrones del pleno barroco, triunfante al fin con plenitud en los años siguientes.

No conociendo ninguna *epifanía* de Valdés, paso a analizar enseguida alguna del catálogo de Francisco Antolínez, del excéntrico letrado que, no siendo capaz de adaptarse a las rigideces del mundo de las leyes, se mantendrá, aunque en secreto, con el ejercicio de la pintura, en el que sí encontró de continuo el parabién de sus contemporáneos. Oriundo de Sevilla, vivirá con un pie en Madrid, cuna de su hermano José, y en esta ciudad culminará su vida, tomando el camino del descanso eterno desde el barrio de Lavapiés. Su estilo, aun cuando, lógicamente, haya inevitables conexiones, queda muy lejos del de Murillo, de la monumentalidad y el realismo que siempre caracterizarán el arte del gran genio sevillano; Antolínez y Sarabia es hombre de cuadros pequeños, destinados a entornos privados y, en general, poco representativos; pinturas ejecutadas, en su mayor parte, sin encargo previo, pensadas, con buen olfato comercial, para satisfacer la demanda de un público civil o conventual que, con una mentalidad burguesa y ya más relajada desde el punto de vista doctrinal, reclama obritas de menor enjundia dogmática y mayor desenfado plástico, pues, al fin y al cabo, los tiempos eran otros y la cruzada ya había jugado sus naipes. Ejemplo bellísimo y bien representativo de su hacer encontramos en la *Adoración de los reyes* que fuera de la Sevillana colección Sánchez Dalp, lienzo compañero de la *Nochebuena* que en su momento fue analizada, a la que excede tanto en lo formal como en lo expresivo. Ambas telas pertenecen a la misma serie y además están pensadas para ser colocadas en relación, presentándose invertidas sus composiciones y en la misma línea sus gamas cromáticas¹⁰⁵³. La escena está presidida por la Virgen, sentada sobre un escalón con el Niño en el regazo, recibiendo el homenaje de los reyes. Repite el pintor en Ella el tipo empleado en la *Adoración de los pastores*, una muchacha de pelo trigueño y facciones armónicas, poco individualizadas, atenta a un modelo de belleza canónico y muy efectivo, plasmado en abstracto, sin atender a lo concreto. Sus ropas vuelven a ser de tonos plateados, con tenues dominantes en los colores que marca la tradición. Entronizado en sus rodillas, el Niño ha crecido bastante desde la noche del Nacimiento, ahora es un chiquillo ya cuajado, de varios meses, con una cabellera bien poblada de rizos dorados. Cubierto tan sólo con unos pañales en torno a la cintura, intenta una bendición con la diestra, otorgando a los reyes el pláceme por su visita y regalos. San José, vestido de violáceo y ocre, se mantiene en pie al lado de Ellos; en una mano sostiene con ostentación la vara florida, báculo regio que demuestra la preferencia de que goza ante los ojos del Padre; en la otra lleva el sombrero, redondo y de ala ancha, tocado campesino que sugiere cercana una jornada de viaje, un deambular por los caminos en busca de lo más esencial para su Esposa y su Hijo, como sugieren tantos

¹⁰⁵³ Ambas obras se conservan en colección particular de Zaragoza.

Ésta también fue expuesta y dada a conocer durante la muestra de pintores barrocos andaluces del Instituto *Camón Aznar*, celebrada en 1988.

Véase pp. ; *Maestros barrocos andaluces*, n. 4, p. 67.

textos de la época; en ese ademán, así como en la incipiente inclinación de su cuerpo, se adivina un protocolario saludo a los visitantes, como si el Patriarca quisiera salir de su acostumbrado letargo, olvidarse de que, para los tratadistas más ortodoxos, en esta historia figura de prestado¹⁰⁵⁴ y adoptar el papel de portavoz familiar, haciendo él mismo los honores a la embajada. También en el Santo Varón se mantiene el tipo de la *Adoración*, siendo aún más evidentes ahora su lozanía y juventud. De hinojos frente al Niño se postra el rey Melchor, vestido con un dorado manto real guarnecido con una muceta de piel blanca; lleva ya la cabeza descubierta, adornada sólo de néveas canas, y, mientras con una mano ofrece un cofre abierto, estrecha con la otra el tierno pie del Niño para llevárselo a los labios. Junto a él destaca el joven rey negro, ataviado con pintoresca suntuosidad, fantaseando, dentro de los límites de la coherencia, acerca de las pompas de la arcadia oriental; en el detenimiento con que se describen sus vestiduras, así como en el tipo de las mismas, parece haber un claro recuerdo de Rubens, por la opulenta capa roja sobre la que brilla el ancho collar de oro, por el enorme turbante adornado de joyas y llamativo penacho de plumas exóticas o por los largos salcillos que penden de sus orejas. Lo acompaña un paje, también de ébano, que, con más sencillez, repite en lo esencial la indumentaria de su amo. Viene, a continuación, el rey Gaspar con su séquito, avanzando con paso seguro y bizarra jactancia de militar victorioso; sus ropas, de corte entre antiguo y sarraceno, son las más deslumbrantes de la comitiva: túnica corta rosada, con bordados y flecos en oro, generosa capa de seda clara, altos borceguíes y amplio turbante de largo plumero. Tras él viene un patilludo enano de aire turco, con turbante y gorguera, remangando los vuelos del manto, añadiendo a la historia un toque de anécdota de raíz napolitana. Es importante que reparemos en las ofrendas; Melchor, como ya he dicho, brinda al Señor un cofre; Baltasar lleva entre sus manos un rico copón y Gaspar, el más rezagado, camina balanceando un incensario; a pesar de la prisa y el escaso detallismo que por todas partes se le critican, ha querido Antolínez detenerse en la exposición ortodoxa de las tres ofrendas evangélicas, del oro, el incienso y la mirra, obsequios para el Rey, el Dios y el Hombre, diferenciándolas por medio de sus continentes, como años antes hiciera Antonio de Pereda en el extraordinario lienzo de las capuchinas de Madrid¹⁰⁵⁵. El fondo es de lo más propio del artista. Los restos de un derruido porche sirven de solio a la Sagrada Familia, extendiéndose por detrás un paisaje a medio camino entre los flamencos y la escuela de Salvatore Rosa; del cielo nublado descende el resplandor de la estrella, bañando los riscos blanquecinos y las oscuras masas de arboleda, modulando el volumen de las evocadoras ruinas de construcciones rústicas que campean en las cimas, similares, aunque aquí con mayor protagonismo, a las que pudimos ver en la *Nochebuena* de 1678, de la catedral de Sevilla. La composición se muestra muy clara, aunque sin reducirse a los personajes principales ni renunciar a la anécdota. El barroquismo del artífice es ya

¹⁰⁵⁴ Recordemos, por ejemplo, los comentarios evangélicos de Juan de Maldonado o las estampas del padre Jerónimo Nadal, ambos de la Compañía de Jesús.

¹⁰⁵⁵ Ver pp.

bien maduro y requiere, a pesar de la pequeñez del cuadro, de todos esos elementos secundarios que desde mucho atrás venían triunfando en Italia y los Países Bajos; las fórmulas sintetizadoras de la primera mitad del siglo se relegan en favor de los esquemas narrativos de Rubens, de modelos bebidos tanto de los propios odres del artista como de las interpretaciones que de su arte venía haciendo la escuela madrileña desde las primeras obras plenamente barrocas de Francisco Rizi; y así, parece evidente el contacto con la *Epifanía* de Carreño que páginas atrás fue comentada¹⁰⁵⁶. El populismo de las *Adoraciones* de Sevilla y Zaragoza se subroga aquí por una voluntad pintoresquista que anticipa las propensiones del gusto del siglo siguiente, bien visible en el agrado con que se pinta la rara indumentaria de los personajes, llena de atractivos detalles de imaginaria lejanía espacio-temporal, o en la atención concedida al paisaje y las características del mismo, dotado ya de alguna nota anunciadora del sublime dieciochesco. La luz es cernida, exterior, repartida sobre la escena sin excesiva preocupación por los juegos a que pueda dar lugar y la paleta, aunque tendente, como en el cuadro compañero, a una delicada armonía alabastrina, presenta una mayor riqueza cromática e, incluso, alguna zona de calidez veneciana. El lienzo carece, tanto de la solemnidad de nuestra tradición moderna, como de la heroica opulencia de Rubens; movido por una tibieza natural, Antolínez se recrea en el fondo o en los tocados de plumas más que en la emoción y el significado de la historia; y lo cierto es que no necesitaba más, porque los tiempos eran otros y el público ya no reclamaba glosas, se conformaba con recordatorios de lo que mil veces le habían aclarado ya.

Notables diferencias con esta versión presenta la *Adoración de los reyes* que, procedente del Museo de la Trinidad, se conserva hoy en las colecciones del Prado, compañera de serie de aquella primorosa *Nochebuena* que en el capítulo anterior recogí poniendo en duda la autoría del letrado sevillano. Otro cuadro de pequeñas dimensiones en el que la tradición ha querido ver el pincel de Francisco Antolínez, aun cuando las discrepancias con su estilo, al estudiarlo con calma, parecen bastante apreciables. La composición es de una gran belleza formal y maestría técnica, salpicada, además, de detalles prácticamente únicos en nuestro arte barroco¹⁰⁵⁷. La Virgen está sentada en un poyete, sobre un escalón que separa y realza su dignidad; el modelo es el mismo de la *Adoración de los pastores*: una mujer muy humana con la toca prendida sobre el moño, pero el artista ha querido imprimirle una dignidad distinta de la de aquella; la muchacha que con tanta alegría y hasta casi con ingenuidad relataba a su esposo las maravillas que acababa de vivir, está revestida ahora de la más sagrada templanza; María es consciente de los misterios que encarna, de su papel como Madre de Dios y Reina del Cielo, y por ello cumple con el ministerio de presentar a su Hijo con toda la solemnidad que desde lo Alto se requiere. Es éste un reparar en el matiz que se propone, con seguro afán

¹⁰⁵⁶ Ver pp.

¹⁰⁵⁷ Procedente, como el resto del convento de San Felipe el Real. Mide 45 x 73 cm. Angulo considera que no son obra de Antolínez.

Véase *Inv. Museo del Prado* (1991), n. 410; ver pp.

didáctico, remarcar las diferencias de contenido existentes entre ambos temas y que, como hemos podido comprobar, no es, en absoluto, nuevo, quedando su ejemplo, quizá, más notorio, en la *Adoración* y la *Epifanía* que fray Juan Bautista Maino, el dominico de Pastrana, pintara para el célebre retablo de las *Cuatro Pascuas*, de San Pedro Mártir, de Toledo. Adelantando el cuerpo y los brazos, María brinda el Niño a los reyes, una criatura de pocos días cuidadosamente envuelta en paños de lino, atenta a las recomendaciones de Pacheco y, de ser sevillano el cuadro, continuadora de la tradición de esta escuela que, con los ejemplos de Roelas, Zurbarán y Velázquez, es la que con más frecuencia ha cubierto la desnudez del Niño en el momento de su reconocimiento por los gentiles. En la escasa conciencia de sus tiernos días, Jesús se conforma con mirar atentamente a los visitantes, no pudiendo ensayar, bajo la presión de los pañales, otro gesto que con más exactitud declare su reconocimiento. En la tierna carita del Rapaz se concentra toda la terrenal frescura de que antes alardeara su Madre y que ahora le falta, a causa de ese envoltorio de rígida sacralidad. San José, mozo y bien parecido, de acuerdo al modelo empleado antes, está sentado junto a ellos, en segundo término y muy disimulado por la penumbra, observando en silencio la rara ceremonia. Enfrente se postran los reyes. El primero, como de costumbre, es Melchor, un anciano de barba y cabellos blancos. Le viene a la zaga Baltasar, el más joven, envuelto en ropas de exotismo entre medieval y orientalizante, que ya inicia la reverencia brindando un copón al Niño. Cerrando el cortejo se halla Gaspar, el más regio e imponente de los tres; un hombre de canon alargado, en exceso tal vez, vestido con túnica corta, de hechura antigua, borceguíes y un largo manto prendido sobre el hombro derecho, cuya cola recoge un enano que quiere en altanería competir con su señor. Un buen número de pajes, de distintas edades y aspectos, vienen en el séquito de los reyes, aumentando con su presencia la impresión de fasto y exotismo, igual que la poderosa cabeza de camélido que asoma junto a la margen izquierda. El acontecimiento tiene lugar ante el porche de una construcción ruinoso, de cierta dignidad y buena concepción tectónica, aunque no con el aire palatino de otras veces; en corte brusco se detiene, abriéndose tras ella un paisaje de cielo encapotado y lejanas montañas cónicas, más artificial y facilón de lo habitual en el letrado. La composición, adecuando sus menudas figuras al formato apaisado del soporte, se presenta muy extendida y desahogada, con cierto ritmo procesional y clara voluntad de magnificencia. Se nos ofrece una variación magnificada de la disposición que acabamos de ver en Zaragoza, una fantasía, por entero barroca, de fuerte inspiración italiana, tal vez jordanesca, en la que no faltan tampoco los elementos flamencos; así, le podemos dar un origen rubensiano a la altiva pose del rey Gaspar que, con el brazo en jarras, nos trae a la mente el modelo de la *Epifanía* del Museo de Lyon. La técnica es rápida y nerviosa, al tiempo que de gran precisión; una factura de pinceladas certeras y muy empastadas, reveladoras de un admirable virtuosismo en el manejo de los pinceles, que con gran corrección definen texturas y perfiles, denotando una cierta preocupación por el detalle. El claroscuro es muy acentuado, sin las durezas del tenebrismo, pero sí dando cabida a importantes zonas de sombra muy espesa. La

tendencia dominante en la paleta, cálida y brillante, sugiere una abierta admiración hacia lo veneciano, combinada con otros refinamientos ya propios de la chillona brillantez del siglo siguiente. El resultado es correcto y muy hermoso, de gran atractivo formal y considerable eficacia decorativista, pero, en general, frío y distante, incapaz de clavarse en la memoria con la fuerza de las creaciones de los años pasados, saetas lanzadas al corazón creyente por el más diestro balletero. Sea o no de Antolínez, este lienzo, lo mismo que la *Nochebuena* compañera, responde a una concepción estética idéntica y a la suya y es parejo en edad y, acaso también, en lugar de procedencia, hijo de la demanda de un público que ya, por momentos, bastante ajeno a los problemas religiosos de principios de siglo, comienza a tender más a lo decorativo que a lo doctrinal.

Con menor entusiasmo serán aceptadas las novedades en el ambiente artístico de la ciudad de Córdoba, que continuará a lo largo de todo este periodo vinculada a los modos impuestos en la escuela por José Sarabia y Antonio del Castillo. Tan sólo una personalidad encontramos realmente abierta a las propuestas del pleno barroco, la del tardío Juan de Alfaro y Gámez, nacido en 1643 y malogrado ya en 1680; discípulo de Castillo que desarrollará buena parte de su producción en Madrid, en contacto con los principales maestros de las nuevas tendencias, y llegará a ser, durante la juventud de Palomino, uno de sus principales valedores. De estilo algo más retardatario, destaca junto a él, fray Juan del Santísimo Sacramento, treinta años mayor y, por tanto perteneciente a una generación más temprana, pintor formado en el naturalismo arcaizante de esa época que sabrá, sin embargo, admirar e imitar de fe los modelos de Rubens y la escuela flamenca, abriéndose a los cambios estilísticos implantados por Murillo en Sevilla. Era el artista nativo de cerca de Lucena; hombre de amplia formación, completada con estancias en Roma y Sevilla, muy perito, al parecer, no sólo en el arte de la pintura, sino también en los de la arquitectura, geometría y perspectiva, dejando en éste último campo un códice jamás impreso en el que había transcrito y corregido el tratado de Pietro Accolti¹⁰⁵⁸. De natural pendenciero, participa en las revueltas sevillanas de 1646, tomando a continuación, más por voluntad de salvar el pellejo que por vocación religiosa, los hábitos del Carmelo calzado que, por díscolo, lo deriva al descalzo y lo confina al convento de Aguilar de la Frontera. Su arte, todavía muy desconocido¹⁰⁵⁹, aúna el rígido naturalismo de los dos primeros tercios del siglo

¹⁰⁵⁸ “Tuvo gran deseo de darle a la prensa, para lo cual dejó comenzadas algunas láminas; está hoy en la librería de dicho Convento de Aguilar, donde yace sepultado tan erudito trabajo, con bastante dolor de los que saben de su importante doctrina.”

A. PALOMINO. *El Parnaso...*, p. 375.

¹⁰⁵⁹ La principal fuente de información sobre este artista, a día de hoy, sigue siendo la biografía que le escribe Antonio Palomino, a través de la cual ha sido localizado también el grueso de su obra conocida. En 1971, don Diego Angulo publicó, por primera vez, algunas obras suyas. Véase A. PALOMINO. *El Parnaso...*, n. 160, pp. 374-376; D. ANGULO IÑIGUEZ. *Pintura del siglo XVII*, p. 265; A. E. PÉREZ SÁNCHEZ. *Pintura barroca...*, p. 275.

con los avances del barroquismo final, que le llegaron a través de Murillo y sobre todo, como bien vamos a ver, por medio de las estampas de Rubens. La mayor parte de su obra la ejecutaría en su encierro de Aguilar, pero, a caballo entre las décadas de los 60 y los 70 se desplazará a la ciudad de Córdoba para pintar, como ya dijimos, varias series en el convento de San José, vulgo San Cayetano. Antes, al hablar del Nacimiento, reparábamos en uno de esos lienzos; ahora me vuelvo a referir a ellos, dispuesto a dar alguna pincelada sobre la *Epifanía*, pintura de aire correcto y neta filiación nórdica, algo seca tal vez, pero de indudables cualidades artísticas¹⁰⁶⁰. Erguida cabe el pesebre, la Virgen toma en sus brazos al Niño. El modelo, lo mismo que su pose y expresión, ha sido extraído directamente de la manera de Rubens, como demuestran la complexión alta y rolliza o el rostro grande y redondo, de facciones menudas, septentrionales, apenas adaptado, por el color del cabello, a los tipos característicos de la región; es una mujer corpulenta, de piel muy blanca y cabello castaño oscuro, no carente de verdad pero falta de la explícita ligazón al terruño que se veía en otros pintores andaluces. Jesús, de un singular moreno argentado, descansa sobre las manos maternas sin más ropilla que una faja umbilical y un estratégico pañal a modo de paño de pureza; aunque poco consciente todavía, vuelve ya cariñoso la mirada a los reyes, mientras hurga con la diestra en el cuenco de monedas de oro que le acerca el más anciano. San José, bastante endeble y poco agraciado, aparece de forma no más que testimonial a la espalda de la Virgen, envuelto en su acostumbrado manteo marrón. El pesebre, según la usanza rubensiana seguida por Zurbarán y Murillo, es un cajón muy alto que, para esta ceremonia única, oficiada por María, adopta funciones de altar, de ara sagrado ante el que postran los fieles creyentes. Melchor, oculto por un pesadísimo manto de brocado, es, como de costumbre, el primero en dar su ofrenda al Niño, el mentado recipiente de piezas de oro. Su cabeza es de lo mejor del cuadro, una testa de venerable anciano, poderosa y dulce al mismo tiempo, de rasgos finos y amable mirada. En primer término, algo más apartado del Niño, está ya de hinojos el rey Gaspar, trayendo para el Señor un copón que, con gesto muy forzado, levanta en la mano izquierda; es un hombre moreno y de largos cabellos, mucho más joven que el anterior, aunque ya también maduro, engalanado con una enorme capa de piel de armiño y terciopelo dorado. Baltasar, negro más por el tono que por los rasgos, con un manto rojo y un turbante blanco, viene mirando complacido a la cuna, mientras sostiene un cofre abierto entre las manos. Un soldado de frontispicio manierista, asido con afectación a la lanza, mira atento al Nacido, lo mismo que otros hombres de la comitiva que, con sus armas y tocados, le vienen a la zaga. El fondo nos presenta una noble edificación antigua, de finos

¹⁰⁶⁰ Pertenece este lienzo a la serie realizada, entre 1666 y 1678, para el crucero de la iglesia del convento, en el que se previno un programa relacionado estrechamente con la orden carmelita. Los temas representados son la *Purificación de la Virgen*, la *Transfiguración del Señor*, la *Fuente de la Vida rodeada por los Santos del hábito del Carmelo*, la *Vid del Carmelo*, la *Piedad carmelitana*, la *Adoración de los reyes* y la *Resurrección de Lázaro*. Véase. Grupo ARCA. *Guía artística...*, p. 193.

mármoles, acondicionada en su ruina con humildes estructuras de madera, poco afines en su apariencia y disposición a la tradición popular del sur de España. Aunque no se puede hablar de copia, el contacto con la obra de Rubens es bien apreciable, siendo la fuente de inspiración directa del carmelita la *Adoración de los reyes* del tríptico de Malinas, ya nombrada tantas veces, que había sido difundida por la estampa de Luc Vosterman. Las diferencias con ella son escasas, pero muy notables; vemos que se han eliminado los niños que portaban la cola de Gaspar y que el rey aparece arrodillado, acierto compositivo este último que permite una lectura más clara de la escena, dotándola de un aspecto menos intrincado; otra importante reducción es la operada en el séquito que, frente a aquella agitada masa que se descolgaba por las escaleras a la luz de los hachones, queda cercenado aquí hasta no más de cuatro militares. La técnica nada tiene que ver con el de Amberes, siendo muy concisa y peinada, circunscrita a los límites del dibujo, muy correcto y bastante sólido. En la paleta parece haber todavía mucho de la tradición terrosa de principios de siglo, con alguna nota discordante, por ejemplo, en los colores que viste la Virgen, limpios y fríos, con una cierta tendencia grisácea que no deja de recordar ciertos momentos de Murillo. El barroquismo es evidente, sobre todo, en la concepción flamenquizante con que se ordena la composición, que otros maestros, según hemos tenido ocasión de estudiar, aún tomando el mismo grabado como punto de partida, habían interpretado de modo muy distinto; Fray Juan, por más que atempere la grandilocuencia de Rubens, demuestra que la comprende en su esencia y que se regocija en su dinamismo y abigarramiento, y por ello lo imita tanto como puede y se atreve, demostrando ser hombre de olfato y sensibilidad, abierto, a pesar de sus años, a las sustanciales reformas estéticas que se estaban imponiendo.

Mayor riqueza presenta el panorama del pleno barroco en Granada. En 1652, agotado por las turbulencias de su etapa madrileña, se establece en la ciudad Alonso Cano que, con su genio creativo, aportará a la provinciana y mediocre escuela local de pintura la savia revitalizadora que se venía echando en falta desde los tiempos de fray Sánchez Cotán. Florece a su amparo un grupo de artífices que explotará hasta el tedio los modelos del maestro, como sucederá también, aunque, por lo general, con un nivel artístico más alto, en el campo de la escultura. Alonso Cano renueva el lenguaje pictórico de su tierra de origen, anclado en el realismo edulcorado de principios de siglo, dándole como medicina la alegría sensual de su paleta, la segura maestría de su dibujo y su interés insaciable por hallar y reproducir la belleza. Luego, a su potente y efectivo magisterio, añadirán los tiempos el influjo de otras tendencias más actuales y extendidas, el barroquismo internacional que por todas partes triunfaba, aunando aires flamencos e italianos. El más prestigioso maestro de estos años, pese a ser menos regular que otros, como Juan de Sevilla o Pedro de Moya, es el granadino Pedro Atanasio Bocanegra, hombre de genio mediano y muy pagado de sí, buen colorista y avezado intérprete de la pintura del racionero; artista sensible a la belleza pero

tristemente aficionado a estereotiparla con fórmulas convencionales, que si hoy día denigramos, tuvieron muy buena acogida entre el gran público de su época. Al dilatado elenco de su producción corresponde la *Adoración de los reyes* del templo de la cartuja de Granada, tela equilibrada y bien compuesta, de hermoso colorido y diestra factura, mucho menos enjundiosa, eso sí, desde el punto de vista conceptual, que la *Nochebuena* con la que forma pareja en aquel presbiterio¹⁰⁶¹. La composición se cuenta entre las más sencillas y acertadas del pintor, que buscando la conexión entre ambas adoraciones, recurre ahora también al uso de medias figuras. Sobre un poyete vemos sentada a la Virgen, trono del Niño Dios que descansa en su regazo. La imagen de la Señora es una de las más bellas que nos dejara el pintor, menos abiertamente suya que la de la del cuadro paralelo, también hermosísima, y más pendiente de los modelos del racionero. Es muy delicado el conjunto de sus facciones, bellas al tiempo que llenas de vida y realidad, y muy atinada la expresión de su rostro, tan lleno de modestia y candor como de firmeza y majestad. Adorna la poderosa cabeza un nimbo de doce estrellas, alusión a la Inmaculada Concepción exigida por la urbe que tanto amó el dogma, por más que hasta el siglo XIX no lo fuera de derecho. El Niño, poco y mal envuelto en unos pañales, es también uno de los más canescos y afortunados del arte de Bocanegra, una criatura blanca y regordeta, de pocos meses, pero ya muy despierta y con la cabecita bien poblada de rizos de oro; un Divino Infante muy cercano, por ejemplo, al de la extraordinaria *Virgen del Rosario* de la Catedral de Málaga, pintura genial de los últimos tiempos del racionero. San José, como viene siendo habitual, se mantiene en silencio detrás de Ellos, medio perdido en la penumbra, dando respaldo al trono terrenal del Señor, prestando silencioso amparo a las criaturas más preciosas sobre la faz de la tierra; también en él pesa mucho el recuerdo del genial maestro, aunque le falta, por la tópica mezquindad de sus rasgos, mucho de la fuerza que aquel le supiera imprimir. La mitad restante del lienzo está ocupada por los reyes. Melchor, vestido de raso y armiño, viejo y cano, pero con la cabeza bien poblada todavía, es el primero en postrarse, destapando para el Niño el copón dorado que le trae en ofrenda. Le sigue Baltasar, con ropas entre antiguas y orientales y una naveta de corte manierista en la mano. Tras ellos asoma Gaspar, de aspecto turco, con un turbante aderezado con joyas y el rostro adornado con perilla y retorcidos bigotes. Del escenario se nos dice poco, pero suficiente; en el eje del cuadro vemos el fuste estriado de una columna antigua, significativa alusión al derrotado esplendor de los paganos, a la vanidad gentil sobre la que triunfa la eternidad divina. En el cielo, encapotado de grises nubarrones, brilla pura la estrella, dirigiendo al portal sus resplandores. La composición está mucho más cerca de la tradición castiza que en el caso de la *Adoración de los pastores*, pues prácticamente no se ha hecho más que recortar, que mirar a través de un caché, una pintura acorde con los parámetros tradicionales. En el uso de las medias figuras no se aprecia, como en la *Epifanía* de Eugenio Orozco de las Descalzas Reales de Madrid,

¹⁰⁶¹ Obra de hacia 1671. Véase pp.

una pervivencia recalcitrante de ascendencia primitivo-flamenca, el carácter de la composición es barroco de pleno y la influencia que recibe la de Alonso Cano; baste para comprobarlo hacer el parangón entre los tres monarcas de este lienzo y las medias figuras de Santos franciscanos emparejados que el racionero dejó en el convento del Ángel, de Granada, en las que hallaremos igual dinamismo y muy similares actitudes. El dibujo es bastante sólido, superando algunas incorrecciones que no habían dejado de mostrarse en el cuadro paralelo y la paleta, por su parte, muy rica y jugosa, de las más variadas y canescas de la producción de Atanasio, con colores claros e intensos, casi de acritud manierista, que entroncan directamente con el estilo del gran genio granadino; contribuye a este brillo una luz clara y suavemente fundida con las sombras, aunque no libre todavía de los parámetros tenebristas. En resumen, es una de las creaciones más hermosas del pintor, de las más convincentes y llenas de vida, moderada en lo narrativo y muy ajustada en lo sentimental.

Merece ser citado, siquiera brevemente, el que hasta ahora es el más desconocido miembro de la familia de los Cieza, Juan, el mayor de los tres hijos pintores de Miguel Jerónimo. Es éste un maestro del que no hemos sabido apenas nada hasta fechas muy próximas; Palomino, que habla de su padre y sus dos hermanos menores, José y Vicente, no le concedió un puesto en su *Parnaso español*, lo mismo que tampoco lo tuvo en consideración Ceán Bermúdez al elaborar su *Diccionario*. La investigación reciente nos lo ha descubierto como un pintor discreto pero de excelente reputación en la ciudad, un hombre de saneada posición que se codea con prestigiosas familias del momento y, que después de dos ventajosas bodas opta, como Alonso Cano, por recibir las órdenes sacerdotales¹⁰⁶². Formado al lado de su padre, Juan de Cieza es un maestro más avanzado por sus gustos y concepciones que por los logros reales de su pintura. Un hombre dado al dinamismo y a las composiciones complejas, capaz de abordar con relativo éxito temas prácticamente vírgenes en la escuela granadina, como eran las escenas de batalla, de las que nos dejó al menos dos ejemplos¹⁰⁶³. Como contrapartida, fue un artífice de dotes bastante medianas, lo mismo para el dibujo que para el manejo de los pinceles, y bien lo atestiguan las mentadas historias bélicas. Entre los pocos cuadros suyos que hemos acertado a reconocer y conservar, brilla especialmente la *Adoración de los reyes* de la iglesia de Santo Domingo, de Granada, lienzo de grandes dimensiones, bien ordenado y de correcta factura, muy pendiente de lo ejecutado por su padre, aunque con un criterio claramente más evolucionado¹⁰⁶⁴.

¹⁰⁶² M. ANTEQUERA. Pintores granadinos, II, s. p.; A. M.^a CASTAÑEDA BECERRA. *Los Cieza... : Juan, José y Vicente*, pp. 43-48.

¹⁰⁶³ Los dos *Santiago matamoros*, de las iglesias de San Andrés y Santiago, de Granada.

¹⁰⁶⁴ El lienzo forma parte del complejo programa decorativo que cubre los muros del presbiterio de la iglesia, de forma poligonal, en torno al tabernáculo de mármoles de colores que Francisco Rodríguez Navajas realizara en 1699. Además de ocho estatuas de santos dominicos, tallas anónimas del siglo XVII, encontramos allí las siguientes pinturas: la *Aparición de San José a Santo Domingo*, firmada en 1697 por Juan de Salcedo, y a *San Francisco de Asís*, de Manuel Ruiz Caro de Torres; la *Epifanía*, de Juan de Cieza; la *Crucifixión*, anónima; el *Juicio Universal*,

Sentada sobre un poyete cercano a la margen derecha, con un breve nimbo de estrellas en torno a la cabeza, la Virgen presenta el Niño a los reyes. El tipo humano usado en Ella deriva de los modelos de Alonso Cano, que llegado a Granada cuando Juan contaba siete años, hubo de influir, y no poco, en su estilo; pero, del mismo modo que Bocanegra, el mayor de los Cieza Flores ha estilizado la idea canesca de la belleza, el paradigma de aquel esplendor sublime y, al mismo tiempo, tan humano, convirtiéndolo en algo más blando e ideal, en una hermosura más clasificable y casi tipológica. De gran valía es la representación del Niño, muy realista en sus rasgos y actitudes; a buen seguro que el tema no cogió de sorpresa al pintor, que de sobra conocía el paño siendo, como era, padre de una numerosa prole. Sin conciencia de la magnitud de los hechos, el pequeño Jesús, cubierto con un desacostumbrado vestidillo rojo, se limita a investigar en los presentes que le ofrecen, a hurgar en las monedas de que está lleno el copón plateado que le da Melchor. San José, por su parte, muy joven y devoto, se mantiene fiel al típico patrón granadino. El rey viejo, postrado a los pies de la Virgen, sin dejar de pecar de endeblez, atrapa con su larguísima capa dorada, de armiño en las vueltas y la muceta, toda la atención del espectador. Siguiéndolo vienen Gaspar y Baltasar, el primero, con un tocado entre moruno y renaciente y una melena a lo *rey sol*, además de un ropón de damasco con bocamangas de armiño y una gran naveta de plata en las manos; el otro, casi perdido entre las sombras y los torcidos barnices, llevando un pomo dorado. Avanzan detrás dos ayudas, uno rubio, de aspecto flamenco, y el otro, negro, y, a continuación, dos gentilhombres de guisa contemporánea. Por delante, destacan tres pajes niños, uno de ellos negro, y los otros dos con largas guedejas y opulentas ropas de corte francés, guarnecidas con gran profusión de entorchados y pasamanería de oro. El escenario, quizá por influencia de la ortodoxia arqueologista que iba llegando con el siglo XVIII, es una cueva, dentro de la cual, la estrella es, apenas, una luciérnaga que apunta al Niño. La composición es una de las más complejas y afortunadas de estos años, demostrativa de un talante creativo plenamente consciente de las exigencias estéticas del momento; la concepción de la historia y su ordenación sobre el lienzo, sin remitir a ningún modelo concreto, llevan sobre sí la impronta de las más complejas versiones flamencas e, incluso, salvando las distancias, parecen contener algo del heroico barroquismo de Lucas Jordán. Pero, echando por tierra tan felices propuestas, pronto saltan a la vista las enormes carencias del lienzo: el dibujo es débil y seco, con

la *Exaltación de la cruz y la Oración del huerto*, de Vicente de Cieza; una *Alegoría dominicana*, de Domingo de Echevarría; *San José con el Padre Eterno*, anónimo de 1699; *San Miguel*, por García Melgarejo; el *Camino del Calvario*, la *Santa Cena* y la *Virgen del Rosario*, atribuidas a Tomás de Medialdea.

La *Adoración de los reyes* está firmada por el autor con la inscripción "D. JU D/ ZIEZA/ F", que niega la atribución a José de Cieza, su hermano, hecha por Augusto Mayer. No está fechada, pero vista la cronología general del conjunto no parece descaminado situarla por los años de 1697-1699.

Véase A. L. MAYER. *Historia...*, p. 398; A. M.^a CASTAÑEDA BECERRA. *Los Cieza... : Juan, José y Vicente*, pp. 59-60.

cierta fuerza en algunos de los rostros y manos de los personajes, pero abocetado, con más pena que gloria, en el resto; la paleta, sin estar falta de cierta sensualidad, gracias al opulento anaranjado de los ropajes de Melchor y a la viveza de los rojos, peca de escasa variedad, a lo que contribuye también el desgraciado oscurecimiento de los aceites, y la técnica, que aunque sea bastante libre y pastosa, acaba convirtiendo en debilidad y apresuramiento lo que, en otras manos, pudo ser soltura.

Otra *Adoración de los reyes* nos dejó el taller de los Cieza en la iglesia del convento de Santa Clara, de Loja, integrada en aquel complejo y solitario programa de frescos en el que, mucho atrás, me detenía para comentar su singular visión del Parto de la Virgen¹⁰⁶⁵. Son ahora los artífices José y Vicente de Cieza Flores, hermanos menores de Juan, algo mejor dotados para el arte y de trayectoria personal y profesional muy diversa de la de aquel, por cuanto rehusaron su tranquila vida provinciana y familiar y, una vez muerto su padre, emigraron a Madrid, en donde hicieron fortuna y llegaron a conseguir sendos títulos de pintor del rey. La composición de esta *Epifanía* no sale por entero de la cosecha de los dos granadinos, siendo de entrada identificables los préstamos flamencos de que se ayudaron; a pesar de todo, es presido reconocerle un alto porcentaje de valentía y originalidad, por lo desusado del modelo, prácticamente virgen en nuestra pintura y, en consecuencia, por la absoluta novedad del resultado final. Hay un claro empeño de potenciar la majestad del Niño Dios, sentado altivo en su trono mientras los reyes lo veneran postrados en el suelo; la regia silla de Cristo no es esta vez su Madre, que se limita a presentarlo con los brazos extendidos, sino el propio pesebre que, cubierto de muelles edredones, adopta, incluso, la apariencia de un cómodo asiento. Allí reposa Jesús desnudo, con indolencia de monarca humano, alzando imperioso la diestra para bendecir a los sabios orientales, para premiar con su pláceme a los primeros gentiles hincados a sus plantas. Ambas figuras, Madre e Hijo, pecan de escaso realismo y excesiva blandura, sobre todo la Virgen que, sin recuerdos de la humanidad de Cano, vuelve al insípido patrón del Nacimiento. Junto a Ella, casi al centro de la composición, San José, joven y de alguna apostura, junta en adoración las manos, uniéndose él también al homenaje de los forasteros. Los tres reyes están de hinojos delante de la cuna, vistos en profundidad y en una misma línea, recurso que trae a la mente la *Epifanía* de El Pardo, de Lucas Jordán¹⁰⁶⁶. Baltasar, en primer término, se arrodilla sosteniendo un incensario, con elegante y discreta indumentaria turca; más teatral, así por su atuendo como por su afectado ademán, Gaspar ofrece una urna y, por fin, más cerca del Niño, Melchor, venerable anciano de larga barba blanca, con la capa prendida al hombro por una fibula, a la usanza de los tiempos medievales, está brindando un joyero dorado. Por detrás se ve a los miembros del séquito, destacando un joven ataviado a la moruna que se remanga, con elegancia manierista, los pesados

¹⁰⁶⁵ Al inicio del muro de la Epístola, todavía dentro del recinto del presbiterio, justo enfrente de la representación del Nacimiento.

Sobre este conjunto, véase la nota + del capítulo primero.

¹⁰⁶⁶ Ver pp.

faldones; hay también un chiquillo y varios soldados con armaduras modernas, uno de ellos portando un estandarte al hombro. El marco es de restos arquitectónicos antiguos, nobles paramentos de mármol, pilastras y pedestales, que dan paso a un cielo encapotado sobre el que brilla la estrella apuntando al portal. El esquema seguido en la ordenación general de esta historia es, de nuevo, una creación de Rubens, la *Adoración de los reyes* del Museo de Amberes, obra de 1624 que los hermanos Cieza conocerían a través de la estampa de Schelte à Bolswert. Su peso es evidente, pero se encuentra muy reelaborada; para empezar la composición está invertida, pero, claro está, ello no se debe tanto a la originalidad de los pintores como a todo lo contrario, a su sujeción al grabado; además, frente al prototipo de Amberes, donde sólo se ve por tierra al rey Gaspar, aquí han sido obligados a postrarse los tres monarcas y el pesebre ha adquirido un desarrollo muy considerable. Por lo demás, se aprecia una enorme simplificación de la abigarrada imagen rubensiana; el cortejo se ha resumido mucho y han sido eliminados sus elementos más característicos, aquellas dos llamativas testas de camellos dominando el conjunto. A esto se suma el uso de un punto de vista, más bien alto, que no deja de querer revelar un cierto conocimiento del estilo de Jordaens. La luz es ya muy cernida, incluso en el fondo, sin residuo tenebrista alguno, y la paleta, en consonancia con el elevado número de personajes y la vistosidad de su atuendo, bastante rica y variada, aunque algo desvaída por la implacable acción de aquel que se ha llamado el “tiempo pintor”. En el nuevo cejo dado a la visión de conjunto, así como en el abierto deleite que se aprecia en lo exótico y llamativo, hay ya conexiones con muchos de los intereses estéticos y soluciones plásticas del siglo siguiente, mucho más dado a lo alegre y chillón y en el que acabará triunfando, hasta la radical ruptura del neoclásico, el barroco más pintoresco y exaltado.

EL SIGLO XVIII. — Como apuntaba al inicio del epígrafe paralelo del capítulo anterior, y es de todos sabido, la pintura española del setecientos presenta dos vertientes bien diferenciadas, una veta castiza que, apoyada por la iglesia y los demás sectores tradicionales del público, mantiene, con progresiva apertura hacia los cambios estéticos, las líneas definitivas de la tradición formal e iconográfica del siglo XVII, y otra tendencia, mucho más actual, refinada y europea, importada por la nueva casa reinante a través de los muchos artistas extranjeros puestos a su servicio. Una y otra variante, pese a su diversa naturaleza, coinciden, en dotar a este capítulo, mucho más en el campo de la pintura que en el de la escultura, como habrá ocasión de ver, de un interés escaso o, cuando menos, bastante relativo para nosotros, en tanto que si la primera directriz continúa sin apenas novedades lo hecho durante el siglo anterior, la segunda, por las especiales necesidades de la monarquía, apenas si podrá afanarse en los temas religiosos. Es por ello que lo voy a recorrer muy de pasada, no aludiendo más que a un

puñado de ejemplos en los que, creo, está bien recogido lo esencial de una y otra dirección.

La figura más relevante de la pintura de línea tradicional es a principios de esta centuria la del cordobés Antonio Palomino, el erudito tratadista, progenitor de la historiografía española del arte; un hombre de vasta cultura, con formación de sacerdote, que aprenderá las bases del arte al lado de los principales maestros de su tiempo, primero con Juan de Alfaro y Valdés Leal y, luego, junto a Carreño de Miranda y Claudio Coello, a los que se suma, cuando era ya un pintor consagrado, aunque joven todavía, la valiosa enseñanza de Lucas Jordán. Antonio Palomino gozó de altos cargos y del mayor prestigio, abordando las más ambiciosas empresas decorativas de la época y actuando por casi todo el territorio nacional como auténtico rector del gusto, en la línea exaltada y brillante marcada por Lucas Jordán. Bien apreciable es su admiración por el maestro napolitano, aunque no se descubra precisamente en el jugo y la variedad de la paleta, en la *Adoración de los reyes* de la iglesia del Juramento de San Rafael, de Córdoba, compañera de la *Nochebuena* que vimos en el capítulo anterior. Una obra bien compuesta y de buena factura, pero demasiado rica en asfalto, asida de forma recalcitrante a los recursos del tenebrismo anterior¹⁰⁶⁷. Elevada por unas gradas, la Virgen se sienta en el suelo con su Hijo en brazos. Al igual que en la *Adoración*, un amplio manto la cubre de la cabeza a los pies, aunque ahora con más gracia y donaire. Es una mujer alta y de anatomía fuerte, con un rostro de grandes ojos, boca pequeña y nariz recta en el que se revela un intento de recrear la belleza a partir de tópicos aceptados por todos, pero que, al final, como a la vista está, pueden no dar los resultados esperados. El Niño se encuentra ya bastante crecido y, aunque no esté del todo libre de convencionalismos, su representación resulta bastante feliz; desnudo, cubierto apenas por unos pañales, patalea alegre en el regazo de la Madre, mientras con un gesto cargado de majestad levanta el brazo para bendecir a los reyes; el rostro es lo más duro y afectado de tipismo, aunque fino y agradable con todo, enmarcado por unos voluminosos tufos rubios en los que no deja de haber cierta influencia de la escultura sevillana contemporánea. San José, que no osa compartir el noble estrado de su Santa Familia, contempla de lejos el homenaje, pasivo y silencioso, como para no hacer rabiar a los celosos tratadistas que, en su ortodoxia evangélica lo quisieron expulsar de la escena; está en primer término, por poco perdido en las tinieblas, ya casi viejo y apoyado en un bastón, descubierta tan sólo por una tenue luz despistada que nos describe apenas el aguileño perfil de su rostro. De una enorme nobleza es el personaje del rey anciano, que se postra en las gradas alargando la sarmentosa diestra para tomar con ella el pie del Niño. Abandonada la corona por tierra y la ofrenda en una grada, todo en él es devoción honda y silente, fe intensa que no precisa más que de sí misma para postrarse ante el trono del Señor. Parece el tipo del monarca inspirado en los viejos venerables de Antonio del Castillo, como aquél que veíamos en la *Adoración* del Museo

¹⁰⁶⁷ Situada en la nave del Evangelio. Ver la nota + del capítulo anterior.

de Málaga, pero aquella dignidad natural, palmaria incluso bajo los harapos, es ahora, con tan sólo echarle por los hombros el pesado manto de blanco terciopelo, el más sobrio e imponente de los portes reales. Detrás de él viene el rey Gaspar, figura jordanesca de pura cepa, también noble y áulica, pero tocada de una gracia más arrogante, de una bizarría pintoresca, enamorada de la pretendida Arcadia de Oriente, del lejano paraíso que, por las circunstancias en que se desenvolvía su vida, tan presente estaba en el imaginario napolitano. A su vera se postra Baltasar, al que vemos recortado en silueta sobre el blanco grisáceo de la capa de Melchor; el perfil de su rostro nos dice que es muy joven todavía, no más que un adolescente, vestido con un pesado sayo de púrpura cuya cola arremanga el tierno negrito que lo sigue. Varios militares en armadura moderna, con altas lanzas en la mano, se ven al fondo. El escenario es una cueva semejante a la de la *Nochebuena*, aunque con algo más de intervención humana, por esos escalones, que se dirían salidos de boca de un profeta. Fuera de ella, la bóveda del cielo nos ofrece una noche de azul parduzco con inquietantes claridades de luna, sobre la que brilla dorada la estrella. La composición, desde el primer vistazo, nos prueba la relación de Palomino con Lucas *Fa presto* y su conocimiento de las distintas obras de su pincel conservadas en los Reales Sitios; las líneas generales, con algo de influencia de Francisco Rizi, nos traen a la mente las hermosas *epifanías* de La Granja y El Pardo, y el uso de la noche como recurso poético remite, ante la escasa tradición del tema en España, a esta última creación. El dibujo es, en general, muy atinado y la técnica bastante diestra, presentando un nivel medio de calidad muy superior al del lienzo compañero analizado en el capítulo anterior, diferencia que quizá se explique por la torpe colaboración de oficiales poco duchos. La paleta, por el empecinado predominio del negro, resulta oscura y pobre y las luces están a medio camino entre el tenebrismo y la poética de Jordán, como se aprecia en la figura del rey negro, recortada sobre un plano más iluminado. Es una tela de gran delicadeza e impulso lírico, demostrativa de las buenas cualidades de Palomino y de la fructífera herencia del último gran pintor de Carlos II, un cuadro que, salvo por esos desafortunados deslices cometidos en los rostros de la Virgen y el Niño, se cuenta entre las mejores obras de caballete del gran erudito cordobés.

Sobre composición de Acisclo Antonio, nos dejó su sobrino y discípulo, Juan Bernabé Palomino, una preciosa estampa de la *Adoración de los reyes*, que, si bien no nos sirva para hablar de cualidades pictóricas, sí permite comentar su iconografía y, al menos, reiterar la magnífica habilidad compositiva del cordobés y elogiar el elevado nivel de destreza que su pupilo alcanzó con el buril. Él fue, en efecto, el primer y gran artífice del resurgimiento del grabado en la España ilustrada, dedicándose de forma exclusiva a esta actividad a partir de la muerte de su tío, para el que había confeccionado las láminas del segundo tomo del *Museo Pictórico*. Fue además el primer director de la clase de grabado de la Real Academia de San Fernando y, hasta la aparición de Manuel Salvador Carmona, el principal representante de este arte en nuestro suelo. Como pintor, fue el más destacado colaborador de Palomino en sus

últimos años, pero sus intereses, por su edad y por el peso del ambiente cortesano que lo rodeaba, se sitúan en una línea más avanzada y próxima al rococó europeo, como demuestran los cartones al pastel de la Real Academia de San Fernando¹⁰⁶⁸. La *Epifanía* que nos interesa ahora es una escena de pura ascendencia castiza, de concepción abigarrada y compleja, cercana en muchos aspectos al cuadro que acabamos de analizar en la iglesia cordobesa del Juramento. El grupo formado por la Virgen y el Niño, en concreto, está directamente extraído de allí; vemos a María sentada sobre unas gradas presentando a Jesús a los reyes; como entonces, la hallamos cubierta por un amplio manto, y, también como allí, flaquea un tanto la ejecución del rostro, poco cuidada en relación con el resto de los elementos. El Niño, en cambio, algo ha ganado sobre la versión anterior; es ahora más pequeño y su anatomía más blanda; con trabajo se yergue sobre el regazo materno para recibir a los reyes, que al fin bendice levantando la diestra. San José ha abandonado su oscuro escondite, para volver a ejercer de respaldo del trono divino, ayudando a su Esposa a despachar la embajada, con gesto complacido y la cabeza nimbada. Melchor, muy viejo e imponente, está de rodillas con las manos sobre el pecho, depositados por tierra la ofrenda y el tocado; conserva sobre los hombros la muceta rígida del cuadro anterior, caprichosamente recortada y bien guarnecida de joyas, pero ha cambiado la capa por un sayo ceñido a la cintura que, junto al tipo físico, recuerda los patrones de Francisco Rizi. Gaspar está copiado, casi a pie juntillas, del mismo rey pintado por Antonio del Castillo en su *Epifanía* de la iglesia de San Andrés, de Córdoba, que en el apartado anterior fue analizada, pudiéndose descubrir la velada presencia de un modelo flamenco. Baltasar, por último, es el más cercano al arte de Lucas Jordán, con su rica indumentaria de convincente guardarropa oriental. Tras ellos de adivina el cortejo y, en el cielo, un trío de ángeles pajarea escoltando la estrella, que con su brillo indica la posición del Niño. Dos gradas de mármol con elegantes molduras, delante de las cuales se postra el buey, y un muro de sillería con un arco de medio punto, dan idea del marco de los acontecimientos, una ruina decrepita, antaño engreimiento de los paganos. La composición nos muestra esta vez al artista más próximo a Flandes que a los patrones de Lucas *Fa presto*, mezclando el esquema schonagüeriano que había visto emplear a Antonio del Castillo, cuyas obras copió de joven, y a Juan Carreño de Miranda, con quien se codeó en la Corte, con el rubensiano del tríptico de Malinas, que le da la clave de la adaptación del anterior al formato vertical. Aunque nada puedo decir de la paleta, el uso de las luces, muy cernidas y claras, sin ningún resto ya de torpe tenebrismo, enlaza con el resplandor y la viveza cromática de las últimas composiciones del artista, de las cúpulas de Granada y el Paular, lo que permite situar por esos años esta creación, más cercana, por tanto a los frescos de Navalcarnero que a los lienzos de Córdoba.

¹⁰⁶⁸ † 1777.

Acerca de este autor véase Natividad GALINDO. "Algunas noticias biográficas sobre Juan Bernabé Palomino". *Academia*, 69 (1989), pp. 239-276. También J. CAMÓN AZNAR; J. L. MORALES Y MARÍN y E. VALDIVIESO. *Arte español del siglo XVIII*, p. 130.

La línea jordanesca trazada por Palomino halló, como expuse en el capítulo anterior, numerosos seguidores por todo el territorio nacional, artistas de dentro y fuera de la Corte que, gracias al prestigio del pintor del rey y al brío con que su obra oxigenaba las distintas tradiciones locales, implantaron la renovación por tierras de Castilla, Andalucía y el Levante. Figura interesante en ese grupo, y más aún porque no se limita a asimilar el influjo de Antonio Acisclo, sino que aún se atreve a dar un paso más aceptando, en parte siquiera, aquellos aires clasicistas que con tan menguadas fuerzas soplaban desde Palacio, es la de Leonardo de Castro Hurtado, clérigo de Lucena que, con grandes refinamiento y erudición, pintó numerosos cuadros y alguna que otra bóveda para las no menos cuantiosas iglesias de su población. Volvamos a detenernos ahora en su personalidad, tan necesitada de estudio y justa valoración, y analicemos el hermoso lienzo de la *Adoración de los reyes* que decora por el muro de la Epístola el presbiterio de la ermita de la Virgen de Araceli, frontero a la valiosa *Nochebuena* que más atrás se vio¹⁰⁶⁹. Una tela capaz de unir tendencias dispares en maridaje tan extraño como feliz, que se presenta ante nuestros ojos, al mismo tiempo, como colofón de una gran escuela, ya amanerada y decrépita, y anuncio de nuevas tendencias que, sin hacer juicios críticos, estaban llamadas a terminar imponiéndose. La escena transcurre en un marco de ruinas antiguas. La Virgen está sentada sobre unas piedras; es una figura hermosa y de gran dignidad, pero afectada quizá por una excesiva indolencia; una mujer bella, de formas llenas e idealizadas, pero con un aspecto más mundano que el que presentaba en la *Adoración*; la toca le cubre por completo los cabellos, confundiéndose luego con la caída del manto, en lo que pudiera notarse, igual que en la postura de las piernas, un cierto recuerdo de Palomino. Muchas otras veces hemos visto a la Señora sentarse en majestad sobre los maltrechos vestigios de un templo o palacio clásico, sin embargo, el gesto merece aquí que volvamos a reparar en él; María aparece hollando un capitel jónico, más de corte renacentista que antiguo, una pieza que antaño fue corona de una sólida columna y que hoy la Reina del Cielo pisa con desdén, lo mismo que aplastará la cabeza de la sierpe inmundada. María humilla el esplendor de los paganos, aquella gloria que no era más que jactanciosa vanidad, que entelequia hundida para siempre con el nacimiento de su Hijo, con el mismo nacimiento que nos la mostrará triunfante sobre el pecado. La pierna que apoya en el mármoleo resto es además la misma sobre la que sostiene al Niño, lo que viene a enriquecer aún más el contenido profundo del simbólico ademán, pues de este modo, Madre e Hijo pisotean a la par la impiedad; el Señor alza su trono sobre los despojos de la gentilidad, igual que un siglo antes, en aquel famoso lienzo del Merisi, ayudaba a su Madre a exterminar la culebra. Jesús reina desnudo, sin más que unos pañales, dirigiendo a los reyes una mirada amable y, tal vez, consciente; es una representación correcta y agradable, pero que no deja de adolecer los males que le achacaba en el lienzo compañero. San José mantiene

¹⁰⁶⁹ Ver la nota + del capítulo anterior.

el mismo tipo, aunque con algo menos de fuerza y carácter; lo vemos a la espalda de la Señora, apoyado con aire flamenco, como luego argumentaré, en el plinto de la columnata que hay a su lado. Melchor vuelve a ser el primero en hincarse a las plantas del Señor, un viejo de nevada testa, cubierto con una pesada y crujiente capa de brocado en rojo y plata, con las vueltas de armiño, un manto regio con atisbos de Zurbarán que, arrebatado de devoción, va recogiendo un gracioso pajecillo. Le sigue el rey Gaspar, ya bastante maduro, con un atuendo que mezcla elementos antiguos y orientales: borceguíes, tonelete, palio terciado al hombro y amplio turbante arábigo; a su lado, Baltasar, que enarbola, un tanto forzado, la ofrenda, llama la atención por su indumentaria de corte inglés completada con mantos y turbante morunos, destacando las botas de caña alta con embocadura de cazoleta, al estilo Carlos I. Varios soldados les vienen a la zaga con sus armas empuñadas; uno de ellos es un joven negro con una especie de gorro frigio; otros dos, uno de los cuales mira con asombro la estrella, son militares a la antigua, protegidos con ricas armaduras extraídas de patrones manieristas. Una pintoresca ruina, con algún colgadizo de paja, se recorta en el gris cielo nublado, quebrado en su punto más alto por la lejana rutilación del astro divino. La composición presenta en este caso un aire más tradicional que en la *Adoración de los pastores*, remitiendo más a modelos flamencos que no a los paradigmas de Jordán; es casi innegable que Hurtado conociera la *Epifanía* de San Andrés de Córdoba, antes estudiada, obra de Antonio del Castillo, pero, con todo, parece que la influencia más directa la recibió, sin necesidad de tamices locales, de los Países Bajos, y que se inspiró en la magnífica *Adoración de los reyes* de Cornelius de Vos, del Museo de Bellas Artes de Sevilla, pintada hacia 1645. El lucentino tuvo muy presente ese esquema y lo utilizó para regir su composición, haciendo algunas variantes o, mejor dicho, importantes supresiones. De allí procede en buena medida la indumentaria de los monarcas y la construcción del escenario, con esas dos poderosas columnas presidiendo el fondo, así como la postura de San José, apoyado en el plinto, e, incluso, el capitel que pisa la Virgen, hollado en el cuadro de Vos por un galgo. La paleta, en cambio, poco tiene de flamenca, predominando los colores fríos y los claros pero muy intensos, como el fucsia desaturado de la túnica de la Virgen o el brillante anaranjado de la capa de Melchor, más cercanos a las preferencias del *Fa presto*. La técnica, por fin, peinada y limpia, demuestra conocer y admirar modelos franceses de la época, aquellos que la corte trajo a Andalucía durante las jornadas sevillanas de Felipe V.

Pero, como exponía en el capítulo anterior, junto a la modernidad italianizante de Palomino, se mantiene en muchos puntos de nuestra geografía una evolución más natural, consecuencia del arraigo que en tales núcleos provincianos tuvieron las tradiciones anteriores al fin de siglo. Caso paradigmático era el de la escuela granadina, que marcada por la arrolladora personalidad de Alonso Cano, establecido en la ciudad entre 1652 y 1667, se aferrará con fuerza a sus modelos y tan sólo llegará a superarlos, ya bastante tarde, gracias a la progresiva aceptación del barroquismo flamenco. El gran

forjador de la nueva reforma de la pintura granadina fue, ya lo vimos, el maestro José Risueño que, aunque más ducho con las gubias que con los pinceles, tuvo el genio suficiente para abolir la tiranía del racionero sin dejar antes de tomar todo lo mejor de ella, ofreciéndola, al fin, reformada con elementos importados del norte y gracia dieciochesca de estirpe ya casi rococó. Cuando me refería a él en el capítulo anterior, hablaba de cómo su arte pictórico evoluciona desde una tendencia arcaizante propensa a la negrura de los asfaltos, hasta otra mucho más brillante y luminosa, en conexión con las posturas del siglo; pues bien, oportunidad tendremos ahora de gustar y comparar una y otra, comentando dos apreciables lienzos de la Epifanía bien distanciados en el tiempo y el estilo. El primero de ellos es el de la sacristía de la catedral de Almería, compañero de la *Adoración de los pastores* que analicé en su lugar; un cuadro de grandes dimensiones y acertada composición, de entonada paleta y buen estudio del natural, pero retardatario para las fechas, poco osado en el color y totalmente falto de jugo¹⁰⁷⁰. Lo más flojo es la representación de la Sagrada Familia. Sentada sobre un enorme bloque de piedra, la Virgen sostiene amorosa al Niño en sus rodillas; el rostro permite descubrir los mismos afanes que guiaron al artista al pintar la *Nochebuena*, los mismos deseos de plasmar una belleza superlativa, ideal, por encima de todo lo terreno que, al final, se traducen en una torpe utilización de los convencionalismos de Atanasio. Detrás de Ella, encima del poyete, hay un libro, cuyo lomo aprovecha el artista para firmar, una alusión quizá a las profecías bíblicas cumplidas o, tal vez, un simple detalle anecdótico ganoso de evocar, como en tantas *anunciaciones*, una oración interrumpida por la visita. Jesús, sentado sobre unos pañales, desnudo, es también ahora muy pequeño, aunque ya bastante espigado y con plena conciencia de los hechos, mostrando con una bendición su complacencia ante la embajada. A San José, que también peca de mezquindad y escaso realismo, lo encontramos silencioso a la espalda de su Mujer, resguardando otra vez el trono de la sabiduría, con una mano sobre el pecho en actitud devota y sosteniendo en la otra la vara florida, con las azucenas alusivas a su virtud. De los tres reyes, el primero en postrarse es Melchor, un viejo que brinda una enorme copa repleta de oro; es éste un personaje de gran dignidad, con una poderosa cabeza en la que todavía se descubren recuerdos del arte de Alonso Cano, de ancianos tan imponentes como el *San Jerónimo penitente* del Museo de Bellas Artes de Granada; llamativa es la escasa brillantez con que aparece vestido, con un sayo oscuro y una capa blanca, sin más adorno que un broche y la corona, a la sazón puesta en el suelo. Muy apreciable es también la figura de Gaspar, que se aproxima enardecido a las plantas del Señor; es un hombre maduro de ajustada filiación arábiga, con espesa barba negra y enorme nariz aguileña; sus ropas son también sencillas, pero están tocadas de un punto pintoresco que

¹⁰⁷⁰ Dice Sánchez-Mesa, que Risueño “consigue en él una versión más del tema, sin aportar gran novedad ni en composición ni en técnica”.

Está firmado en el lomo del libro que queda a espaldas de la Virgen. La inscripción reza: “Joseph Risueño. Ft. A. 1700”.

Véase D. SÁNCHEZ-MESA MARTÍN. *José Risueño...*, pp. 255-256.

falta en la frailería modestia del viejo. En Baltasar, en cambio, se libera algo más el gusto por lo exótico y teatral, al aumentar el tamaño del turbante, el número de joyas y la viveza del colorido de su atuendo; es un personaje de notable apostura, con una pose bizarra y un rostro hermoso y muy bien caracterizado. Lo sigue un pajecillo, negro también, que nos mira fijamente, abriendo la composición. En esta imagen, ya que no en la de Niño Jesús, sí demuestra el pintor sus extraordinarias dotes para la figuración infantil, dándonos un chiquillo alegre y travieso, que nos sonríe al tiempo que quisiera escapar de nuestra vista, ocultando su timidez entre los pliegues del manto del monarca, al que se aprieta con confianza de hijo. Siguiéndolos viene el séquito, formado por soldados negros con turbante, otros de aspecto turco y, por fin, algunos vestidos de armadura moderna. Un cobertizo de madera hace de solio para la Santa Familia, pudiéndose advertir por detrás los restos de un palacio clásico con recias columnas de mármol sobre altos pedestales. La historia transcurre de noche y bajo un cielo encapotado, roto tan sólo para dar paso a la Estrella. Es una pintura muy desigual, bastante desafortunada en la representación de las Santas Personas, pero muy digna, con fragmentos de altísima calidad, en la del cortejo real. El dibujo, sobre todo en este último grupo, destaca por su corrección; las luces se reparten con acierto de acuerdo a un tenebrismo menos acusado que en la *Nochebuena*, pero la paleta, entonada en línea terrosa y oscurecida por el tiempo, muestra una extrema sequedad. La composición no se aparta de los modelos tradicionales, brindando una visión apaisada de corte shongaueriano¹⁰⁷¹, siempre muy presente en el mundo flamenco, incluido Rubens, que no dista mucho de las que hemos visto emplear a Carreño o Antonio del Castillo. Pero me interesa destacar que, como en el caso de la pareja *Adoración de los pastores*, las influencias pudo beberlas el artista de la propia tradición granadina, sin necesidad de conocer directamente las fuentes extranjeras; lo más probable es que se dieran ambas circunstancias. Así pues, la base para la disposición general del conjunto creo que se halla en la tabla del mismo tema que fray Sánchez Cotán pintó para el retablo de la sala capitular de la Cartuja, tabla que hoy se encuentra en la madrileña colección Adanero; y de allí también se habría copiado al pie de la letra el ademán del rey Gaspar y hallado la inspiración para la encantadora presencia del negrito. Asimismo, la representación del rey Baltasar, aunque mucho más afortunada, tiene un origen claro en la *Epifanía* de la iglesia del sagrario, de Granada, obra ya estudiada de Miguel Jerónimo de Cieza. Por último, el diminuto tamaño del Niño, es también un elemento que nos recuerda la tradición granadina previa a la llegada de Cano, y pensemos si no en las obras analizadas de fray Cotán o de Francisco Alonso Argüello.

Composición de gran belleza y bien representativa de esa otra línea, más osada y acorde con los tiempos, que, como decía, se puede apreciar en la evolución estética de Risueño, es la *Adoración de los reyes* del Museo de Bellas Artes de Granada. Un cuadro

¹⁰⁷¹ Mi maestro Sánchez-Mesa mantiene este parecer. *Ibidem*, p. 255.

poco menos que único en nuestro barroco por la originalidad de su composición, aún más valioso por cuanto surge en una escuela provinciana que con mucho retraso y no sin grandes trabajos estaba todavía aceptando novedades ya superadas en otros focos¹⁰⁷². Sobre un estilóbato de mármol, la Virgen aparece erguida, presentado su Hijo a los visitantes; detrás de Ella queda la cuna, de donde acaba de tomarlo, un altar romano aderezado a la sazón con mantillas de estameña y finos pañales de hilo, blancas sabanillas con flecos y vainicas que buena idea nos dan de la entrega y el primor con que fue esperado y ahora lo cuidan. Es una figura hermosa y de monumental dignidad, bañada por un espeso barniz de clasicismo. En las facciones ya no le queda nada de aquel torpe convencionalismo a lo Bocanegra que, hasta ahora, hemos visto gastar al pintor; esta vez es una cara de guapeza cercana, de base realista, por más que luego un tanto depurada; un rostro de abultadas mejillas y rasgos menudos al tiempo que fuertes, semejante a los que aparecen en obras como los *Desposorios de Santa Catalina* de la catedral, o la *Coronación de la Virgen* y el *Arcángel Gabriel* del Museo sacromontano. En sus brazos, el Niño brilla por su corrección, quizá un tanto fría; está desnudo, cubierto apenas el pudor con unos pañales, recibiendo a los reyes con una bendición de la que, a pesar de su corta edad, parece emanar una verdadera autoridad regia. San José asume un discretísimo segundo plano, pero sin perder ni lo más mínimo de empaque y majestad; está sentado sobre la cuna, de espaldas a nosotros, con el rostro vuelto a la adoración y la vara florida en la mano; un hombre maduro y robusto, de tez morena y cabello castaño, poco pendiente del tipo granadino, más joven, delgado y melencólico, que el propio autor utilizó en la mayor parte de sus versiones del Santo. Al pie del estrado se hinca reverente el rey Melchor, ofreciendo al Niño un pomo dorado, muy recargado en su decoración de corte antiguo; un personaje de porte adusto y grave, un anciano enérgico, imponente, vestido con ropas de elegante sobriedad, que no ve menguada su magnífica presencia por no llevar encima el cetro y la corona. A su espalda se hinca de hinojos Gaspar, un hombre de mediana edad, rubio, de fuertes y agraciadas facciones; opta el pintor para él por una indumentaria más fastuosa, de brocado blanco y terciopelo negro bordado en oro, con opulentas joyas encima. Viene en último lugar Baltasar, adornado con broches y largos pendientes, alzando con las dos manos una jarra de finísimas labores de la que asciende al cielo la negra fumarola del incienso, honor de honores para agasajo del Rey de los reyes, del Hombre reconocido Dios por la acción suprema de la fe. Otra vez nos encontramos con ese afán erudito de diferenciar las tres ofrendas llevadas al Niño, las tres especies que nos recuerdan, con ejemplares claridad y capacidad de síntesis, que Aquél al que vemos adorar era, al mismo tiempo, Dios, rey y simple hombre mortal. Transcurre esta escena en un atrio tras cuya tapia se atisba algo

¹⁰⁷² Sánchez-Mesa la considera obra de entre 1710-1715, por las características de la técnica, el plegado y el colorido.

Según el catálogo manuscrito del Museo de Granada, de Gómez-Moreno Martínez, el cuadro procede de las "Órdenes religiosas", habiendo sido restaurado por los años de 1944. *Ibid.*, pp. 276-277.

de la opulenta comitiva, figuras de soldados y viejos cortesanos que se asoman al borde o que, incluso, se suben encima para admirar de primera mano los hechos. La arquitectura corresponde a un majestuoso templo antiguo, como nos descubren el ara y el esbelto fuste corintio, a una vieja casa de deidad pagana, a la sazón abandonada y embrutecida con torpes elementos de madera y paja; a lo lejos, detrás de la cerca, también son romanas las construcciones que se observan. Y en la parte alta, aureolando el brillo de la Estrella, aún se ve una alegre pandilla de angelotes, plasmada con ternura y mano diestra, que desciende sobre el misterio dispuesta a rociarlo de flores. La composición presenta un aire distinto de cuanto visto hasta ahora, una decidida apuesta por lo clásico que, si bien no es del todo extraña a la obra del granadino, tampoco aparece nunca con tan grande explicitud. Las influencias que se detectan son diversas. La impresión general del conjunto, me trae a la mente, en primer lugar a Tiépolo, con obras como la *Epifanía* de la Pinacoteca de Munich¹⁰⁷³, pero, claro está que, por simples razones físicas, la respuesta no se halla en este pintor italiano, aunque sí tendrá que ver mucho con las raíces venecianas de su arte y, sobre todo, con el Veronés, pues suyos son el punto de vista, la concepción de las arquitecturas y la presencia de los personajes que aparecen asomados o trepando por el muro; también se pueden percibir aires de los Carracci y, más aún del barroco clasicista tardío de Maratti, así como algún influjo francés, de Vouet y, sobre todo, de Poussin, especialmente en el fondo y el tratamiento dado a los ángeles. Si a ello unimos el hecho de que la tipología de los personajes no coincide con la de la mayor parte de la producción conocida de Risueño, parece claro que éste se movió siguiendo muy de cerca un grabado, sin duda italiano y quizá tardío, que, como ha propuesto la crítica especializada, pudiera haber surgido a partir de cierta *Epifanía* conservada en la Galería de Dresde, obra de Giuseppe Chiari¹⁰⁷⁴, discípulo de Maratti nueve años mayor que Risueño y muerto tan sólo cinco antes que él. El mismo clasicismo afecta también a la paleta, en la que junto a tercos asfáltos que todavía pugnan por emerger, destacan colores de gran pureza e intensidad, sobresaliendo el malva de la túnica de María y el rojo del palio de Melchor. El dibujo es de una corrección impecable, muy escultórico y firme, tanto en las figuras como en la concepción de los pliegues, más pendiente de modelos antiguos, como bien se ve en la caída de la túnica de la Virgen, que de los habituales en los bultos del maestro. En resumidas cuentas, es una obra de gran valía y osada modernidad, mucho más avanzada y actual que aquellas que por estos mismos años y de los propios pinceles del maestro, buscaban la renovación en fuentes flamencas; lo que no sabemos es hasta qué punto comprendió el artista la magnitud de este paso y si llegó a identificarse con la dirección estética que representaba.

¹⁰⁷³ Reproducida en José PIJOÁN. *Arte barroco en Francia, Italia y Alemania. Siglos XVII y XVIII* (*Summa Artis*, vol. XVI). Madrid: Espasa-Calpe, 1952, fig. 588.

¹⁰⁷⁴ D. SÁNCHEZ-MESA MARTÍN. *José Risueño...*, p. 277.

Hora es ya de referirnos a los pintores traídos de fuera por la nueva Casa reinante, a los maestros con que su sensibilidad y formación se sentían más identificadas y con los cuales fue posible, aunque muy lentamente, superar la tradición del siglo XVII. Elegía para ello en el capítulo anterior una obra ya bastante tardía, un cuadro de Mengs fechado en 1770. Continuando en la misma línea, me detendré ahora en otra pieza de los mismos años, quizá uno o dos anterior, una creación del que fuera la otra gran personalidad europea de la pintura de su tiempo y el gran rival del bohemio en la corte de España, Giambattista Tiepolo, el último genio del barroco europeo, el último orador de la retórica triunfalista y grandilocuente que Italia supo verter por todo el continente. Natural de Venecia, sus inicios en el arte se desarrollaron al lado de Gregorio Lazzarini, de cuyo retardatario estilo apenas si conservará algo en los tiempos de su madurez. Pronto se interesa por la obra de Federico Bencovich y Giovanni Battista Piazzetta, poseedor el primero de un estilo muy personal, definido por el claroscuro y el expresivismo, y amante el segundo de un tenebrismo que valoraba sobre todo la forma plástica. Asimismo, le seducen poderosamente la sensualidad y el fasto de la larga experiencia de su escuela, en especial, del Veronés, cuyos tipos y escenarios retomará con singular maestría, pero marcados con una impronta aún más noble y grandiosa. Su ascensión fue fulgurante. Desde los diecinueve años lo encontramos ejecutando obras de gran empeño y cuando en 1750 sale de Italia para decorar el palacio imperial de Würzburg, ya ha dejado cientos de metros cuadrados de su arte en la crema de las iglesias y palacios de Venecia, en las mejores villas de los alrededores y en puntos algo más distantes, como Udine, Milán o Bérgamo. En 1762, respondiendo a la invitación de Carlos III, llega a Madrid, acompañado por sus hijos Lorenzo y Giandomenico, y allí coincide con Giaquinto, a punto ya de volver a Nápoles, y Mengs, arribado un año antes. Los tres harán de nuestra Corte la capitalidad indiscutible del arte occidental en estos momentos, el gran faro de la estética europea del último barroco, del mejor rococó y del incipiente neoclasicismo. El estilo de Tiepolo se presenta en un difícil punto intermedio entre la manera heroica del siglo XVII y la corriente galante que en muchos focos se abría camino. El refinamiento y la claridad de su paleta, dada a los rosas, celestes y amarillos, nos lo presenta inmerso de lleno en las tendencias del siglo, dentro del gusto de un rococó enamorado de lo luminoso y grato a la vista. Sin embargo, esa apertura a lo contemporáneo apenas si trasciende el ámbito de los colores y la técnica ejecutiva; nunca se traduce en blandura formal ni conceptual, en lirismo fácil y vacío de hondas significaciones trascendentales; muy al contrario, sus composiciones presentan siempre un aire triunfal a lo Jordán, una catadura épica, fuerte, viril, que entronca en línea recta con lo mejor de la tradición barroca. Sus composiciones, de tema divino o profano, están llenas de figuras que, antes de resultar encantadoras, sobrecogen por su bizarría monumental, por la majestuosa altanería de sus gestos y semblantes. Son personajes que nada tienen que ver con los de Boucher, Longhi o Paret, son dioses, Vírgenes y Santos en los que, sobre la base de una experiencia no más que parcial del natural, sigue vibrando toda la fuerza pasional del

siglo anterior, aquella tremenda energía espiritual que tan diversas canalizaciones había hallado a lo largo del tiempo y del espacio. De sus obras en Madrid, comenzadas cuando ya tenía setenta años y atravesaba su mejor momento artístico, nada es tan recordado como los frescos del Palacio real, con el del salón del trono a la cabeza; pero no fue esto lo único que hizo; con una importancia similar se presentaban los lienzos del convento de San Pascual, de Aranjuez, quizá su mejor conjunto de caballete, desmantelado por la nefasta acción de un clérigo de veleidades clasicistas que, una vez terminadas las obras, preferirá tomar partido por Mengs y sus seguidores¹⁰⁷⁵. Para este accidentado conjunto pudiera haber proyectado el veneciano una magnífica *Adoración de los reyes* que conocemos a través de la estampa y que de haber llegado hasta nosotros se contaría entre los cuadros más osados y representativos de su personalidad; una composición monumental en cuanto al número y la concepción de los personajes, lo mayestático de las actitudes y el atrevimiento de los fondos y la perspectiva, orquestada por adición de esas aparentes discordancias que tan inconfundible hacen el arte del viejo maestro¹⁰⁷⁶. La escena se desarrolla en el marco de unas ruinas antiguas. Subida en un casual estrado vemos a la Virgen María con el Niño Jesús en el regazo, brindándolo a la veneración de los reyes. Están compendiados en la Señora todos los elementos esenciales de la figuración mariana, y femenina en general, del artista; una mujer joven, pero de edad imprecisa, de aspecto matronil y sobrecogedora dignidad regia; una mujer altiva y mundana al tiempo que tocada por un extraño punto de candor y excelsitud divina, lo mismo que la maravillosa *Inmaculada* del Museo del Prado. El Niño está ya

¹⁰⁷⁵ En enero de 1767, Giambattista Tiepolo recibe el encargo de realizar las pinturas que habrían de decorar la iglesia del convento franciscano de San Pascual Bailón, de Aranjuez. Procede la orden del rey Carlos III y de su confesor y superior del convento, el padre Joaquín de Eleta, obispo de Osma y de Tebas. El conjunto, de lo mejor y más unitario que hayan ofrecido los pinceles del veneciano, fue pronto desmantelado por el mismo clérigo que, poco afín al tardobarroco del artista italiano, sustituye los cuadros por obras, cien veces más mediocres, de Mengs, Maella y Francisco Bayeu. Los *tiépolos* fueron repartidos por distintas dependencias conventuales y, más tarde, arrumbados, corriendo distinta suerte. Según el *Viaje de España* de don Antonio Ponz, en 1804 ya se había producido el cambio.

El programa estaba compuesto de siete obras perfectamente documentadas, más, posiblemente, la *Epifanía* que ahora se comenta. Las obras pintadas por Tiepolo son las que siguen: la *Visión de San Pascual Bailón* (conservada en dos pedazos en el Museo del Prado), la *Inmaculada Concepción*, la *Estigmatización de San Francisco de Asís* (ambos en el Museo del Prado), *San José con el Niño* (mutilado; colección Moret), *San Carlos Borromeo* (Museo de Cincinatti; hasta no hace mucho era conocido solamente por un grabado de Giandomenico Tiepolo), *San Pedro de Alcántara* (Palacio real de Madrid) y *San Antonio de Padua* (colección particular).

Véase F. J. SÁNCHEZ CANTÓN. "Los Tiépolos...", pp. 1-17.

¹⁰⁷⁶ No hay constancia documental de la ejecución de este cuadro por parte de Tiepolo. La carta que permitió al profesor Sánchez Cantón averiguar los entresijos del complejo asunto se refiere tan sólo a los siete cuadros citados en la nota anterior. De cualquier forma, es muy probable que esta historia hubiera sido pintada, o proyectada, al menos, para el altar del crucero, algo más pequeño que el resto y del que no se conoce referencia alguna, pero que parece lógico que también fuera encomendado al viejo pintor veneciano.

Ibidem, pp. 14-15.

bastante crecido; guapo y rollizo, es presentado desnudo a los monarcas, de los que se quiere apartar, entre tímido y travieso, revolviéndose en el regazo de la Madre; no bendice ni ofrece la menor muestra de conciencia de los hechos; antes bien es un Chiquillo normal, algo retocado en lo formal, pero de apariencia y actitud en todo naturales. Detrás se ve a San José que, siguiendo la costumbre italiana no es el joven al que estábamos acostumbrados desde los tiempos de Santa Teresa y la censura de Pacheco: es un viejo, un anciano de frente despejada y greñas blancas, algo encorvado y torpón, envuelto en un pesadísimo palio de amplios dobleces. Les sirve de telón de fondo la atrevida representación del buey, asomado al cortejo desde dentro del portal, con un protagonismo nunca visto y, menos aún, en este episodio, donde ninguna leyenda avala su presencia. Apoyan sus pies las Santas Personas en una enorme pieza de mármol sobre la que, siglos atrás, labró la impiedad un bajorrelieve todavía perceptible, una historia que, aunque no acierto a descifrar, estoy seguro que no fue pintada por el veneciano sin la intención de transmitir un mensaje. Delante de esta tarima está ya arrodillado Melchor, con la cabeza descubierta y un pie del Infante entre las manos; gasta gorguera y luce una capa con capilla de damasco y enorme muceta abierta en dos puntas que recuerda mucho el diseño de aquel manto anaranjado que vimos vestir al mismo rey en la *Epifanía* de La Granja, obra de Lucas Jordán. A su vera está Gaspar, ya entrado en años, postrado también, con el rostro en ligero escorzo y la mirada alzada en dirección al Niño. Los sigue un paje que porta la ofrenda, un chico vestido con ropas venecianas del siglo anterior, con ajustadas calzas, gregüescos, capelina y gorguera; sostiene en alto una bandeja con un jarrón de orfebrería en forma bulbosa. Por último, Baltasar avanza con gesto piadoso, envuelto en ropones morunos, mezclando sus pasos con los de un par de galgos que andan bajo su amparo. El séquito es muy amplio y variado, digno del imaginario de un maestro que ha nacido y vivido siempre en Venecia, perla oriental del Mediterráneo, amante del lujo y lo exótico. El portal es apenas un conjunto de escombros, entre los que aparece todavía erguido un exiguo grupo de restos antiguos: un pedestal, dos fustes toscanos y alguna que otra piedra, humillados ya por torpes estructuras lignarias. Distintos vestigios de otro tiempo aparecen caídos por el suelo; vemos, por ejemplo, los restos de la rueda de una biga; también hay vasijas decorativas y, cerca del rey negro, hasta un carcaj con sus flechas; la facilidad para relacionar estos elementos obliga a pensar que no son casuales, que han sido dispuestos con la intención de recordar el mito barroco de la *vanitas*, de la gloria baldía de lo humano, tan decrepito y nulo ante los ojos de Dios. Un cielo profundo y limpio, sin duda, en la mente del artista, de ese azul tan delicado y propio de su estilo, se extiende sin mácula, salvo alguna nubecilla, por el fondo del lienzo, destacándose en él la estrella, con sus fulgores, y dos preciosos grupos de cabecitas de ángeles. La composición no puede ser más propia del arte de Tiepolo. El espacio está ordenado de acuerdo a un modelo visual extraño, a una ley poética que fuerza caprichosamente los principios de la perspectiva renaciente; se utiliza un punto de vista ficticio, muy elevado, pero lo suficientemente bajo con respecto a las partes más altas de la tela, lo

que exige un punto de fuga al nivel del centro de la composición; estos elementos producen ese efecto tan inquietante e irreal que, de continuo, se repite en la obra del maestro, esa distorsión barroca encaminada a monumentalizar y, al mismo tiempo, desestabilizar la escena. El dibujo revela una seguridad pasmosa; los personajes alardean de extraordinaria potencia y nobleza y el plegado alcanza una ampulosidad llena de fasto, a base de planos grandes y texturas pesadas. Nada nos llega del colorido, pero nos es tan familiar el estilo que casi podríamos intuir la luminosa frialdad de la paleta, la delicadeza de los azules, amarillos y rosas, la pureza refulgente de los blancos o la palidez de los verdes, bañados por esa luz clara y cernida, diurna, matutina, por esa claridad de mediodía que siempre baña las creaciones del último genio de Venecia, de este postrero y genial defensor de lo barroco. Pero esos mismos factores, esa paleta que no existe y esa luz si alcanzan a reflejar los buriles, son los mismos que nos hablan de lo avanzado de las fechas y lo evolucionado de la estética del pintor, al igual que otros detalles como el exotismo pintoresquista y el decidido uso de las ruinas, son claves interpretativas que nos revelan que, por más que barroco en sus concepciones generales, el arte de Tiepolo estaba muy al tanto de las mejores novedades que imponía su siglo.

II. LA *EPIFANÍA* EN EL BARROCO ESPAÑOL. LA ESCULTURA

Tal y como señalaba al comienzo del capítulo paralelo de la parte anterior, dado el particular carácter de la escultura, en tanto que arte de esencia más popular y menos esnob, las líneas que debamos seguir en su estudio no serán las mismas que en el caso de la pintura. La Corte, que entonces aparecía como foco director del gusto y marchaba a la cabeza de los índices de producción, pierde ahora una parte muy importante de esa hegemonía. Por supuesto que, dada su calidad de centro político, su potencial demográfico y, por consiguiente, su intensa actividad económica, Madrid dará cobijo a un importante número de escultores, de los más brillantes y afamados del momento y, claro está, marchará también en este arte a la cabeza de la vanguardia. Con todo, el volumen de lo que produzca o importe no alcanzará, en comparación con otros focos españoles, más que un valor poco menos que anecdótico, y, por otra parte, entre las distintas esferas de su público, nunca se llegará a notar una verdadera identificación emocional con el arte de bulto. La periferia peninsular y el norte de la Meseta, que apenas si desarrollaron con los pinceles alguna tradición de mérito, serán ahora quienes hereden el protagonismo de la Capital, hallándose los focos principales de la

producción, bien en las zonas que poseían una industria sólida ya desde el siglo anterior, caso de Sevilla y Valladolid, o bien en los que nunca llegaron a fraguar una poderosa escuela de pintores, como son Galicia, la Montaña, el núcleo toresano-salmantino, Cataluña o, en menor medida, la propia Granada.

LA TRANSICIÓN AL REALISMO. — Una vez que se tiene una visión de conjunto de la escultura barroca española, con tal que sea clara, aunque llegue a pecar de sucinta, creo que se puede y debe de afirmar sin grandes reparos que, la renovación artística aparejada al fenecer del siglo XVI encontró en nuestro suelo una respuesta mucho más temprana, unánime y consciente en el campo del arte de bulto que no en el del oficio de pincel. Entre todas las escuelas nacionales, la agudeza crítica de María Elena Gómez-Moreno, pionera en acometer la empresa de sistematizar la historia de nuestra escultura en una fecha ya tan avanzada como la de 1935¹⁰⁷⁷, situó a la de Valladolid como la primera en abrirse a los cambios que traían consigo el nacimiento de la nueva centuria y del nuevo estilo. No era ésta una observación gratuita o motivada por afanes didácticos o de comodidad expositiva. Ciertamente es que a fines del quinientos prácticamente toda España se mueve en este arte dentro de los mismos parámetros estéticos, los del romanismo manierista, con una uniformidad que apenas si se descubre en cualquier momento anterior o posterior a éste¹⁰⁷⁸; pero no lo es menos que, en la ciudad del Pisuega, el barroco latía como una intuición compartida, traída y llevada por unos y otros, desde, al menos, cincuenta años antes, desde que hicieran fortuna en aquellas tierras las creaciones de Juan de Juní, con ese gigantismo atormentado que, a pesar de sus muchos puntos de contacto, tanto dista del de Miguel Ángel y que con voz tan fiera anuncia, si es que no marcha en sus filas, el lenguaje que pronto había de florecer: la vitalidad y la fuerza carismática de los afanes y medios expresivos del gran arte barroco¹⁰⁷⁹.

Por este motivo la he tomado yo también como punto de partida, reparando, en primer lugar, en la obra de Esteban Jordán, el más aventajado, diestro y agudo de los

¹⁰⁷⁷ Con la primera edición de la *Breve historia de la escultura española*.

¹⁰⁷⁸ “Ello [la difusión de los principales rasgos estilísticos del romanismo por todas las escuelas nacionales] da a nuestro arte trecentino, en escultura, una gran unidad. Pocas veces podrá hablarse de una conciencia nacional en arte con tal claridad y coincidencia de caracteres como en esta plástica manierista.”

J. CAMÓN AZNAR. *La escultura y la rejería...*, pp. 313-314.

¹⁰⁷⁹ Hablando del magnífico *Planto de Cristo* de la catedral de Segovia, nos dice Antonio Palomino que “tiene a los lados dos soldados caprichosamente vestidos, y con rostro tan afligido, que mueven a ternura y llanto.”

A. PALOMINO. *El Parnaso...*, p. 116.

discípulos y continuadores del viejo maestro francés. Un escultor de brío, virtuoso y prolífico, que extenderá su genio por toda la meseta norte con un empuje comparable al de Juan de Ancheta en la cuenca del Ebro. Un hombre que supo llegar a la esencia del estilo de Juan de Juní, bien que sin asumirla de pleno, porque la genialidad no es cosa que se pueda adquirir ni aprender, pero que, gracias a ese magisterio, insufló verdadera vida a las formas del romanismo, con lo que alcanzó puesto de mérito en la antesala del realismo español. En fechas recientes se ha atribuido a su hacer una *Adoración de los reyes* conservada en el Museo Frederic Marés, de Barcelona, un buen relieve y de proporciones considerables, procedente del desaparecido monasterio cisterciense de San Andrés, de la localidad vallisoletana de San Martín de Valveni¹⁰⁸⁰. Dirige la composición la noble presencia de la Virgen María, sentada junto a la margen izquierda, brindando el Niño a la adoración de los visitantes. Es ésta una figura muy característica del arte de Jordán, con un porte lleno de majestad, y muy clasicista a la vez que ampulosa y abarrocada. Luce, según la costumbre del maestro, y así lo vimos ya en el retablo de la Nochebuena de las salesas de Valladolid, el pelo sin cubrir, peinado con sencillez y un aire a la antigua, con raya al medio y moño alto, más unos ondulados bucles que le caen sobre los hombros y la espalda. El vestido, muy severo, una simple túnica con manga larga y ceñida, se completa con un generoso palio que la envuelve desde el hombro derecho, formando una cápsula en traza de mandorla, como un cascarón de huevo, del que la figura emergiese por una única y angosta abertura. El Niño, realista y encantador se nos presenta de perfil, del todo desnudo, recibiendo con una sonrisa la profesión de fe los gentiles. Destaca en su anatomía la amable blandura correspondiente a una edad tan tierna, hábilmente combinada con una buena dosis de desparpajo y coronada por el birrete de una cabellera ensortijada y ya abundante. En segundo término, su padre, San José, embozado en un grueso capote, contempla la escena con una expresión adusta que casi roza el ápice de la desconfianza. Se representa como un hombre ya bien maduro, aunque no del todo viejo todavía, de cabellera abundante y larga barba, con unos rasgos duros y fuertes, de gran vitalidad y empaque viril, como corresponde al varón que había embestir la empresa de criar y proteger nada menos que al Salvador. Su posición, detrás de la Virgen, como respaldo y amparo del trono que Ella misma da a Jesús, subraya esta idea, compartida por la práctica totalidad de las visiones analizadas. Asimismo, en esta línea se halla también el detalle del copón que sustenta; Melchor ya ha hecho su ofrenda y el Patriarca, como cabeza de familia, la ha aceptado y recogido. No es una iconografía frecuente, de hecho en todo el barroco español es éste el segundo ejemplo que encontramos y al igual que el primero, el que nos brindaba Luis Tristán en la *Epifanía* del retablo mayor de Yepes, o, mejor dicho,

¹⁰⁸⁰ Acerca de este relieve sabemos poco más que la procedencia. Según las noticias del propio Frederic Marés, la pieza se incorporó a su colección en 1952, siendo extraída del monasterio de los bernardos de Valveni, por lo que fue precisa, para cerrar el trato, la autorización del obispado de Palencia, del que por esas fechas dependía el priorato. *Catàleg d'escultura i pintura...*, p. 137.

todavía más, por cuanto es algo más joven, también éste se justifica por lo temprano de las fechas¹⁰⁸¹. Quedó expuesto, al hablar de aquel, que se remontaba el motivo a la baja media y que durante todo el renacimiento no dejó de hallar seguimiento entre muchos devotos y artistas; se adujeron en prueba numerosos ejemplos, algunos bien carismáticos y ya relativamente avanzados, así como cercanos al de Valveni en el tiempo y, sobre todo en el espacio, que como en el caso del sepulcro del Tostado, de la catedral de Ávila, bien pudieron ser conocidos del prolífico Jordán. Postrado a los pies de la Señora, el rey Melchor ase con delicadeza el piecico del Niño para llevárselo a la boca. Aunque ya calvo, es un viejo de presencia noble y rebosante de vigor, con una fuerza física evidente debajo de la pesada sobrevesta que lo cubre, y, aún más, a través de las robustas piernas, cubiertas tan sólo por unas sutiles calzas que asoman bajo ella. Gaspar, que a la espalda de éste inicia su reverencia con el presente en la diestra, es ya también un hombre de edad avanzada, aunque visiblemente más joven. Opta el autor para él por una indumentaria de corte antiguo, con tonelete, palio y borceguíes. Por fin, Baltasar, es el más mozo y el mejor parecido; un negro alto y robusto, vestido con un lujoso ropón y una capa. Encandila su rostro por la majeza de sus rasgos africanos, por la bizarría de la nariz ancha, los labios abultados y los pómulos prominentes que evidencian sin tardanza un seguro conocimiento del tipo y un cuidadoso estudio del natural. Cuatro pajes de perfil los escoltan en el plano posterior y, tras ellos, un caballo relincha nervioso reclamando quizá, como el buey y la mula de la Nochebuena su puesto a la vera del Rapaz. Constituye el fondo una lujosa logia a la romana con arcos de medio punto y columnas toscanas adosadas a los pilares, tras la cual, por uno de sus huecos, se ve brillar en el cielo la estrella. La composición se sitúa entre las más inteligentes, maduras y avanzadas que para la narración de este tema ideara el discípulo de Juní. Una atrevida diagonal parte de los extremos de la capa del rey Melchor y asciende, pasando por la del Niño, hasta la cabeza de San José; un recurso barroco que hemos visto utilizar por largo en el campo de la pintura. Igualmente, también es posible apreciar la formación de una elipse imaginaria en el centro del tablero, por la posición arremolinada de las cabezas de la Virgen y los reyes. Todo ello dota al resultado de una movilidad inestable y sugerente, con un variado repertorio de planos y matices y sin ninguna concesión clara a lo monótono o simétrico. Late en consecuencia una tensión barroca que supera con mucho los logros de otros relieves anteriores; así, vemos anulada la ingrata superposición manierista de la *Epifanía* del trascoro de la catedral de León, de 1577¹⁰⁸², o el rancio esquema centralizado, recurrente durante el renacimiento para hombres como Jorge Fernández¹⁰⁸³, Felipe Vigarny¹⁰⁸⁴ o Alonso Berruguete¹⁰⁸⁵,

¹⁰⁸¹ Recordemos que el retablo de Yepes se termina en 1616. Éste de Jordán debe de datar de los años de 1590-1595, pues seguramente es posterior a los relieves de León y el retablo de Medina de Rioseco.

¹⁰⁸² Reproducida en J. CAMÓN AZNAR. *La escultura y la rejería...*, fig. 309.

¹⁰⁸³ En la puerta que da acceso a la Capilla Real de Granada desde el interior de la catedral. Reproducida en F. J. SÁNCHEZ CANTÓN. *Nacimiento...*, lám. 186.

que empleó en la Adoración de los reyes del retablo de Santa María, de Medina de Rioseco, de 1590, debiendo situarse en fechas algo más avanzadas. Contribuyen a la sensación de barroquismo la ampulosidad de los pliegues y el intenso claroscuro que generan, así como la voluntad de acentuar la perspectiva y la profundidad por medio de la concepción de volúmenes muy turgentes en los primeros planos, recurso adelantado por Becerra y que aquí observamos en las rodillas de la Virgen y la pierna adelantada del rey viejo. La policromía, a través de lo poco que se mantiene de ella, también permite descubrir avances en la misma dirección. La carnación se hace en mate y dejando ver una clara preocupación por los matices y el oro, muy abundante, extendido por todo el campo del relieve, se recubre con finas labores opacas a punta de pincel, hoy prácticamente perdidas. La factura es correcta, aunque un tanto basta, sobre todo en el plegado, que exagera con alguna rudeza la característica cadencia bofa de los paños del maestro, y en las cabezas de los miembros del séquito, duras y faltas de expresión. Al hilo de este comentario, interesa recordar que no siempre ha sido dada esta pieza al gran escultor vallisoletano, sino que cuando don Frederic Marés la adquirió pasó a los catálogos de la colección como una obra de su seguidor Pedro de la Cuadra¹⁰⁸⁶. No parece, sin embargo, que tal suposición vaya del todo encaminada. La estancia de Jordán en 1573 en el vecino monasterio bernardo de Palanzuelos, en donde contrató el retablo mayor y, junto a Manuel Álvarez, la sillería de coro, así como la evidente huella de su estilo en este relieve, parecen testificar con creces su presencia en Valveni e, igualmente, la autoría de la obra, por más que los aspectos técnicos de la misma obliguen a pensar, como desde luego sucede, en la colaboración de sus oficiales. Tampoco sabemos nada seguro acerca del conjunto en donde estaba integrada; recientes comentarios la presumen parte de un «retablo de grandes proporciones»¹⁰⁸⁷, aunque no parece que fuera el mayor, pues en ése tenemos noticias de que intervino, ya bastantes años antes, el berruguetesco Gaspar de Tordesillas; creo que lo más posible es, dadas las dimensiones del tablero y su proporción casi cuadrada¹⁰⁸⁸, que hubiera presidido un

¹⁰⁸⁴ Recordemos la *Epifanía* del retablo mayor de la Capilla Real de Granada. Reproducida en *Jesucristo y el emperador cristiano*, p. 207.

¹⁰⁸⁵ Por ejemplo en la *Adoración de los reyes* del retablo de San Benito el Real, hoy en el Museo Nacional de Escultura, o en la de la iglesia de Santiago de Valladolid. Reproducidas en J. CAMÓN AZNAR. *La escultura y la rejería...*, fig. 177 y F. J. SÁNCHEZ CANTÓN. *Nacimiento...*, lám. 200, respectivamente.

¹⁰⁸⁶ En la edición del catálogo del Museo realizada en 1979 podemos leer:

“Altorrelieve. *La Adoración de los Magos*. Obra de Pedro de la Cuadra. Perteneciente a un convento cisterciense –priorato bernardo de San Andrés– Obispado de Palencia, provincia de Valladolid. Su autor perteneció al círculo de los Leoni y esta obra representa en toda su magnificencia el momento clasicista en que las formas adquirían “aires de gran nobleza” y los paños “opulencia”. Es el arte que triunfa en El Escorial y se propaga por España en el decurso del siglo XVI y en el siguiente. Pedro de la Cuadra se halla bien representado en el Museo de Valladolid, pero sobre todo, de manera destacada en esta obra.”

Catálogo del Museo Federico Marés, n. 1.922, p. 63.

¹⁰⁸⁷ *Catàleg d'escultura i pintura...*, p. 137.

¹⁰⁸⁸ Mide 202 x 168 cm.

retablito de cuerpo único y sencilla arquitectura, similar al que ya analizamos en la iglesia de las salesas de Valladolid como obra muy del gusto de Jordán.

En estrecha dependencia con el manierismo postjuniano de la ciudad del Pisuerga se desarrollan los inicios del realismo en el reino de Galicia. La tímida presencia de lo castellano que, gracias a la labor de Juan de Álava, se había vislumbrado en la plástica gallega desde que se encendieran las primeras luces del renacimiento, se tornó lenguaje generalizado, de impronta abiertamente vallisoletana y deudora de Juan de Juní, a partir de los años de 1540, cuando abriera taller en la región el Maestro de Sobrado. El profundo impacto que su manera causara en esta tierra, acostumbrada hasta entonces a los primores de Cornielles de Holanda y las delicadas audacias del plateresco, asentará un gusto que pronto se verá satisfecho por el hacer de un buen número de maestros, naturales de la zona de Campos y la Maragatería, que arribarán a estas comarcas formados en la tradición de Juní o, más adelante, en la de Esteban Jordán. Tal fue el caso, como ya vimos, de Isaac de Juní, el hijo del genio, que vino a trabajar a Montederramo; de Juan Dávila y Gregorio Español, elegidos para labrar el coro de la catedral de Santiago; y de tantos más, entre los que conocemos los nombres de Pedro Gutiérrez y Bartolomé de Croanes. Estaban estos dos últimos muy ligados al círculo del maestro del que nos vamos a ocupar, Juan de Angés *el Mozo*, un leonés de raíces francesas, buen conocedor del romanismo vallisoletano que, como vimos en el capítulo anterior, se establece en Orense en 1587 para cumplir con el encargo del coro catedralicio. Unos cinco o seis años más tarde lo veíamos llevando a cabo el gran retablo de San Esteban de Ribas de Sil, para el que labró dos hermosas teofanías muy ligadas aún a las leyes del romanismo más ortodoxo. De la *Adoración*, muy influida por el modelo de Zuccaro, ya se dieron algunas indicaciones; hora es de detenernos en la *Epifanía*, un relieve muy equilibrado y estable, en comparación, anunciador desde su posición intermedia, de algunas soluciones que harán considerable fortuna durante buena parte del siglo XVII¹⁰⁸⁹. La Virgen, sentada junto a la margen derecha, con las piernas separadas, adquiere más que nunca la apariencia de una matronil divinidad romana. Es una mujer alta y robusta, de grandes y fuertes miembros, heredera de los aguerridos tipos femeninos de Miguel Ángel, que el escultor leonés habrá bebido, sin duda, de los odres de Becerra. La disposición de la toca, sobre la coronilla y el escote, y la caída del manto y la túnica en la parte baja, remiten a modelos de un clasicismo apurado y de neta stirpe antigua, denotando un conocimiento seguro, obtenido quizá por medio de tratados y estampas, de las propuestas formales de la Roma pagana; al mismo tiempo, se aprecian unos abultamientos redondeados bajo el brazo y entre las piernas que hablan con voz recia del magisterio de Jordán. El Niño, a caballito sobre la

¹⁰⁸⁹ Está situado, como ya se indicó en la calle central del retablo, sobre la hornacina del titular, San Esteban.

pierna izquierda de la Madre, resulta de una simpatía encantadora, por más que trabajado con rapidez y no exento de convencionalismos. Está enteramente desnudo, ofreciendo a nuestra visión una anatomía blanda y rolliza y una cabellera ya bien poblada de suaves rizos dorados. Alegre y travieso, se muestra muy interesado por los regalos que le traen, apresurándose a meter las manitas en el copón que sostiene Melchor. Detrás de la Madre, San José contempla la escena, erguido y silencioso, sujetando la vara con un forzado giro de muñeca; mantiene el autor esta vez el tópico de la apócrifa ancianidad del Carpintero, representándolo como un hombre calvo, sin más que un tufo sobre la frente, y de luengas barbas grises. Melchor es el primero en postrarse y dar su obsequio al Niño; un viejo de presencia noble, aunque un tanto rígida e inexpresiva, vestido con prendas de militar antiguo, un tonelete y unos borceguíes, que se adivinan bajo los pliegues de la loba. Detrás de él quedan en pie los otros dos monarcas, hablando entre sí, comentando, quizás la fabulosa novedad de haber hallado a un rey tan falto de honores humanos; Baltasar, con un copón en la mano, destaca por la gracia orientalizante de su indumentaria, con un airoso sayo corto de mangas perdidas y un tocado a modo de gorro frigio con orejeras; Gaspar, con un cofre y una corona a la europea, agrada por la apostura del modelo y la pose. La composición extraña entre las de Angés por su concepción planista y en grado sumo estable, pues siempre fue aficionado el maestro a los juegos perspectívicos del manierismo, introduciendo acentuadas diagonales en el sentido de la profundidad y escalonando los planos para simular lejanías, como ejemplifican otras historias de este mismo retablo, verbigracia *Jesús entre los doctores*, las *Bodas de Caná* o la propia *Nochebuena*. Aquí, sin embargo, opta el maestro por una solución en un solo plano y sin dar cabida a ninguna referencia espacial, haciendo que sean los personajes los únicos elementos que se dibujen sobre el fondo plano, llenándolo casi por completo. Adquiere así la escena la apariencia de un relieve romano, con su volumen recogido, hondo sentido de la frontalidad y neta obediencia a la ley de adaptación al marco, caracteres en los que, de igual manera, se hacen presentes algunos de los grandes tópicos del manierismo. El plegado presenta muchos rasgos de la manera de Jordán, pero, en general, parece más pendiente de los postulados de Becerra. La policromía, por su parte, es de pura ascendencia vallisoletana, jordanesca, con gran abundancia de oros y colores calientes. La solución expositiva consistente en sintetizar el acto de la adoración en el grupo de la Virgen, el Niño y el rey anciano merece ser destacada dada la enorme fortuna que conseguirá hacer en la pintura española del primer tercio del siglo XVII, prolongándose su uso, ya por inercia hasta mucho tiempo después. Son incontables los cuadros que optan por este esquema, situando, como aquí, inmediatamente detrás del misterio principal, a los otros dos reyes, erguidos y, a menudo hablando entre sí. Ejemplo magnífico nos brindaba aquella tela con las *cabezas de Baltasar y Gaspar* que, como obra de Eugenio Cajés, conserva el Museo Cerralbo, y que en su lugar fue tratada, además de otros muchos lienzos, tales como la *Epifanía* de Núñez del Valle, del Museo del Prado; la de Roelas para la Merced de Sanlúcar o la de Zurbarán para la Cartuja de

Jerez. El modelo podría haber sido tomado de las xilografías de Durero, con todo, es preciso señalar que existen en España numerosas obras, casi todas de pintura, que desde la edad media abogan por esta síntesis, menos recurrente, en cambio, durante la época del renacimiento. Así, podemos recordar la *Epifanía* de Hornija, del Museo del Prado, ya citada más atrás; u otras como la de la capilla de Santa Águeda, de Barcelona, obra de Jaime Huguet, o la de Santa María de Trujillo, de Fernando Gallego¹⁰⁹⁰.

Con una distancia temporal muy escasa respecto de estos trabajos llevados a cabo en Ribas de Sil, encontramos a Juan de Angés acometiendo las obras del retablo mayor de Xunqueira de Espadañedo, en el que, manteniendo lo expuesto en el capítulo que antecede, hay que decir que se detecta un marcado avance estilístico en dirección barroca. El altar de este otro monasterio orensano se presenta ante nosotros casi como un testamento artístico, como una declaración de intenciones en la que el autor, antes de entregar definitivamente las gubias, demuestra la modernidad de su temperamento y nos da la tónica de lo que pudieron haber sido sus propósitos para el futuro. El relieve de la Epifanía, frente a su compañero de la Adoración, se define por la riqueza y el abigarramiento de su ordenación compositiva, así como por la modernidad y agitación que traslucen sus formas, desvelándonos a Angés, ya que no como un escultor de primera fila, sí, al menos, como un ingenio intuitivo y muy actual¹⁰⁹¹. En primer término hallamos a la Virgen, sentada a la vera de la cuna. Como es habitual, su actitud se descubre aquí más resuelta que en el panel de la Nochebuena; si en aquél primaba la modestia infinita de la virgen galardonada con el título de Esclava del Señor, aquí se descubre ya el poderío de la Reina del Cielo, de la Madre del Creador ante el que postran sin honores ni orgullo los soberanos de la tierra. Gasta esta vez la Señora un vestido más garboso y menos monjil, con medias mangas, adornadas de grecas y puntas, bajo las que aparecen las más ceñidas del jubón; el manto, que sigue siendo amplio y tupido, se tuerce ahora con mejor aire, cubriendo la cabeza sin ocultar el oro bruñido de los cabellos. Con las rodillas apuntando de frente, el torso girado y la cara ya de perfil, presenta una tensión helicoidal que no pierde de vista la enseñanza de Juan de Juní, y que, como en las obras de aquél, revela una chispa de activa vida interior, de la pasión exaltada que luego mitigó Esteban Jordán. Con ambas manos estrecha por el torso al Niño y lo yergue sobre la cuna, desnudo y tan sólo algo más crecido que en la noche de la Adoración, abriendo los bracitos hacia el presente del rey. Cuenta esta manera de presentar al Rapaz con pocos precedentes en la tradición española, lo más cercano de conozco, de hecho, es la disposición, bastante diversa de ésta, que de Madre e Hijo da Fernando Yáñez en su *Epifanía* de la catedral de Cuenca. Sin embargo, era una solución llamada a hacer fortuna y que muy pronto hallaría una pléyade de imitadores debido a que se contó entre las favoritas de Rubens; pero aún no es posible remitirnos a esta

¹⁰⁹⁰ Reproducidas en F. J. SÁNCHEZ CANTÓN. *Nacimiento...*, láms. 159 y 163, respectivamente.

¹⁰⁹¹ En el primer cuerpo, por el lado de la Epístola.

influencia, aunque casi sin duda se podría afirmar que procederá el modelo de alguna estampa nórdica, de la que habría tomado ocasión también el maestro de Amberes. San José aparece detrás de su Esposa, pero sin la monumental dignidad de otras veces; mudando el apuesto tipo atlético del relieve fronterero, Angés nos brinda ahora un hombre maduro y casi vulgar, calvo, de facciones aguileñas e indumentaria más acorde con lo que identificamos como sencillo y popular. Movido por una curiosidad algo grosera, pero de gran vigor y espíritu anecdótico, desliza la mirada, con un exagerado movimiento de torso y cuello, por encima del hombro de la Virgen, hacia el homenaje del rey Melchor, postrado ya a los pies del Señor y abriendo para Él el copón de su ofrenda. Peca este monarca de alguna mezquindad en las medidas, pero pronto lo salva la fuerza y la valentía del modelado de los vestidos. Gaspar, que desde atrás mira al Niño, con una mano puesta en el pecho, como sobrecogido de emoción, recupera, con su apostura física y el tipo de sus ropas, de soldado antiguo y corona imperial, el mito del *miles gloriosus* llamado a las falanges del Señor. Menos solemne, aunque también emocionado, se ve a Baltasar, con un complejo tocado de supuesta filiación oriental y un broche manierista en la capa. Viene acompañándolos un hombre cubierto con una toca y, tras él, un muchacho con un casquete en la cabeza; más apartadas se ven las monturas, dos enormes camellos cargados con pesados fardos. El elemento paisajístico penetra con sorprendente protagonismo; resguardando a la Sagrada Familia está el establo de Belén, tal como lo vimos en el panel de la Nochebuena, y bajo sus tejas aparecen los dos animales, magnífica demostración de realismo que se cuenta entre lo mejor del conjunto; al fondo, y esto sí que es poco usual, se alza un árbol, con el tronco retorcido y la escasa copa partida entre tres ramas. El modelo que inspirara a Angés bien pudo ser la *Epifanía* del retablo de la catedral de Astorga, labrada por Becerra, en que se resuelve de modo similar la composición del grupo de la Virgen y el Niño y se corona la escena con las testas de las caballerías; la concepción, sin embargo se evidencia enseguida como mucho más moderna; se ha reducido el número de los personajes, lo que ha hecho necesario aumentar su escala, y se ha suprimido la artificial superposición de los mismos para simular profundidad, arribándose a un escalonamiento mucho más coherente y cercano a los efectos pictóricos que, sobre todo en Galicia, de la mano de Francisco de Moure, acabarán por imponerse. El modelado, turgente y de gran volumen, aunque muy redondeado, y la manera de plegar los paños, con dobleces amplios y perfiles romos muy abultados, remiten, con más claridad que nunca, al manierismo ampuloso y abarrocado de Esteban Jordán. La expresión, sin embargo, supera la frialdad de la mayor parte de las creaciones del artista y genera una atmósfera íntima de exaltada tensión devota, limitada por la propia medianía del escultor leonés y, mucho más, por el espantoso repinte que embadurna las formas.

Los finales del siglo XVI hallan otra buena página de la historia de su escultura en el reino de Navarra y parte de la cuenca del Ebro, gracias a la labor del apasionante Juan de Ancheta, un genio que formó su lenguaje, lo mismo que Jordán, sobre la base

de lo mejor del estilo de Juan de Juní, pero que en lugar de hacerlo avanzar, como aquél, hacia posiciones más abiertamente realistas, lo condujo en plenitud al manierismo más ortodoxo y menos visceral. Ancheta conocía de primera mano las creaciones de Miguel Ángel y fue esa conciencia de aquel talante genial quien, por encima de cualquier otra influencia, le orientó en el oficio. El vigor de la expresión juniana y la fuerza de sus anatomías, aprendidos en Valladolid, donde se relacionó, además, con Gaspar Becerra e Inocencio Berruguete, laten siempre en su obra bajo el sello de una imponente corrección romana. Todos sus personajes derrochan fuerza y pasión, y, aunque no alcanzan a exteriorizarla, siempre la revelan como un caudal gigante y enfurecido. La expresividad queda contenida en las limes finitas de los idealizados cuerpos, pero éstos, lejos de ocultarla, funcionan como una ampolla inmaculada que no esconde nada de su contenido. El arte de Ancheta, como el de Miguel Ángel, es una gran explosión en potencia, un arrebató violento y febril que todavía no ha roto pero del que ya se ofrecen evidente su magnitud y temible su inminencia. Y por este motivo, por la dirección buonarrotésca de su concepción estética, constituye lo ejecutado por el vasco un retroceso sobre lo andado por Juní y sus seguidores. El anticipo de lo barroco que aquéllos nos ofrecían, se permuta en el de Azpeitia por un intelectualismo frío y demasiado racional, capaz de originar las obras más bellas, pero también las más alejadas de la verdad terrena que penetra por los sentidos. Con todo, grande fue su fortuna, y la enorme belleza de las obras que dejara por Jaca, Zaragoza, Cáseda o Tafalla, sirvió de manantial nutricio para un buen número de escultores que, como Ambrosio de Bengoechea, Martín Ruiz de Zubieta, Pedro González de San Pedro o Lope de Larrea, mantuvieron viva su manera hasta muy entrado ya el siglo XVII. Pero el paso de los años no sucede en balde, y, así, el avance de las nuevas tendencias, unido al progresivo empuje que la escuela de Valladolid ganaba por el todo el norte de la Península, irá despertando en esos maestros posteriores la voluntad de superar aquellos postulados y abrirse, un poco siquiera, a las propuestas del realismo, con lo que derivarán en un protobarroco que se diferencia del castellano por su filiación más romana y el vivo recuerdo que mantiene de las creaciones de Miguel Ángel. Caso representativo entre estos sucesores de Ancheta es el de Bernabé Imberto, escultor natural de Estella e hijo de Juan Imberto *el Viejo*, perteneciente con todo rigor a la que en pintura llamamos «la generación de 1560». Un hombre de arte viril y muy cercano al de Ancheta, pero partidario de composiciones más complejas e inestables y de una expresión más abierta y empática de los sentimientos, más acorde, en definitiva, con los planteamientos del siglo al que se adscriben las tres décadas finales y más maduras de su producción¹⁰⁹². Entre las muchas piezas que labrara y que su testamento nos ha dado a conocer, ocupa un lugar de honor el retablo mayor de Garinoáin, albergue de un relieve de la Adoración de los reyes que, además de ser muy representativo del arte del maestro, se cuenta entre lo más afortunado que este entorno geográfico produjera

¹⁰⁹² † 1632.

durante todo el primer tercio del seiscientos; una obra de gran empaque y fuerza plástica en la que los axiomas estéticos del arte de Anqueta, van desplazándose, con bastante timidez, hacia posiciones más naturalistas¹⁰⁹³. Sentada junto a la margen izquierda, la Virgen es la figura que mejor sintetiza el cruce de tendencias en que se debate el artista. El peinado de corte clasicista, con una diadema a la antigua encima de la frente y dos voluminosos bucles recogidos sobre las sienes, enmarca un rostro suave y cercano en el que se descubre sin tardanza la rozagante fortaleza de la raza navarra, a la que el propio artista pertenecía y con cuyos tipos se cruzaba a cada paso. El resultado es una cabeza poderosa y repleta de fuerza, memento de clasicismo y verdad realista que en un momento de indecisión une lo mejor de dos tendencias opuestas. Lo cotidiano de advierte asimismo en la concepción del atuendo, asomando bajo el obligado palio, elegante atributo de divina majestad, un sencillo vestido abotonado al cuello, con mangas cortas bajo las que aparecen las largas de la camisa. Sentado en su regazo el Niño no alcanza el realismo ni la vitalidad de su factura. Ya bien crecido, pendiente tal vez de la tendencia que consideraba que habían distado dos años entre el Parto y la Epifanía, adolece cierta dureza y una excesiva rapidez en la ejecución anatómica. Su cuerpo, cubierto apenas por un pañal, está construido sobre la base de los más usuales tópicos manieristas, sin prestar una atención visible al estudio del natural; con todo, merece ser destacado el rostro, por su expresión tierna, iluminada con una leve sonrisa y la intensidad de su mirada. Entre los bracitos sostiene un pomo casi esférico que nos indica el pláceme con que ha recibido el homenaje de los reyes. La imagen del Niño aceptando los presentes hunde sus raíces en el arte de la edad media, hallándose numerosos ejemplos de continuidad durante el renacimiento y el barroco. De principios del siglo XV data el retablo de Hornija, obra del llamado Maestro de don Sancho de Rojas, hoy en el Prado, en cuya *Epifanía* el cáliz de Melchor está ya en manos del Niño¹⁰⁹⁴; andado el tiempo, Alejo Fernández nos mostrará a Jesús jugueteando con la tapa del copón del rey viejo, en la tabla de la iglesia de Santa Ana de Triana¹⁰⁹⁵. Otra versión es la que representa al Niño hurgando en las monedas de oro que le presentan en primer lugar, como vemos en la sarga de Pedro Berruguete conservada por el Prado¹⁰⁹⁶ o, ya en el siglo XVII, en la *Epifanía* rubensiana que fue del Ayuntamiento de Amberes. Detrás de la Virgen, el Patriarca destaca por su actitud severa y dignidad clasicista, apoyado vigilante en su vara y con la cabeza cubierta por una toca. Por más que fuerte y vigoroso, es ya un hombre de edad avanzada, de luenga barba y adusto semblante aguileño, en el que confluyen las principales virtudes de la figuración renaciente de los profetas. El rey adorante, postrado ante el Niño con los brazos cruzados sobre el pecho,

¹⁰⁹³ El testamento del maestro, dado en 1631, reconoce como obra suya los tres retablos, el mayor y dos laterales, de la iglesia parroquial de esta localidad navarra.

¹⁰⁹⁴ Se trata de antiguo retablo del monasterio de San Benito el Real, de Valladolid, sustituido por el que labró Berruguete en 1532. La *Epifanía* está reproducida en F. J. SÁNCHEZ CANTÓN. *Nacimiento...*, lám. 151.

¹⁰⁹⁵ Reproducida en *ibidem*, lám. 191.

¹⁰⁹⁶ *Ibid.*, lám. 175.

es la figura más sujeta a los parámetros del manierismo anchesco. Un hombre ya cercano a la vejez, pero lleno todavía de ímpetu y fortaleza, vestido de militar antiguo y elaborado según el canon de un alargamiento muy propio del bajo siglo XVI. Detrás, otro monarca aún más anciano y barbudo, viene con un jarrón entre las manos, mirando enternecido al Niño; por último, el negro, joven y aguerrido, vestido con ropas y joyas de supuesta traza romana, al modo de las que prodigaban en sus cuadros Aníbal Carracci y los demás pintores de la escuela boloñesa. Dos pajes conforman el séquito, acercándose a la cuna con afectadas expresiones de respeto y místico enardecimiento. El fondo es de noble arquitectura a la romana, con un arco abierto al exterior desde el que penetra e brillo de la estrella. Un cortinaje, detrás de San José, aporta nobleza a la historia, denotando además cierta influencia de los recursos a la moda en la pintura desde las primeras décadas del seiscientos. La composición, de pura cepa anchesca, está tomada de la *Epifanía* del retablo mayor de Cáteda, en el que el escultor de Azpeitia trabajó entre 1576 y 1580¹⁰⁹⁷. Se mantienen aquí las líneas esenciales de esa historia y, en buena medida, el tipo y las actitudes de los personajes, pero dando al resultado final un sesgo más movido y abigarrado. Las masas se distribuyen por el trazado de una doble diagonal que surca el tablero en aspa, imprimiendo una sensación de inestabilidad y movimiento más allá de los esquemas del maestro vasco. Al mismo tiempo, perviven con toda evidencia recursos como el de la superposición de los personajes para simular la perspectiva, más acentuado aún que en el retablo de Cáteda. El plegado, incluso cuando se aprecia un marcado recreo en sus formas amplias y sinuosas, ha perdido mucho de la ampulosidad juniana, aceptada por Ancheta, y se preocupa ya por la consecución de efectos más coherentes y menos retóricos. La policromía, por su parte, siguiendo la tradición manierista navarra, extendida también por el País Vasco y la Montaña, no derrocha el oro con la misma magnificencia que las tierras de Castilla, animadas todavía por la sugestión de Berruguete. Las carnaciones se hacen en mate y se prodiga el uso de colores planos y adornos a punta de pincel, lo que contribuye a aumentar el realismo de la obra.

Y sin en Navarra sobrevive Ancheta, en Aragón no se deja de recordar la gran figura de Damián Forment. La región aragonesa, sobre todo en el campo de la escultura, desarrolló durante el siglo XVI una industria renaciente que presume de ser, junto a la castellana, la más rica y consciente del territorio peninsular; una plástica bien entendida y muy temprana que, desde el umbral mismo de la centuria, competía con toda dignidad con las novedades que artistas venidos de Italia, caso de Fancelli o Torrigiano, sembraban por Toledo, Sevilla o Granada. Tal fue la brillante y activa escuela que fundaran los Gil de Morlanes, madurada por Gabriel Joly y elevada a lo más alto en la época de Forment; semillero de alguno de los más granados frutos estéticos del renacimiento español, ajena en su aplomo lombardo y toscano al fragor espiritual que

¹⁰⁹⁷ Su fotografía en J. CAMÓN AZNAR. *La escultura y la rejería...*, fig. 335.

alentaba y caracteriza la escultura castellana del periodo. Ahora, cien años después, cuando fenecía el siglo XVI y el XVII empezaba a campear por la historia, aquel arte maravilloso agonizaba sin perspectivas de remedio, atollado en un amaneramiento que, gracias a la experiencia italianizante de los maestros anteriores, había sabido captar la esencia del mejor romanismo, pero que, drenada su creatividad, no alcanzaba a hallar los medios para superarlo y no renacería, de hecho, hasta los tiempos del pleno barroco, otra vez bajo la sugestión del extranjero. Sucesor de Forment, el nuevo director del gusto baturro será Juan Miguel de Urliens, artífice correcto y bien dotado, pero un tanto reaccionario, que impedirá con su prestigio el avance de las nuevas formas, manteniendo vivo el manierismo en el reino de Aragón, salvo el área catalana, durante todo el primer tercio del seiscientos. Si en el capítulo anterior veíamos cómo en su obra y, sobre todo, en la de Diego Martínez, se descubrían detalles de novedad, o incluso algo más profundo en el caso del bilbilitano, que casi permitía hacerlos avanzar hasta el realismo; ahora, con las epifanías que veremos a continuación, hemos de darnos cuenta de que no ha sido errada la decisión de mantenerlos en este apartado de la transición, pues faltó el tema de pretextos para referencias explícitas a lo popular o, al menos, a la realidad cotidiana, aflorarán en él tópicos formales y compositivos que, sin melindre alguno, hay que clasificar de manieristas. Siguiendo el orden cronológico establecido al tratar la Adoración, es preciso que nos detengamos, en primer lugar, en el retablo mayor de la catedral de Barbastro, monumento excepcional en el que está documentado, entre 1596 y 1602, el trabajo de Juan Miguel de Urliens, Pedro de Armendía y Diego Martínez de Calatayud. Este último, autor, al parecer, de la *Nochebuena*, según vimos en su lugar, debió de serlo también de la *Adoración de los reyes*, una pieza agradable y bastante solvente, aunque, en líneas generales, marcada por un impulso menos pictoricista y más conservador que el de la otra teofanía¹⁰⁹⁸. Dirige la acción el grupo de la Virgen con el Niño, desplazado junto a la margen derecha. La Señora debe en esta ocasión al imaginario antiguo mucho más que en la anterior. La vemos sentada, con las piernas separadas y los vuelos del manto cayendo pesadamente, casi mojados, entre ellas, con pliegues curvos de gran profundidad. Tiene la pesada fortaleza de una sibila sextina, rotunda y monumental, serena y grande, pero sin dejar de ser hermosa ni femenina, delicada, dulce y maternal. En un ademán confiado, levanta de su regazo al Niño para darlo a la veneración de los reyes. Éste se nos presenta desnudo, mal cubierto por un pañal, bastante generoso a pesar de todo. Con plena conciencia y un idealizado cuerpecito de edad difícil de precisar, mira sonriente al gentil y alza la diestra para regalarle su bendición; por la hierática dignidad de la pose, casi le diríamos conocedor de las normas de la etiqueta humana: no hay duda que es un rey Aquél que tenemos delante, un monarca con porte y razón de tal, sin que nos pueda engañar su edad tan corta. San José, no del todo viejo, pero ya bastante maduro, respalda a su Esposa

¹⁰⁹⁸ Está situada esta adoración en el primer cuerpo del retablo, por la calle del Evangelio, en el cuadrante superior del encasetonamiento de dicho lugar. Acerca del conjunto, véase lo expuesto en el capítulo anterior.

apoyado en la vara, mirando al cielo en un gesto extático muy acorde con los tiempos, pero harto convencional y mal conectado con el resto de los personajes. Melchor aparece de hinojos frente al Señor, acariciando con veneración uno de sus pequeños pies; merece destacarse el poderío de su cabeza, testa de hombre viejo, de adustas facciones y expresión severa, con una cabellera muy poblada todavía y una barba a lo Marco Aurelio. Junto a él, en el suelo, yace la corona, con su alta y desnuda crestería montada sobre un turbante; y, cerca de ella, se ve la ofrenda, un cáliz de rasgos manieristas, cuya tapadera, ya que poco antes habrá sido abierto para mostrar su contenido al Niño, reposa abandonada también por tierra, en un precioso detalle naturalista digno del cuadro más minucioso. Erguidos detrás quedan los otros dos monarcas, asiendo sendos cálices, mirándose y hablando, compartiendo la devoción y la alegría de haber llegado a la meta. Es Gaspar un hombre de mediana edad, con larga barba y rizosas guedejas, peinadas apenas por la modesta corona; Baltasar, más joven, aparece como un militar a la antigua, con coraza, tonelete y borceguíes. Dos pajes forman lo que vemos del séquito, dos muchachos imberbes, de melena ensortijada, que se sitúan, uno a la espalda de San José y otro, a la de los reyes, atento éste a las monturas, un dromedario y un caballo que asoman sus testuces rellenoando el cornijal. El fondo, resuelto con más prisa que fortuna, ofrece un arco central protegido por una cornisa, montada sobre dos ménsulas, arranque quizá de un frontón que, por las dimensiones del panel, no llegamos a ver completo; la intención del artista quizá fuera la de colocar como telón una fachada clasicista, pero el ensayo, al final, cuaja de una manera torpe y poco convincente. La composición es de un manierismo claro, muy estructurada y un tanto insípida, marcada por una monótona sujeción a las leyes de una simetría forzada y de resultado poco feliz. Los personajes se superponen en dos columnas en torno a un eje central, que viene dibujado, siquiera de un modo fragmentario, por la valiente posición de la vara del Patriarca. La concepción del espacio y el modo de figurar la perspectiva, así como la disposición de las masas por el campo del relieve, si se miran con atención, se comprobará que son idénticas a las de la *Adoración* del retablo de Daroca, lo que confirmaría la actuación de Juan Miguel de Urliens en la traza de las historias; incluso, se repite la presencia del arco del fondo como elemento ordenador del espacio, como arbitro compositivo que sirve de frontera y, al mismo tiempo, de nexos, entre los dos racimos de figuras. El tipo parece hallar su origen en Gaspar Becerra, en la gran *Epifanía* del retablo mayor de la catedral de Astorga, de planteamiento más inteligente y abigarrado, y mayor tensión vertical, con una fila más de cabezas, cuatro en total, contando las de las bestias, que en el conjunto de Barbastro. El modelado se caracteriza por su turgencia, con formas muy llenas y pronunciadas; el plegado, por su parte, obedece a un clasicismo extremo, con una cadencia elegante y suave, de líneas curvas, muy limpias y pronunciadas, y osado claroscuro en algunos momentos. La autoría, aún reafirmando el diseño de Urliens, creo que, como señalaba al comienzo, debe darse a las gubias de Diego Martínez, siendo

inconfundible su presencia en el tratamiento de los paños y los cabellos, así como en el evidente gusto por el detalle y la anécdota.

En estrecha relación con esta obra se encuentra el relieve de la Adoración de los reyes del retablo de la capilla de la Anunciación, de la colegiata de la Virgen de los Corporales, de Daroca, obra cierta de Juan Miguel de Urliens. Una escena de apreciable diseño y buena factura, en la cual, por faltar las preferencias realistas del bilbilitano Martínez, se acentúan y hasta depuran los tópicos manieristas detectados en Barbastró¹⁰⁹⁹. La composición, aunque vista en sentido inverso, dista poco de aquélla y por eso no me voy a detener demasiado en analizarla. La diferencia principal estriba en que el número de personajes ha sido ampliado de un modo considerable, lo que permite introducir un registro más de cabezas y obliga a difuminar bastante, aunque todavía pueda notarse, el vacío central que articulaba los motivos. Sí se mantiene, en cambio, el arco del fondo, muy desdibujado y ya sin una misión clara de arbitraje. El rey Melchor conserva su posición en el primer término de la historia; sin embargo, los otros dos, que antes avanzaban juntos hacia el Nacido, vienen ahora escalonados, primero Baltasar, con una mano al pecho y la otra portando un pomo, y luego Gaspar, adelantando un enorme copón. En último término se ve a los pajes, cinco en total, que dialogan entre ellos, como comprendiendo al fin el misterio de la rara embajada de sus señores; cinco cabezas de perfil, con rasgos convencionales y vestiduras antiguas apenas insinuadas, que se acompañan por las de dos bestias, dos caballos enjaezados, atentos también a los hechos. En conjunto, la pieza nos ofrece un sabor bastante retardatario y no exento de cierta torpeza. La impronta de Becerra, que antes ya se descubría, por más que muy matizada, resurge aquí con una imponente claridad, no sólo en la repetición de elementos concretos usados en la máquina de Astorga, sino también por medio de rasgos que, como el abigarramiento de la escena o su pretendida adaptación al marco, requieren de una aprehensión estilística más profunda, y nos delatan a Urliens, aún con más evidencia que en el compañero relieve de la Nochebuena, como un maestro plenamente imbuido de las convenciones del romanismo.

Tampoco se aparta demasiado del modelo la *Epifanía* del retablo mayor de la catedral de Tarazona, por contraste con la feliz apertura al realismo que veíamos en la *Adoración* del mismo conjunto. Con todo, hay que reconocerle la clara voluntad de dar un paso largo en la dirección de la vanguardia, un paso ordenado por la sensibilidad del autor, Diego Martínez, que, a pesar de todo, no consigue sacudirse de un modo definitivo la pesada influencia de Urliens, aunque, dicho sea en su descargo, la mantenga aderezada con un nuevo sentido de la corporeidad, la masa y el claroscuro

¹⁰⁹⁹ Obra de 1605-1609.

El relieve de la Epifanía está situado en el encasamiento superior del lado del Evangelio. Para mayor información sobre este conjunto, remito a las noticias y bibliografía aportadas en el capítulo anterior.

que deja muy atrás la idealizada inmaterialidad de las formas de aquél¹¹⁰⁰. La Virgen se lleva ahora a la margen izquierda, buscando establecer un ritmo compositivo con la escena de la Nochebuena, que la situaba en la opuesta. Está sentada de un modo elegante y grave, solemne y monumental, con el manto echado sobre las piernas separadas y la túnica ablusónada con una suavidad de recuerdo griego, ya ensayada en Barbastro. Hierática e imponente ofrece el Niño a los inquietos gentiles sin bajar la vista ni mudar la expresión, avivada apenas por una levísima sonrisa. Jesús, en cambio, rebosa vitalidad, llevándose una manita al pecho, enardecido por tamaño homenaje, y alzando al cielo la mirada con un gesto que parece agradecer al Padre la recolección de frutos tan tempranos y sabrosos. Detrás de Ellos, apoyado en el tabiquillo que sirve de respaldo y solio al trono, está San José, dirigiéndose a Gaspar con palabras y movimientos de mano; una figura ésta de gran fuerza realista, un hombre mayor y de trazas vulgares, vestido con clásica sencillez. El rey anciano se postra con humildad delante del Niño, apoyado en el pomo de la ofrenda y dispuesto a besar el pie que ya le acaricia; es magnífica la cabeza, calva y de luenga barba, de notable pujanza y profunda verdad. Sus ropas revelan una clara dependencia de los patrones de Forment y el renacimiento aragonés, con un sayo corto sobre los gregüescos y las calzas y una muceta con capilla rematada en puntas de almena; unas ropas y una actitud, similares, verbigracia, a las que muestra el mismo rey en el retablo de la catedral de Santo Domingo de la Calzada¹¹⁰¹ o en el relieve del Museo Diocesano de Huesca. Detrás, de frente a nosotros, se disponen Gaspar y Baltasar. Éste con indumentaria militar antigua, completada con una curiosa esclavina y un turbante de alto plumero protegiéndole la cabeza y la parte posterior del cuello; y aquél, con gregüescos bajo el sayuelo y la capa terciada a la romana, escuchando con ávido interés el discurso de San José. En medio de sus cabezas, imponiendo una isocefalia que dificulta un tanto la lectura, aparece la de uno de sus gentilhombres; un hermoso rostro de fino bigotito engomado, perilla y cabellos peinados según el gusto del siglo, individualizado con tal vigor que no es posible descartar la posibilidad de un retrato. Sigue a este grupo un mozo que se encarga de atender las monturas, un muchacho de viva expresión y gracioso corte de pelo, tocado con un turbante, que, sin dejar de asir las riendas, se vuelve devoto a contemplar al Niño. Son ahora las cabalgaduras dos camellos y un jaco, éste último ya sin bocado. Sirven de fondo unos restos antiguos, un pabellón con un arco sobre pilares en el que se llega a insinuar una perspectiva de neta ascendencia pictórica; un decorado al que no se puede negar que sea fruto del sabio magisterio de Forment, que más de una vez, como en el relieve de la Epifanía, ya citado, del Museo Diocesano de Huesca, ensayó con excelente resultado soluciones semejantes. La composición es sencilla y está dominada

¹¹⁰⁰ Se sitúa el relieve enfrente del de la Adoración, esto es, en la casilla del segundo cuerpo por la calle del Evangelio.

Véase lo que sobre este conjunto fue descrito en el capítulo precedente.

¹¹⁰¹ Reproducido en P. NAVASCUÉS PALACIO y C. SARTHOU CARRERES. *Catedrales de España*, p. 254.

por un claro impulso constructivo, tectónico, que en el grupo de los reyes y su séquito se traduce en una poco afortunada sensación, pues tal es más que realidad, de amontonamiento manierista. La simetría ha perdido su vigencia y, en cambio, comienzan a destacar con fuerza las diagonales que dominarán en el barroco, aunque todavía impera una estabilidad de pura cepa romana. Las formas están tratadas con limpieza y valentía, economizando pliegues y matices, pero sin dejar de efectuar una buena separación de los planos, de intuición ya casi pictórica, pero muy atenta todavía al escalonamiento del manierismo y su gusto por el término único. El plegado es amplio y redondeado, de ampulosidad jordanesca en fragmentos como el manto de la Virgen. La policromía, muy cálida y bastante mesurada en el uso del oro, valora con tino las formas.

Determinados están ya en el último tercio del quinientos los que serán focos principales de la actividad escultórica andaluza durante las dos centurias siguientes: las ciudades de Sevilla y Granada. Dos centros de producción diversos en su devenir histórico, su estructura social y su impulso estético, ligados en lo artístico en un primer momento para, a continuación, alcanzar su definitiva personalidad y marchar por veredas de signo bien opuesto. Sevilla, metrópoli del Nuevo Mundo, urbe populosa y principal centro económico del país, será también, junto con la Corte, el mayor establecimiento nacional de la industria artística, sede de una activa escuela que, sostenida por la demanda de las parroquias y conventos de la ciudad, por los encargos de un rico y amplio extrarradio que abarcaba, prácticamente, toda la mitad occidental de Andalucía y buena parte de la provincia de Badajoz, con localidades tan importantes como Zafra o Llerena, así como por la constante sollicitación del nuevo mundo, desarrollará un oficio de extraordinaria magnitud cuantitativa y, por más que muy desigual, de altísima calidad media. Maestros de diversa procedencia se asientan en la urbe atraídos por este clima de febril actividad, sentando sobre las raíces castellanas de su formación y el fuerte influjo de lo flamenco e italiano que, desde fines del siglo XV, va llenando las casas y templos hispalenses, las bases de una escuela propia y bien diferenciada de los demás núcleos regionales. Granada, capital del oriente andaluz, contaba, por su parte, con el prestigio ideológico de haber sido el último reducto infiel reconquistado y haber acaparado, siquiera por un tiempo, las preferencias de la Corona. Artistas de muy significativo renombre, españoles y extranjeros, vinieron a ella para dotarla de acuerdo con sus recién adquiridos honores, dejando entre este perímetro apenas cristianado algunas de las mejores y más maduras y ortodoxas muestras del arte renacentista en la Península. Pero conforme avanza el siglo XVI, privada del favor de Felipe II, la realidad se va mostrando más a las claras: Granada era una ciudad pequeña y remota, de difícil acceso y tímido desarrollo económico, condenada a un provinciano letargo del que, sin embargo, despertará en varias ocasiones bajo el destello de la genialidad. Su escuela de escultores, extendida por los obispados de Jaén, Málaga,

Guadix y Almería, renacida a finales del siglo XVI como una *hijuela* de la sevillana¹¹⁰², con la que mantiene contactos muy estrechos, posee, en general, un nivel de calidad con el que no se compara ningún otro taller español, en tanto que, aunque en todos brotaran autores de primera fila, sólo en este se escalonaron con la dignidad debida para cubrir el extenso periodo que llamamos barroco, entre 1580 y 1775, más o menos.

Ejemplo maravilloso de la inicial hermandad entre los núcleos hispalense y granadino y auténtico crisol del devenir barroco en tan amplia región, es el retablo mayor del monasterio de San Jerónimo, de Granada, obra inmensa, de larga y cuidada elaboración, imán de prestigiosos maestros, que, por haberse levantado en, al menos, dos fases bien diferenciadas y con cierta distancia temporal, nos ofrece con justeza la tónica de la escultura andaluza de la transición al barroco. Ya se habló de él en el capítulo precedente y hasta se incorporó una extensa aclaración a pie de página con un resumen de su historia, mensaje y bibliografía específica; poco procede, por tanto, volver a insistir en los mismos datos, de manera que tan sólo recordaré que, de esas dos etapas que acabo de mentar, era de signo sevillano la primera, atribuida a las gubias de Juan Bautista Vázquez *el Mozo*, y de dirección granadina la segunda, en la que participó Pablo de Rojas, maestro de Martínez Montañés y padre de la plástica barroca del sur. De esta última se habló al tratar de la *Adoración de los pastores*, magnífica obra del escultor alcalaíno; de la otra, aunque anterior y de estilo menos avanzado, apuntaremos algo ahora, cuando es propio referirse a la *Epifanía*. Se integra este panel, como ya digo, en la parte más antigua del retablo, conjunto muy ligado todavía a la tradición del más puro y refinado manierismo, más extenso, primoroso y de mejor madera que el añadido a principios del siglo XVII¹¹⁰³. La autoría, aunque no documentada, finalmente concedida a Vázquez *el Mozo*, no parece ofrecer lugar a discusiones, siendo evidente su estilo en toda la parte tenida por más rancia, de gran delicadeza y calidad. Era el

¹¹⁰² Usando las palabras de María Elena.

M.^a E. GÓMEZ-MORENO. *Escultura del siglo XVII*, p. 39.

¹¹⁰³ La distinción entre lo ejecutado durante las distintas fases de elaboración del retablo de San Jerónimo fue propuesta, como se recordará, ya a finales del siglo XIX por don Manuel Gómez-Moreno:

“Aragón se valdría de otro artista para el ensamblaje, talla e imagería de este retablo, pues él no hizo más que dorarlo y estofarlo; pero el nombre de tal escultor nos es desconocido ... y en verdad el mérito de estas esculturas es grande, mereciendo figurar entre las buenas de aquel siglo ... En cuanto a la parte agregada en 1605, bien se echa de ver que fue todo el cuarto cuerpo con sus escudos y ático, las dos columnas y frontón del manifestador y las gradillas del altar ... esto es lo hecho por Navas, que desmerece no poco de lo antiguo, pero las esculturas a que se obligó es de creer las ejecutase otro artista, probablemente Bernabé de Gaviria ... Dichas esculturas son los relieves del Nacimiento y la Presentación de Jesús, Ascensión y Venida del Espíritu Santo, las estatuas de S. Benito, S. Bernardo, S. Justo y la Prudencia y los serafines que tiene debajo el padre eterno ... distinguiéndose notablemente por su estilo, por el estofado, obra de Raxis, y por estar labradas en madera de pino, a diferencia de las antiguas, que son de nogal.”

M. GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ. *Guía de Granada*, pp. 371-372.

maestro oriundo de Ávila, aunque establecido desde temprano en Sevilla, donde está demostrada su labor ya en 1578, e hijo de un medio artístico que será el que defina las líneas generales de la escultura hispalense del bajo renacimiento. Su padre, Juan Bautista Vázquez *el Viejo*, heredero indirecto de Berruguete y, tal vez, discípulo de Isidro Villoldo, será, con Jerónimo Hernández, el más esclarecido escultor del último tercio del siglo XVI en la ciudad del Guadalquivir y el gran iniciador de su escuela imaginera¹¹⁰⁴; y, además, estaba emparentado con los Oviedo, vecinos asimismo de Ávila, pues su primera mujer y madre de su hijo homónimo, Andrea Hernández, era, a su vez, hija de Juan de Oviedo *el Viejo* y hermana del *Mozo*. La formación de Vázquez *el joven*, con toda certeza, tuvo lugar en el taller paterno, para madurar, más adelante, a la luz de las obras de Jerónimo Hernández, en cuyo obrador parece que trabajó como oficial y junto al que colaboró en numerosos trabajos; de él hubo de extraer las notas de mayor fuerza y vigor que se registran en su estilo, contagiado por la energía expresiva y rotundidad formal de que siempre hace gala este artífice que, al igual que él, era abulense de nacimiento. Obtuvo cargos de considerable importancia, como el de Maestro mayor de las obras de escultura de la provincia de León, que gustó de ostentar con orgullo, y trabajó con buen crédito desde su llegada a Sevilla, llegando a formar una sociedad por diez años con el maestro Diego de Velasco. El joven Juan Bautista Vázquez se presenta ante nosotros como un excelente técnico, pero un creador bastante limitado, demasiado sujeto a las soluciones formales e iconográficas de su padre, que tanto éxito tuvieron en todo el ámbito de la Andalucía occidental¹¹⁰⁵. Caracteriza su estilo un dibujo económico y ajustado y un modelado turgente y jugoso, pero siempre ponderado, comedido, sin ampulósidades en la anatomía ni el plegado; las carnes son suaves y tersas, sin exageraciones ni fibrosas sequedades, incluso en los más bellos desnudos masculinos, siguiendo la línea que su padre marcara en las sensuales escenas del Paraíso, del banco del retablo mayor de la catedral de Sevilla; las telas, por su parte, fluyen en ritmos curvos de serena cadencia, apegándose a los volúmenes corporales con fidelidad y delicadeza, de un modo que bien se diría el de Berruguete, pero tocado de aplomo y mesura. La Epifanía del retablo de San Jerónimo es un caso paradigmático de su arte, heredera directa de concretas composiciones paternas, como en su momento se verá, al tiempo que poseedora de unos rasgos que nos la presentan como más avanzada en el tiempo y la manera, a saber, un mayor sentido de la monumentalidad, una valoración más rotunda de la masa y un modelado menos suave y más enfático, más cercano, en definitiva, aunque todavía distante, a los parámetros del realismo. Concebida la escena para formar pareja con el relieve analizado de la Adoración de los

¹¹⁰⁴ Le concede este título el profesor Hernández Díaz.

Véase J. HERNÁNDEZ DÍAZ. *Imaginería hispalense...*, p. 29.

¹¹⁰⁵ "... Fue uno de los primeros artistas que llevaron a Andalucía las buenas formas, la nobleza de caracteres, el sencillo plegar de los paños y otras máximas con que acabó de desterrar la manera gótica que todavía reinaba en Sevilla entre algunos profesores."
J. A. CEÁN BERMÚDEZ. *Diccionario...*, IV, p. 147.

pastores¹¹⁰⁶, la Virgen es trasladada ahora a la margen derecha del recuadro, sentada con el Niño en brazos, brindándolo a la devoción de los gentiles. El patrón físico, de gran delicadeza y alargamiento es por completo manierista y deriva, también en la pose, del empleado por Bautista Vázquez *el Viejo* en epifanías como las de los retablos de Santa María, de Medina Sidonia, o San Mateo, de Lucena. María aparece como una joven alta y de aspecto distinguido, de rostro ovalado y facciones menudas, con los grandes ojos entornados y de mirar indolente, y la recta nariz fundida al ceño; una muchacha de belleza idealizada que, por estar tocada aquí de cierto punto de afectación, no llega a alcanzar la magnífica presencia de sus modelos. La indumentaria, en cambio, se aparta de la clásica evocación de esas Vírgenes y prefiere beber de otras fuentes, aunque, eso sí, emanadas de la misma reserva; cubierta con una fina toca y envuelta en un enorme palio que, cayendo recto desde los hombros, se tercia al nivel de la cintura, dejando a la vista apenas la pechera del vestido, es la suya una figura que desciende en línea recta del tipo fijado por su padre para la representación exenta de María con el Niño, esquema de raíz gótica y larga pervivencia en Sevilla. Alzado en sus manos, con un pañal haciendo de humeral, el Niño es ofrecido a los reyes como una custodia por un pontífice. Su figuración contiene uno de los mejores momentos de la escena; vemos a Jesús desnudo, muy pequeño, aunque ya bien consciente, y bastante despabilado, alzando la diestra para compensar a los peregrinos con su bendición; el realismo, salvo por esa dotación a deshora de conciencia, aparece en él de un modo abierto y decidido, aunque no poseedor de toda la morbidez que hubiera sido deseable, sobre todo en el rostro, entrañable por más que algo convencional. Protegiendo las espaldas de la Señora hallamos a San José, interpretado como un hombre maduro y de noble presencia, con un rostro de mirada dulce y devota en el que, sin un ápice de vulgaridad, el naturalismo asoma bien encaminado; un patriarca a las puertas de la vejez, de larga barba y rizado cabello, ya bien escaso, aunque el modesto tocado y el tufo que conserva sobre la frente nos impidan conocer la magnitud de su calvicie. De nuevo en el primer término, frente al grupo formado por la Virgen y el Niño, destaca el volumen del rey Melchor, en el que se acusa una profunda admiración hacia los modelos de Vigarny y un buen estudio del personaje correspondiente realizado para el retablo de la Capilla Real. Es un viejo alto y de buena planta, por más que un tanto hierático y bastante inexpresivo, de frente despejada, larga barba y melenilla cortada en tazón, arrodillado con las manos juntas, en señal de adoración, y la corona, de tan exiguo valor para el caso, abandonada por tierra. Su atuendo vuelve a apartarse de los postulados romanizantes de Vázquez *el Viejo* en favor de unas líneas de neta ascendencia medieval; gasta el rey una sobrevesta talar lisa, a especie de una loba ceñida a la cintura, debajo la cual emergen las anchísimas mangas del sayo, distando poco de lo que viste el citado Melchor de Vigarny; interesante es el detalle del sable, colgado al lado izquierdo, con una rica vaina imitando damasquinado.

¹¹⁰⁶ Como se recordará, este relieve ocupa el encasamiento principal del lado de la Epístola, a la derecha del sagrario.

Detrás de él encontramos al rey Baltasar y, a su lado, a un nivel algo más alto, Gaspar, conversando entre sí, cada uno con su ofrenda en la mano. El primero es un gallardo mozo de atinados rasgos negroides, casados en rara unión con una cabellera de pura raza blanca; aumenta su apostura una vestimenta de corte romano, con borceguíes, tonelete y capeta prendida del hombro derecho; digna de atención es la corona, bajada ya de la cabeza, que aparece montada sobre una elegante gorra renacentista, en color negro y guarnecida con plumas. El otro, de edad algo más avanzada, camina todavía con la corona ceñida, envuelto en un manto que, con su propia mano, mantiene cruzado sobre la cintura. Tanto ellos dos como el San José, las tres figuras del segundo término, presentan aureolas de luz en torno a las cabezas, pintadas sobre el plano del relieve; es un elemento que, creo, se nos aparece aquí por vez primera, y al que no conozco precedentes renacentistas ni medievales, lo mimo de pintura que de escultura; semejante desierto me deja sin elementos suficientes para una valoración objetiva y me hace pensar que no responda a una intencionalidad iconográfica definida. El fondo, picado por entero de oro, remite a un interior pétreo de formas clásicas, definido tan sólo por una moldura. La composición deriva, en esencia, de dos precedentes, a saber, las epifanías de los retablos de San Mateo, de Lucena, y Santa María, de Medina Sidonia, dos obras magníficas que muy tentado estuve de incluir en este libro pero que, tras un detenido análisis estilístico y una profunda búsqueda bibliográfica, hallé demasiado cerca, por cronología y manera, de los parámetros del renacimiento¹¹⁰⁷. En el primero

¹¹⁰⁷ El retablo mayor de la parroquia de San Mateo, de Lucena, fue concertado por Bautista Vázquez el Viejo en 1572, habiendo constancia documental de que trabajaba en él en 1577, cuando entrega terminadas cuatro historias –Anunciación, Visitación, Nacimiento y Adoración de los reyes– y hace carta de pago, ya en noviembre, para terminar lo que restaba, y todavía en 1584, cuando declara tenerlo terminado y pide se le liquiden las cuentas. La mazonería y, quizás, también los relieves del banco se deberán al ingenio de Jerónimo Hernández. La policromía fue encargada en 1607 al pintor Antonio Mohedano.

La máquina, de tipo palladiano consta de banco, un solo cuerpo y ático. Aparecen en la predela relieves representado a los cuatro Evangelistas, Zacarías y Aser, con el sagrario en medio. El cuerpo está articulado por cuatro esbeltas columnas de orden jónico, sobre altísimos pedestales, que dan cobijo a un orden menor de columnas jónicas pareadas que enmarcan tres alturas de parejas de relieves, y forman una calle central, más estrecha y algo más elevada; aparecen en ella, de abajo arriba, los bultos de San Mateo, la Asunción y la Resurrección. En el lado del Evangelio se pueden ver, en el mismo orden, las historias de la Anunciación y la Visitación; la Purificación y la Huida a Egipto; y la Santa Cena y la Oración en el Huerto. En el otro paño se disponen el Nacimiento y la Epifanía; Jesús entre los doctores y el Bautismo de Cristo; y, por último, el Prendimiento y el Ecce Homo. En el ático, flanqueado por los aletones del frontón partido, se representan, al centro, el Calvario y, en sendos medallones a uno y otro lado, la Quinta Angustia y el Santo Entierro. En los pedestales de las columnas grandes se colocan los bultos de los Apóstoles Santiago, Pedro, Pablo y Andrés y, en el ático, la Fe, la Esperanza, Isaías, Jeremías, Ezequiel y Daniel.

Véase C. LÓPEZ MARTÍNEZ. Retablos y esculturas..., p. 133; Idem. Desde Jerónimo Hernández..., pp. 102-103, 105, 107-109; Id. Desde Martínez Montañés..., p. 143; D. ANGULO IÑIGUEZ. "El retablo..."; J. HERNÁNDEZ DÍAZ. *Imaginería hispánica*..., pp. 38-39; Grupo ARCA. *Guía artística*..., pp. 593-595.

vemos ya definido el esquema ordenador usado en Granada, si bien con figuras más pequeñas y notable preocupación panorámica; el grupo de la Virgen con el Niño aparece más individualizado y potenciado además por las arquitecturas del fondo, con lo que aumenta su dimensión de objeto sagrado y la solemnidad de la escena; la influencia de Berruguete es evidente en todas las figuras, muy esbeltas y desmaterializadas, movidas y ataviadas con ropas de neta inspiración antigua. El segundo, de menor calidad, se ciñe en lo sustancial al patrón establecido en Lucena, pero, por las propias características de la mazonería del retablo, se opta por una escena más simple, de figuras más grandes y más fácil lectura; en conjunto es una obra de menor calidad que la cordobesa, pero más próxima a lo que, luego, se hará en Granada; a este respecto interesa señalar que, vista la tipología de ciertas figuras, sobre todo femeninas, parece probable la colaboración de Vázquez el Mozo en este retablo gaditano¹¹⁰⁸. En San Jerónimo se aplica la concepción monumental de Medina Sidonia, eliminando elementos como el alto plinto de la Virgen y discurriendo una disposición aún más legible del tema, con las cabezas de los personajes ensartadas en dos diagonales paralelas que mantienen la convención perspectíca del manierismo a la vez que introducen una novedosa nota desestabilizadora. Por lo demás, la composición sigue siendo muy cerrada, como se desprende del triángulo equilátero, o la parábola, según visiones, que describen las figuras y que encierra en ese juego de líneas sus miradas, ademanes y expresiones. El modelado es algo más fuerte que en Vázquez el Viejo, acusando, como ya se anunciaba, el influjo de Jerónimo Hernández, sobre todo, en el plegado que, aunque menudo y suave, de ascendencia castellana, contiene ya algún elemento obviamente destinado a la consecución de mayores volumen y claroscuro. La policromía es de una riqueza abrumadora; los vestidos se doran en pulimento y, a

En cuanto al retablo mayor de Santa María, de Medina Sidonia, decir que, en 1575, Bautista Vázquez el Viejo y su discípulo Melchor de Turín, granadino, contratan la hechura de tan sólo de la escultura, pues la mazonería, de tipo plateresco, muy rica y delicada, hacía tiempo que se diera por concluida y el Calvario de la parte alta había sido ejecutado por Roque Bolduque. La policromía se terminó en 1584.

Consta el retablo de banco, cuatro cuerpos y ático, de tan amplio desarrollo éste que bien se puede considerar un quinto cuerpo. Se divide en cinco calles, más ancha la centran, con encasamientos muy profundos, tanto que la práctica totalidad de las escenas se compone de imágenes de bulto, al menos en el primer término. Las escenas representadas por Vázquez y Turín son las siguientes, en el orden habitual: en el primer cuerpo, la Inmaculada Concepción alada (Apocalíptica), el abrazo de San Joaquín y Santa Ana, el Nacimiento de la Virgen, la Presentación de María y San Joaquín y Santa Ana con la Virgen Niña; encima, la Anunciación, la Adoración de los reyes, la Asunción, el Nacimiento y la Circuncisión; seguidamente, la Visitación, la Purificación de la Virgen, el Descendimiento y la Quinta Angustia; en el cuarto cuerpo, la Resurrección, el Santo Entierro, la Coronación de la Virgen, la Dormición y dos Santos; y en el ático, dos figuras en los encamientos extremos, la Ascensión, el Calvario y la Venida del Espíritu Santo.

Véase C. LÓPEZ MARTÍNEZ. *Desde Jerónimo Hernández...*, pp. 106-107; E. ROMERO DE TORRES. *Catálogo monumental...*, pp. 443-444; J. HERNÁNDEZ DÍAZ. *Imaginería hispalense...*, pp. 39-40.

¹¹⁰⁸ J. HERNÁNDEZ DÍAZ. *Imaginería hispalense...*, p. 40.

continuación, se recubren de decoración pintada al óleo, en colores lisos, mates y muy contrastados entre sí, extendidos por grandes áreas de la talla, delimitando, para potenciar el trabajo de las gubias las distintas prendas con que se visten las figuras; las carnaciones se hacen en mate y en tono frío, con un blanco verdoso ligeramente rosado en las mejillas; para los cabellos de la Virgen y el Niño se usa todavía el oro¹¹⁰⁹.

EL REALISMO. — Inauguramos al fin nuestro recorrido por la gran época de la escultura barroca española. Valladolid, de acuerdo con el orden establecido en los epígrafes anteriores será la puerta que nos introduzca en ella. Una ciudad que, activada por la presencia de la Corte, conocerá un momento de singular apogeo artístico, aunque, como se ha dicho ya, más por el volumen cuantitativo de la producción que por su buena calidad formal.

En el campo del oficio de bulto, el siglo XVII se iniciaba con el insípido mantenimiento de las formas del manierismo, de singular mérito en manos de Esteban Jordán, pero de muy inferior categoría en las de sus discípulos e imitadores, aunque progresivamente avivadas con ciertos rasgos de mayor verdad gracias a la sensibilidad de hombres como Francisco del Rincón. Pero en medio de esa llanura, pronto emergerá el promontorio renovador de la genialidad, representado por la figura gigantesca de Gregorio Fernández, un maestro que brota solitario, sin el claro aval de la tradición precedente, pero que en un espacio de tiempo breve, conseguirá fraguar una tradición que no decae hasta el tiempo de Luis Salvador Carmona y los hermanos Tomé. Un titán que parece surgir de la nada pero que fue capaz de sentar una corriente sólida y larga, un segundo manierismo, cada vez más torpe y seco, en el que va consumiendo su brío el taller barroco castellano, abierto y cerrado en su persona de no ser por la aparición de otros importantes maestros, dotados de una personalidad propia y bien definida, en los focos marginales de Toro y Salamanca.

Con Gregorio Fernández el arte de la meseta norte se renueva y adopta por ley parámetros estéticos hasta entonces olvidados. El natural triunfa y la escultura cobra una vitalidad desconocida, una fuerza que no es fruto de la mera mimesis de lo real, sino de la capacidad de unir en síntesis perfecta realismo y abstracción, fraguando unos tipos formales y unas iconografías, que no imitan la vida, sino que son en sí mismas vida propia y real, entes artísticos emanados de la creatividad genial de un hombre especialmente capacitado para la comprensión y exposición, tanto de lo espiritual como de lo estético. Alumbrados por su estela, iniciemos estas páginas, guiando la vista, en primer lugar al magnífico panel de la *Adoración de los reyes* que tallara en los años veinte para el soberbio retablo mayor de la iglesia de San Miguel, de Vitoria; una pieza

¹¹⁰⁹ Sobre este punto remito a D. SÁNCHEZ-MESA MARTÍN. *Técnica de la escultura...*, p. 96.

en la que la reducida dimensión material no acompaña al subido grado del mérito estético; bien compuesta y trabajada con la técnica más hábil y minuciosa, llena de buenas cualidades plásticas y expresivas, de sincera vitalidad y profunda emoción¹¹¹⁰.

Un relieve labrado para el banco del retablo, una pieza de natural secundario que se va a cuidar, sin embargo, con un detallismo exquisito, al igual que los otros tres relieves de la predela, caracterizados por su enorme frescura y delicada labor¹¹¹¹.

Sentada encima de un estradillo, la Virgen presenta en sus brazos al Niño Jesús. Es una joven de rostro ancho y rasgos finos, de hermosa nariz, recta y bien perfilada, y ojos pequeños y algo rasgados. Su expresión transmite una paz que parece difícil de concentrar en un espacio tan diminuto como el de ese rostro; una majestuosa confianza, nada jactanciosa al mismo tiempo, en sí misma y, sobre todo, en la naturaleza divina de la Criatura que hay poco dio a luz. Sobre su vestido, sencillo y de corte moderno, un amplio manto hace de cápsula e incrementa su pureza consustancial que, envuelta en esos paños, se revela como cosa superior y ajena a la tierra. Un manto que cae desde la cabeza en amplios y crujientes bullones, similar al que cubre de ordinario a las Vírgenes de sus Calvarios, incluido el de este mismo retablo vitoriano. Pero, aun siendo la misma prenda, qué distinto es su sentido en ambos casos; lo que al pie de la cruz se presenta como toca de viuda, como velo de dolor que, encubriendo el cuerpo todo, parece indicar hasta qué punto lo llena la tristeza que brota del alma, es ahora atributo inequívoco de la dignidad regia, capa más noble que si poseyera bordados y armiños, destinada a dar esplendor al Trono de la Sabiduría.

El Divino Infante, mutilado en la actualidad, falto de la cabeza y parte de las extremidades superiores, se ofrece, sin embargo, todavía, como una figura de gran calidad y alto nivel de justeza con el natural. Esta desnudo, tentando de erguirse sobre la falda de la Madre, dispuesto, sin duda, a recibir con agrado la embajada de sus fieles gentiles.

¹¹¹⁰ Como se recordará de lo expuesto en la segunda parte, se dispone este panel en el banco del retablo, a la izquierda del sagrario, bajo a imagen de San Pedro. Completan el programa de la predela los relieves de la Encarnación (al lado de la *Epifanía*) y, por el frente de la Epístola, la Presentación de la Virgen Niña en el templo y la Visitación.

¹¹¹¹ De hecho, han sido objeto de frecuente reproducción fotográfica, sobre todo la *Visitación*, por contarse entre lo más experto y delicado de la producción de Fernández.

Martín González, sin embargo, al referirse a estos relieves asegura que “toda esta labor es de taller”.

Más atinadas creo las palabras de María Elena, cuando afirma que “el retablo de San Miguel de Vitoria, constituye, con los de Nava del Rey y Plasencia, uno de sus principales conjuntos. Es muy grande ... y se distingue por la inusitada riqueza de su ornamentación escultórica, toda ella muy homogénea, aunque con abundante mano de taller. Los relieves bajos de la Adoración de los Pastores y la Circuncisión están compuestos con más artificio de lo habitual ... y son lo mejor del retablo, juntamente con los relieves del zócalo, llenos de deliciosos pormenores realistas; se exagera la dureza y angulosidad de los plegados y aumenta el movimiento barroco de las figuras.”

J. J. MARTÍN GONZÁLEZ. *El escultor...*, p. 128.

M.^a E. GÓMEZ-MORENO. *Escultura del siglo XVII*, p. 63.

San José responde a la preferencia habitual del artista; es un hombre maduro, pero lejos todavía de la vejez; de pelo corto y barbita también cuidada; con un rostro magro y de facciones fuertes, de hombre sencillo, pero sin un punto siquiera de vulgaridad; rasgos nobles e imponentes, como pertenecientes a un santo de tan grande valía a los ojos de Dios. Curioso y tímido al mismo tiempo avanza en forzado cruce de piernas a la vera de su Esposa, pero en silencio y con la mirada baja, sin querer disputar honores que, por derecho preternatural, no le corresponden. Como siempre en Fernández, interesa destacar el aire labriego y castellano de su vestimenta hebrea, con esa túnica a media pantorrilla, botas y capote, echado éste sobre el hombro a la manera de una manta serrana, sin abrocharse como otras veces sobre el pecho formando un cuello, elemento que ahora ostenta la túnica.

El grupo de los reyes, aun sin dejar de tener en cuenta el reducido tamaño de todo el conjunto, se nos ofrece, y así merece ser valorado, como una de las más afortunadas creaciones de todo el hacer del maestro, que fue tan dilatado y estimable. La composición es de gran fortuna y la factura de las cabezas de un acierto y una maestría rayanas en el virtuosismo; no alcanza tal nivel la ejecución de las ropas, con pliegues demasiado amplios y duros, aunque de incuestionable fuerza tectónica y expresiva. Melchor, de acuerdo con la costumbre establecida, es el primero en ponerse de hinojos ante el solio del Altísimo. Brilla en él, antes que nada, la cabeza, poderosa y llena de verdad, de anciano venerable, lleno de sabiduría y cargado de toda la dignidad de su rango. Con expresión humilde mira al Niño y adelanta la diestra para acariciar sus pies, haciendo crujir el grueso tafetán de su pesado manto, adornado en la parte alta con una amplia muceta.

A continuación, Gaspar, avanza a largos pasos para equipararse a su compañero, sosteniendo con ambas manos un gran copón esférico. Es este monarca más joven que el anterior, pero también es ya un hombre de años y leguas. El sayo, de aire contemporáneo, con grandes botones en la pechera, nos lo oculta casi por entero un manto de amplio plegado, de grandes quiebros que tocan el ápice del estilo del maestro; como muy característica de él se presenta la manera de recogerlo el rey entre el pecho y el brazo, formando un bullón que veremos repetido en numerosas figuras suyas, por ejemplo la Dolorosa del Calvario de Plasencia. Un paje acompaña a este rey y le recoge la cola, en una actitud que era muy del gusto de los pintores cortesanos del primer barroco, según hemos visto en los lienzos analizados de los Carducho o Pedro Núñez. Viste el muchacho según la moda cortesana del momento del artista, con jaqueta de hombreras y jubón de mangas holgadas; el pelo lo lleva cortado a tazón, acorde también con la tendencia del siglo.

El rey Baltasar, al nivel de Melchor, pero en segundo término, aparece en pie todavía, abriendo ante los ojos del Rapaz un cofre con pie de copón, repleto de monedas de oro. Sin llegar a ser convincente la impresión de sus rasgos negroides, merece destacarse el esfuerzo realizado por el autor para llegar a una correcta caracterización

racial, como de desprende de la ausencia de barba o de las facciones suaves y redondeadas, así como de la vestimenta, que se pretende un tanto más exótica.

Cierra el cortejo un muchacho de viva expresión y gesto aldeano, apoyado en un grueso cayado de madera, que mira atento la escena sin perder punto de ella; por su gesto y expresión más parece un pastor que un gentilhomme, por lo que al verlo, no puedo evitar recordar el entrañable personaje de Aminadab, el pastor deudo de San José, que Lope de Vega convierte en protagonista de su novela sobre el ciclo de Navidad, y al que sitúa como espectador del acontecimiento de la Epifanía, narrado por su boca a los demás pastores¹¹¹².

La composición, constreñida por el difícil formato del soporte, se caracteriza por su frontalismo y horizontalidad. Ha de notarse que se ciñe al esquema ordenador que, al referirme a la *Epifanía* de colección particular de Carreño de Miranda o a la de José Risueño de la catedral de Almería, ambas de un estadio avanzado de barroquismo, he llamado *shongaueriano*. Una disposición habitual, de origen flamenco, que se resume en el planteamiento apaisado de la historia y en la ubicación de la Sagrada Familia en uno de sus extremos –hasta ahora, siempre el derecho–, con lo que el grupo de los gentiles adquiere un discurso extenso y de sentido procesional. Años antes ya había recurrido el artista a este esquema, para la *Adoración de los reyes* del retablo mayor de Nava del Rey, de composición menos abigarrada, barroca e intensa que ésta de Vitoria, y factura bastante menos cuidada¹¹¹³. Pero no se acaba aquí la influencia del norte; la actitud impulsiva de los monarcas, así como los gestos específicos de cada uno; la presencia del paje recogiendo los vuelos del manto de Gaspar, o la disposición de éste último en un plano ligeramente más adelantado que el de Melchor, traen a la mente el recuerdo de la *Adoración de los reyes* del tríptico de San Juan Bautista, de Malinas, obra pintada por Pedro Pablo Rubens entre 1617 y 1619 y difundida, como he dicho ya tantas veces, por la estampa de Luc Vorsterman a partir de 1620; no hay motivos para suponer que Fernández no la hubiera llegado a ver, pues tanto pudo hacerse con ella por sus propios intereses estéticos y laborales, como conocerla a través de sus muchos amigos pintores. El modelado es fuerte y diestro, con magníficos estudios de realismo en las cabezas y algo más de rigidez en el plegado, amplio y quebrado como nunca. En conjunto es una pieza muy valiosa y característica del arte del maestro de Sarria, algo

¹¹¹² Con estas palabras inicia el joven su relato:

“En vuestra busca venía, pastores y zagalas Betlemníticas, porque sabed que traigo que contaros de Belén, donde esta mañana he estado, y son tan grandes, que ni caben ya en mi pecho ni las hubiera podido sufrir, si no las viniera por el camino diciendo a los árboles...”

Lope de Vega. *Pastores de Belén*, libro IV (la cita copiada, en p. 490).

¹¹¹³ Recordemos, por lo expuesto sobre esta máquina en la parte II, que el relieve de la Epifanía se haya en el banco del retablo, en el neto principal del lado de la Epístola.

He decidido ahorrar su comentario por no hallar en ella más que un paso previo para esta magnífica composición vitoriana, con escasa participación directa, además, de la gubia del maestro.

Conozco bien la obra, pero, por desgracia, no puedo remitir a ninguna fotografía disponible en la bibliografía.

más movida de lo habitual y llena de esa pasión que de continuo trasciende de su trabajo y que es descriptor inequívoco de la sinceridad de los sentimientos que siempre vertió en cada una de sus obras.

Trabajaba en Valladolid por los mismos años que Gregorio Fernández, el escultor segoviano Juan Imberto, hijo del manierista Mateo Imberto, que, tal vez, completara su formación en el entorno del gallego. Figura todavía poco conocida, desarrolla un arte que se caracteriza por su dependencia de los modelos del manierismo, sobre todo de Esteban Jordán, y su admiración por la primera etapa del hacer de Fernández. Su estilo, por tanto, nos presenta un realismo edulcorado y de formas ampulosas, pero redondeadas y suaves, a medio camino entre el bajorrenacimiento del discípulo de Juní y la crujiente exageración del alumno de Francisco del Rincón. La obra capital de su catálogo, conocido todavía de un modo bastante fragmentario, es el retablo mayor del convento de Santa Isabel de Hungría, vulgo las Isabelas, de Valladolid, una pieza de gran empaque e innegable calidad, por más que algo trasnochada en su estilo para los años en que fue ejecutada¹¹¹⁴.

Cuenta esta máquina, como ya anuncié al tratarla en la segunda parte, con un buen relieve de la *Adoración de los reyes*, pieza bien compuesta y de fina labor, muy superior, en todos los aspectos, a la escena paralela de la Adoración de los pastores. Una obrita de gran vitalidad y atención al detalle¹¹¹⁵.

De acuerdo al esquema más usado, la Sagrada Familia aparece desplazada al tercio derecho del panel, ocupando el resto la representación extensa del cortejo de los reyes. La Virgen está sentada de perfil, elegante y majestuosa, como verdadera reina del Cielo. Es una joven de apostura lozana y real, con un rostro gordezuelo, de facciones muy menudas, y una larga cabellera ondulada que se derrama con desenfado por su espalda, permitiendo que algún díscolo mechón se desligue de la corriente y alegre su cara danzando sobre la oreja. Un enorme manto la cubre desde la cabeza, cayendo en amplios repliegues herederos de Jordán, pero ya más mesurados y convincentes de lo que veíamos en la *Nochebuena*, sin la falsa fanfarria de aquel viento misterioso que hacía volar los paños. Sentada en un asiento bajo, tiene la pierna izquierda extendida y la derecha más flexionada, creando un desnivel, de claro origen clásico, que se aprovecha para formar la silla del Infante.

Éste aparece desnudo y está ya bastante más formado y despierto que en la noche de la Adoración, lo que indica el transcurso de un lapso de tiempo más o menos considerable entre ambas fechas, aunque la Sagrada Familia permanezca, según

¹¹¹⁴ Aun reconociendo esta realidad, juzgo excesivamente duras las palabras de María Elena: "... Juan Imberto ... hace la escultura del [retablo] de Santa Isabel, con relieves y estatuas de insulso clasicismo, en contraste con el hermoso grupo central de Gregorio Fernández." M.^a E. GÓMEZ-MORENO. *Escultura del siglo XVII*, p. 87.

¹¹¹⁵ Este relieve se encuentra en el neto principal del banco por el lado de la Epístola, formando pareja con el de la Nochebuena, según se describió en la segunda parte.

Imberto, todavía en el portal. Es un Niño que debe no poco al arte del renacimiento y en el que vuelve a descubrirse vivo aquel acento anchesco que en la segunda parte fue advertido como propio del estilo del maestro. Un Niño de bella y proporcionada anatomía, con la regia cabeza cubierta de acaracolados rizos de oro; sentado en la rodilla derecha de la Madre, nos ofrece el cuerpo de frente y la carita de perfil, en un *contraposto* de, también, neta impronta manierista; con una mano bendice al rey Melchor y con la otra se dispone a aceptar el obsequio que le hace, premiando con su complacencia aquella enorme fe que empujó a los sabios monarcas a salir de sus palacios para postrarse en un establo a los pies de un campesino recién nacido.

San José se queda a la espalda de la Señora, amparando, una vez más, el Trono terrenal de su Hijo. El tipo humano empleado responde en absoluto al que vimos en la *Nochebuena*: un hombre joven y de buena planta, con el pelo y la barba morenos y cortos, vestido con doble túnica y palio terciado en diagonal sobre el cuerpo. Por su pose, algo forzada y bastante bailarina, se acerca también a la gracia del manierismo, mientras que el plegado de sus vestidos, aún cuando sigue pecando de artificioso, destaca por su mayor proximidad a lo verdadero.

Frente al Niño y sus Padres, los reyes se disponen en fila, acercándose con sus presentes en la mano. Melchor, ya lo he dicho, es el primero en postrarse. La suya es una figura bastante valiosa, de buen realismo y gran dignidad. Un venerable anciano, sin pelo en la cabeza y con una larga barba gris cayendo sobre su pecho; humilde adora al Niño y le ofrece abierto un cofre, repleto de monedas de oro; sobre el cuerpo viste un sayo encarnado y encima, una rica sobrevesta de mangas cortas y mucetilla cuadrada; la corona, que nada vale ante este Rey, yace abandonada por tierra. Detrás de él, Gaspar avanza con toda la magnificencia de sus atributos reales, calada sobre sus negros rizos la corona y empuñado en la diestra el cetro. Es un hombre joven, alto y apuesto, vestido con una pesada loba de cuello principesco y amplias maneras triangulares para sacar los brazos. Interesante es también el copón, en forma de corona, que va brindando al Niño. Baltasar, por fin, también joven y bien parecido, viene coronado y con un copón en forma de granada en la mano. Viste una marlota moruna, en color azul, y sobre ella, una capa con cuello principesco, prendida sobre el pecho y con una de las puntas delanteras sujeta al cinturón, con lo que crea un hermoso pliegue; estos recursos, destinados a alegrar y embellecer la caída de los vestidos fueron muy comunes en la España del siglo XVII y en el arte de Fernández, sin ir más lejos, tenemos hermosos ejemplos, sobre todo en la *Santa Teresa* del Museo Nacional de Escultura, con la capa prendida del escapulario con alfiles.

En segundo término se representa el portal, la misma esquemática cabañuela que aparecía en la escena compañera; a ella se unen los recursos ilusionistas de la policromía, antes inexistentes, que simulan un cielo grisáceo, un horizonte de verde llanura y unos árboles con hermosa copa de acacia.

La composición responde al clásico esquema shongaueriano que tanto abunda en las epifanías apaisadas y que, no hace mucho, acabamos de ver empleado dos veces, en

Nava del Rey e Vitoria, por Gregorio Fernández. Aunque no cabe pensar en la presencia de dos manos distintas, es obvio que, en este relieve, con respecto al que vimos en la segunda parte, el trabajo ha sido mucho más cuidado y primoroso, detenido y esmerado. Las figuras están concebidas, lo mismo en sus poses que en sus proporciones, de un modo más inteligente, y la técnica, sobre todo en el plegado, se ha vuelto más delicada y realista. Los patrones estilísticos de varias figuras, derivan, como se ha visto, del manierismo, sin embargo, en conjunto, el estilo se presenta más avanzado y fernandezco que otras veces. La policromía destaca por su riqueza, con un uso abundante del oro, pero sin excesos ni estridencias, y una extraordinaria abundancia de finas labores a punta de pincel.

Otro imitador de Gregorio Fernández es el escultor que en la parte precedente he bautizado como *Maestro de Baquerín*, un desconocido artista, activo hasta mediados de siglo, del que se han podido localizar dos excelentes retablos: el de San Sebastián, de la catedral de Palencia, y el de la iglesia parroquial de Baquerín de Campos, montado en la actualidad en la capilla mayor del monasterio de San Zoilo, de Carrión de los Condes. A este último conjunto pertenece la obra que, a continuación nos ocupará, un buen relieve de la Adoración de los Reyes, compañero del de la Nochebuena que ya se estudió.

Una obra labrada con el siglo ya muy avanzado, al menos, por los años de 1640, por lo que su disposición general delata un sentido barroco más maduro y agitado que el de Gregorio Fernández, cuyas composiciones son siempre más sencillas y reposadas y, sobre todo, de menor efecto pictórico. El Maestro de Baquerín sí sabe componer con plena conciencia barroca, sin amontonamientos ni silencios manieristas; concibe las escenas con inteligencia, disponiendo grupos de gran belleza y equilibrado reparto de los volúmenes. Lo que no domina tan bien es el trabajo práctico de las gubias y por eso sus escenas, tan graciosas y llenas de vida, adquieren un punto de dureza y casi llegan a mostrarse ingenuas, ocultando por esta grave limitación buena parte de sus mejores cualidades formales y estilísticas.

La *Epifanía* que veremos ahora, como la *Adoración* que vimos antes, da buen ejemplo de ello¹¹¹⁶. La figura de María se lleva al centro de la composición, presidiendo el grupo de los personajes. Está sentada, con el cuerpo ligeramente inclinado hacia delante, para mejor ofrecer el Niño a los reyes. Es una joven que, como expuse al comentar la *Adoración*, resulta, al mismo tiempo, convencional y cercana; una muchacha cuyos rasgos no responden a la vívida concreción del natural, pero que, como fruto que es del impulso venal barroco, trasciende mucho de vida y amabilidad.

Del Niño nada puedo decir, pues manco de él se halla el retablo en la actualidad, y tampoco lo registran las fotografías más antiguas que conozco del conjunto, publicadas en 1959¹¹¹⁷.

¹¹¹⁶ Tal y como fue expuesto al hacer la descripción del conjunto, el relieve de la Epifanía ocupa la caja inferior del lado del Evangelio.

¹¹¹⁷ J. J. MARTÍN GONZÁLEZ. *Escultura barroca castellana*, fig. 190.

San José aparece erguido a la espalda de María. Su figura es quizá la más apreciable de esta historia. El modelo empleado responde al patrón fijado por Fernández: un hombre maduro, de pelo corto y recortada barbita. Lo vemos apoyado con las dos manos, cruzadas una sobre otra, en un bastón; con la expresión reconcentrada, absorbido en la contemplación del misterio que se desarrolla ante sí. Sus ropas son las mismas que luciera en los relieves de las Huelgas, Nava del Rey y San Miguel de Vitoria, una túnica algo rabanera y un capote de ancho cuello abrochado al pecho.

A los pies de la Señora está postrado el rey más anciano, un hombre de larga barba gris y poblada cabellera, cortada en forma de tazón; humilde adora al Niño y le regala un cáliz dorado, quebrando al levantar el brazo las caídas de su pesado manto real, forrado de armiño y con muceta de lo mismo. Un pajecillo, con la cabeza echada a un lado, en imposible torsión, recoge los vuelos del manto, recuperando ese elemento tan del gusto de los Carducho y la primera escuela madrileña que, poco más arriba, hemos visto utilizar también a Fernández. Más endeble es la representación del rey Gaspar, mezquino en sus proporciones y poco grato en la factura. Por último, Baltasar, tocado con un turbante, no sale mucho mejor parado en su ejecución.

Detrás del misterio, destaca por su rareza la figura casi fantástica de un camello, maravilloso arabesco de vivas curvas, apunte erudito y pintoresco al mismo tiempo, casi extraído de un bestiario, con el que pintor da idea de sus muchas inquietudes. Más atrás, sirve de fondo un marco arquitectónico que en poco se separa, salvo por el carácter algo más abierto y la posición invertida, del dispuesto como escenario de la Adoración. Arriba, en el cielo, brilla la estrella, de diez puntas.

La composición es de las más originales del momento, libre de los patrones establecidos por el manierismo o de las marcadas diagonales que gustaban por entonces en la pintura madrileña y castellana. La Virgen ha sido llevada al centro de la composición, ocupando un puesto de marcada relevancia que ayuda a exaltar la presencia del Niño; San José queda a un lado y los reyes se aprietan al otro, comprimiéndose mucho el discurso de la comitiva. El patrón es de origen renacentista; fue utilizado por Leonardo y, en nuestro país, por Fernando Yáñez, en cuadros como la *Epifanía* de la capilla de los Albornoces, de la catedral de Cuenca; en escultura, la búsqueda nos conduce la Berruguete, a la Adoración de los reyes de la vallisoletana parroquial de Santiago y, sobre todo, a la del Museo Nacional de Escultura, procedente del monasterio de San Benito el Real, que parece el modelo más cercano. Mirada con detenimiento, además, la solución, es la misma que utiliza Velázquez en su *Epifanía* del Prado, lo que aumenta el interés sobre la posibilidad de una fuente común para la inspiración de ambas escenificaciones. Con todo, el carácter que imprime a la obra el Maestro de Baquerín es por completo nuevo y más avanzado, pictórico y dotado de movimiento. La unión de los personajes con el fondo destaca por su mucha coherencia y la gradación de los volúmenes, con todas las limitaciones técnicas que se advierten, no deja de ser bastante acertada. El modelado es duro y, en algunos puntos, incluso tosco,

aunque destaca por su finura y corrección en los rostros de los personajes, sobre todo en San José y el rey anciano. La policromía, a base de tonos claros y chillones tiene bastante relación con el venecianismo a la moda en la Corte, mereciendo ser destacadas las hábiles labores de pincel que se ven sobre los vestidos.

Al margen de la más férrea y directa dependencia del estilo de Fernández, aunque no por completo libres de ella, destacaron en la mitad norte de la Meseta otras escuelas de escultores, de formación y gusto independientes, que trabajaron con buen crédito y llegaron a alcanzar extraordinarios niveles de calidad. Los focos más importantes, y prácticamente los únicos con alguna personalidad fueron los de Salamanca y Toro, de los que, al menos, éste último se presenta ante nosotros, y aún más conforme vamos ahondando en su conocimiento, como un centro artístico de primera fila, articulado en torno a la figura de dos maestros con dotes al borde de la genialidad: Sebastián Ducete y Esteban de Rueda, naturales de la villa de Toro y frecuentes colaboradores a lo largo de sus carreras.

El tiempo ha ido delimitando sus personalidades y catálogos. La que se tenía por obra cumbre de la mancomunidad de ambos, el retablo de Peñaranda de Bracamonte, es, según sabemos hoy, cuando nada nos queda de él, labor tan sólo del segundo; y otros conjuntos, tales como el retablo de Santa Sofía, de Toro, o el de la Imposición de la casulla a San Ildefonso, de la iglesia de Villalpando, se documentan ya como obras seguras del primero, aunque quizá no mancas por completo de la intervención de Rueda.

El estilo, lo mismo el del uno que el del otro, se caracteriza por una apuesta valiente y casi ruda por la verdad; un realismo sin atenuantes, antes bien, incluso con un punto de caricatura que pudiera tener un origen gótico. Ambos fueron excelentes técnicos, virtuosos en muchos momentos y, de continuo, hombres de extraordinaria creatividad y sensibilidad exquisita. Abanderan un barroco alegre y vital, ajeno al decoro de los circuitos oficiales y lleno en cambio de una frescura que sólo se explica por su perfecta conexión con el terruño zamorano. Un arte gozoso y de firme vocación popular, fruto granado de una escuela local y de corta vida que, gracias precisamente a estas limitaciones, pudo conservarse siempre pura en su estilo y mantener una incomparable altura media en el nivel de su producción.

Entre las varias epifanías que salieron de los talleres de Toro, voy a referirme ahora tan sólo a la *Adoración de los reyes* del retablo mayor del convento de Santa Sofía, de la orden premostratense, cuya *Nochebuena* fue comentada en la segunda parte. Es una obra de muy buena calidad; de hermosa composición y cuidada factura; una pieza de mérito y muy atractiva, sobre todo, por lo ambiguo de su estilo, con rasgos que recuerdan soluciones de tiempos anteriores al lado de otros que, de una forma sorprendente, preludian exaltaciones barrocas todavía por llegar¹¹¹⁸.

¹¹¹⁸ Como se recordará de lo ya expuesto, el relieve de la Adoración de los reyes ocupa la caja superior del lado del Evangelio, justo encima de la *Nochebuena*.

Sentada en un estrado, a cierta altura del suelo, la Virgen recibe a los gentiles con el Niño en el regazo. El tipo humano empleado es el mismo de la *Nochebuena* compañera, una joven robusta y de gesto altivo, con el pelo recogido a la romana. La majestad que revelaba en la segunda parte, alcanza aquí su punto álgido, pues ahora sí es ya una reina entronizada, trono a su vez, del único Rey verdadero. El manierismo vuelve a pesar bastante en ella, más si cabe que antes, pues el hieratismo inherente al papel que ahora desempeña mengua un tanto la ardiente pasión que antes demostraba; se nos da de perfil y con una postura de piernas que tiene mucho que ver con los modelos de Juan de Juní y el manierismo castellano, siendo posible rastrear el influjo de Jordán en el aplomo y la dignidad del personaje.

El Niño, desnudo, ha crecido bastante desde la noche del Nacimiento, aunque, por supuesto, no a la medida de los dos años que proponían muchos exegetas. Si afortunada fue su figuración en el relieve del primer cuerpo, ésta de ahora no le va a la zaga. Caracteriza al Chiquillo un natural vivaracho travieso, evidente en la manera en que pugna por liberarse de los brazos de la Madre para ser acogido por los de los monarcas, estirando los brazos y pataleando. Su cuerpecito está elaborado sobre la base de un detenido estudio, por lo que el efecto final brilla por su viveza y gran morbidez; magnífica es también la manera en que el autor ha sabido aprehender los gestos, pues la veracidad es extrema en la disposición de manos y brazos y, todavía más, en la factura de la pierna derecha, alargada sin flexionar la rodilla y con el pequeño pie en tensión.

San José está sentado detrás de su Esposa, con el cuerpo girado a un lado y la cabeza vuelta hacia el opuesto, en un ademán retorcido de raíz manierista juniana y fuerte conexión con Italia. También él responde al modelo de la *Adoración*, un hombre ya entrado en años, calvo y barbudo. En un gesto muy forzado vuelve la cara hacia los reyes, con una mueca interrogante en la cara, como si acabara de despertar de una siesta y contemplara por primera vez el inesperado tumulto.

El rey Melchor está arrodillado a los pies del Señor, con los brazos cruzados sobre el torso y la cara llena de emoción; es un viejo calvo, con una larga barba plateada; el vestido, un crujiente ropón de tafetán, se quiebra en torno a él ciñéndose muy poco a su cuerpo, que resulta desmaterializado y empequeñecido. Detrás de él aparece erguido el rey Gaspar, mucho más joven y mejor plantado, aunque ya también maduro. Es clara la intención anecdótica del autor, su deseo de congelar la escena en un momento inmediato, como se comprueba al contemplarlo alzando la cubierta del pomo que trae en ofrenda al Señor. Su indumentaria destaca por lo elaborada y llamativa, siendo muy probable, dada su escasa relación con la tradición española, que el escultor la haya copiado de una estampa. Viste el rey una jaqueta con abofellados a media manga y calzas muy ceñidas; también lleva borceguíes, una capa envuelta en torno al cuerpo y un gracioso sombrero de copa alta y ala mediana; bajo la capa asoma la vaina de la espada. Por último Baltasar, a una altura considerable respecto de los otros dos, es un joven negro de cara redonda y abultadas mejillas, grueso belfo y gesto

distraído, pendiente, más que del Misterio, del caballo que relincha detrás. Viste jaqueta, manto y turbante, y lleva en la mano un copón de corte manierista.

El caballo que he mencionado a su espalda es un detalle que me llama poderosamente la atención; vemos tan sólo la cabeza, alzada y en pleno movimiento, como si el animal de revoliera en corveta; muchos años después volveremos a ver este recurso en una obra de estética barroca muy avanzada, la Adoración de los reyes del retablo mayor de la catedral de Plasencia, obra probable de Juan Carreño sobre proyecto de Francisco Rizzi, según se expuso al analizarla páginas atrás. Por supuesto, no estoy tratado de establecer una relación de dependencia entre ambas obras, y si menciono la segunda es para ejemplificar la extraordinaria modernidad del recurso, impensable a estas alturas de siglo. Ello debe darnos idea de la poderosa creatividad y aguda intuición de Esteban de Rueda, que trabajando en este retablo por los años de 1608-1609, tampoco pudo disponer de estampas de Rubens para apoyarse.

El fondo presenta también un gran interés, pues pocas veces alcanzarán las arquitecturas tanto desarrollo en una composición esculpida; aparece en la mitad derecha del panel una edificación clásica de muy noble presencia, inspirada, sin duda, en alguno de los tratados arquitectónicos al uso en esas fechas; vemos en perspectiva un arco de medio punto flanqueado por dos columnas toscanas y coronado con una cornisa de muy amplio desarrollo; la mitad restante del fondo es de cielo, con rizadas nubes blancas.

La composición, al igual que la de la Adoración de los pastores, presenta un marcado acento manierista. Las figuras están muy volcadas sobre el primer plano, como comprimidas entre este y el telón de fondo; no hay espacios vacíos entre ellas e, incluso, se revive algo del amontonamiento típico del estilo. Asimismo, el movimiento helicoidal de las figuras, sus poses forzadas y hasta sus tipos físicos recuerdan con insistencia los recursos de Juan de Juni. Las líneas maestras de la composición pueden haber sido extraídas de los patrones de Gaspar Becerra, de la gran Epifanía del retablo mayor de la catedral de Astorga, que nos ofrecía a los personajes en distintas filas superpuestas, con la Virgen sentada en el inferior y varias cabezas de caballos en la parte más alta. Junto a estos elementos, que ligan sin discusión el panel al pasado, el barroco hace su aparición en la expresividad sincera y desbordada de los rostros y los gestos, así como en el detalle magnífico del caballo. El modelado es turgente y correcto y el plegado anguloso y muy marcado, muy movido y coherente, pero más ligero que en Fernández. Por todo ello volvemos a enfrentarnos a una obra barroca de espíritu pero romanista en muchos de sus recursos, hija de un momento de incertidumbre estética, de vaivén de tendencias que, si es evidente en toda la Península, cuánto más no habría de serlo en un punto tan apartado.

La escultura barroca en la ciudad de Salamanca, muy desconocida hasta hace poco tiempo, empieza a perfilarse hoy como una de las más vivas y personales del

panorama peninsular, sobre todo a partir de la tercera o cuarta década del siglo XVII. Entre los autores que allí trabajaron y de los que, poco a poco, vamos sabiendo nuevos datos y descubriendo nuevas obras, ocupa el puesto más descollante el maestro Antonio de Paz, escultor hermano de mazonero, formado en la tradición de la ciudad, pero muy influido, y ello con gran fortuna, por las escuelas de Valladolid y Toro: por la monumentalidad y la crudeza del estilo de Gregorio Fernández y la entrañable viveza popular del arte de Sebastián Ducete y Esteban de Rueda.

Mediaban los años cuarenta cuando enviste el artífice, sólo tres antes de su muerte, la ejecución de la escultura del retablo mayor de Sancti Spiritus, en cuya carpintería se afanaba el ensamblador Antonio Martínez; su obra de mayor empeño y una de las principales que el barroco brindó a la ciudad del Tormes, tanto por su tamaño y riqueza, como por su novedad y alto nivel técnico. Ya lo contemplamos en la segunda parte al hacer mención de su *Nochebuena*; hora es que nos detengamos en la *Adoración de los reyes*, una de las más hermosas, complejas y originales de entre las que con la gubia se labraron durante nuestro siglo XVII¹¹¹⁹.

Concebida de acuerdo a la disposición apaisada del marco, la Sagrada Familia ocupa apenas un cuarto del espacio total, en el extremo izquierdo del recuadro. La Virgen sigue muy cerca el patrón becerriano que acabamos de ver en el retablo mayor de Santa Sofía, de Toro; es una mujer joven, pero de porte regio y matronil, de hermoso rostro y distinguida presencia. El afán por demostrar su realeza, su soberanía sobre el Cielo y los pecadores, pocas veces se ha mostrado tan evidente a lo largo de este recorrido. María está sentada en un banquillo cubierto de colgaduras de oro y grana, sobre un cojín de lo mismo con cuatro borlas doradas; en los pies, otro almohadón semejante hace de escabel, impidiendo el contacto de sus pies con la fría superficie del suelo. A estos ornamentos se une el porte con que se sienta, con la espalda recta y la cabeza alta, haciendo predominar su realeza sobre la de los soberanos terrenales que acuden a sus plantas; qué lejos estamos, ante esta celestial princesa, de la muchacha campechana y coloradota que recibía a los pastores arrodillada ante el pesebre; aquella era la Madre, está, por encima de ello, es la Reina, el Trono incomparable sobre el que quiere el Señor manifestar su gloria a todos los pueblos de la tierra.

El Niño gobierna desde su regazo, en una pose que encanta por lo viva y auténtica. Está desnudo, cubierto tan sólo por un pañalillo a la manera de un velo de pureza; es todavía muy pequeño, pero cuanta ya con varios meses y quiere erguirse y jugar; con las piernas muy separadas hace equilibrios sobre la vasquiña de la Madre, alzando la diestra para bendecir y alargado la otra mano hacia el presente que le ponen delante, que con este gesto acepta y agradece.

El Patriarca se mantiene discreto a espaldas de la Señora, fiel al tipo joven, magro y moreno que impuso el artista en el relieve de la *Nochebuena*; en un gesto algo

¹¹¹⁹ Hallamos la *Epifanía* en el banco, en el neto más exterior del lado del Evangelio, bajo la imagen de San Pedro.

forzado intenta expresar una sensación de máximo enardecimiento, inclinando la cabeza y abriendo hacia el cielo la diestra, perdida en la actualidad.

Melchor es el primer rey en postrarse. Su figura, como tantas veces hemos visto suceder ya, es la más afortunada del conjunto; un anciano digno y elegante, con una cabeza realmente poderosa, izada sobre un cuello magro y enhiesto; el patrón evoca modelos italianos del renacimiento, recordando los fuertes y patéticos modelos de Torrigiano que, seguramente, el autor no llegó a ver nunca, pero que pudo beber filtrados por los muchos maestros renacentistas que en su ciudad trabajaron en el siglo anterior. Vistiendo un holgado ropón con cuello de piel, heredero de la guardarropía medieval que transmitían tantas obras flamencas, aparece brindando al Niño una olla dorada; la corona, con turbantillo y bonete, yace en el suelo a su vera. Más convencional, aunque también agraciada, es la figura del rey Gaspar, que avanza volviendo la cara hacia el tercero. Hombre joven y apuesto avanza con todos sus atributos regios, el cetro en la diestra y la corona calada; también lleva la ofrenda, pero apeas conserva hoy la peana; viste de jaqueta y calzones, cubierto todo por un magnífico tabardo de crujiente tafetán.

De sayuelo y borceguíes viene Baltasar, luciendo un enorme sable y enarbolando la naveta en que lleva al Niño el incienso, la ofrenda por la que lo reconocieron Dios y con la que como a tal lo adoraron. Largo es el manto de grana que lleva sobre los hombros, pero para impedir que arrastre ya lo viene recogiendo un pajecillo. Hermosos y fieles al natural son los rasgos de los negros, respingones y redondeados. Un perrillo los acompaña, mirándonos desde detrás de sus piernas. Vienen a continuación otros dos pajes, echado uno en otro, hablando quizá de lo poco que comprenden de estos sucesos; el uno es un joven occidental vestido a la moderna, y el otro un muchacho de aspecto moruno, con turbante, quizote y borceguíes. En segundo término, otro mozo, a la sazón encargado de las caballerías, se muestra ansioso por llegar al Niño y besar sus plantas.

Las monturas merecen ser muy destacadas: un caballo y dos camellos que nos dan idea del fausto y el exotismo de la comitiva, la más desarrollada de la escultura española del momento. En escorzo se ve al rocín, rascándose con la boca una de las patas delanteras; los camellos, con costosos arreos, aparecen cargados de riquezas: uno, con varios paquetes, coronados por la diminuta figura de un sirviente, y el otro con una carpa sobre la giba, instalada para resguardar a su jinete.

El fondo es de arquitectura, de restos antiguos, articulado en torno a un arco de medio punto del que asoman el buey y la mula, indicando que aún se hallaba la Sagrada Familia en el portal. Sobre los muros brilla la estrella, señalando Niño con un rayo de su fulgor.

La composición es bastante compleja, una de las más cuidadas y repletas de elementos que nos ofrezca la escultura española del siglo XVII. El esquema rector podría, de entrada, considerarse shongaueriano, pero pronto se hace evidente que el autor ha querido ir más lejos, ofrecer una composición abigarrada y barroca en plenitud, tomada de un modelo que responda a los mismos afanes. Creo, por todo ello, que la

influencia rubensiana es evidente, influencia, sobre todo, de la gran Epifanía del Prado, de la que ya he dicho, al tratar otras composiciones de pintura, que responden a ella con más o menos fidelidad, que debían de circular estampas o cuando, menos, copias, que no dejarían de despertar la admiración de los artistas. La disposición esencial de todos los elementos, así como el amplio desarrollo y la ubicación del cortejo, tan rico en bestias y detalles de pintoresco exotismo, creo que proceden, de ese enorme lienzo. Junto a la influencia del pintor de Amberes, el maestro salmantino no ha perdido de vista lo español; mantiene la presencia de Becerra, cuyo arte pudo conocer de forma directa o, al menos, beber de la obra de los toresanos, y no se atreve a situar en pie a la Virgen María. El modelado tiene mucho de Fernández, pero, en general, todo el conjunto responde mucho más a la influencia de Ducete y Rueda; el realismo es intenso, pero no posee la monumental solemnidad del vallisoletano, y el plegado, que es amplio y muy táctil, tampoco alcanza sus extremos; a ello se une el tinte popular que aviva la historia, la vitalidad y la complacencia en la anécdota que son inherentes al genio de los maestros de Toro, abanderados de un barroco, según hemos podido ver, más gozoso y popular. La policromía destaca por su alegría y riqueza, hecha a base de tonos muy vivos y contrastados, claros y de ascendencia veneciana, bajo los que vibra el oro con cálida opulencia. Es clara la voluntad descriptiva del autor, su deseo de hacernos comprender la magnitud Rey nacido por medio del poderío de los que poseyendo tantas galas humanas no tienen melindres en humillarse a los pies del más pobre. El resultado es francamente inolvidable y encantador, brillante y vivísimo, de un desenfado y una gracia que no disminuyen la piedad.

El temperamento más definido y destacable de la escultura gallega en estos años del realismo es el del compostelano, auriense de adopción, Francisco de Moure. Personalidad singularísima en el panorama del arte español, acreedora por sus méritos de un título de genio que la historiografía, tan sujeta aún a las convenciones de ayer, no le termina de otorgar. Excelente técnico y, sobre todo, prolífico creador, dotado de una imaginación desbordante y solitaria, sin claros precedentes ni consecuentes, el escultor trabaja al margen de las principales corrientes de su tiempo. Poco debe al manierismo de Juan de Juní y Esteban Jordán, llevado a Galicia por Juan de Angés *el Mozo*, o al realismo de Pompeyo Leoni y sus seguidores, y mucho menos todavía al barroco solemne, crudo y monumental de Gregorio Fernández. El arte de Moure se desarrolla en una extraña posición insular, hija tan sólo de su sensibilidad, autoalimentada de emociones y depositaria de muchos de los valores estéticos y expresivos de la baja edad media. Moure talla la madera a la luz de una espiritualidad llana y ferviente, en estrecha conexión con los planteamientos de la nueva ciencia mística española y no ajeno a corrientes anteriores como la *Devotio moderna*. Su arte no busca la realidad ni la hermosura, se conforma con la dicción clara de un mensaje unívoco; desprecia lo

monumental y, en cambio, muchas veces se aproxima a lo feo, todo en pos de una pasión divina de signo netamente barroco.

Once años antes de morir, cubierto de gloria por su excepcional labor en la sillería de la catedral de Lugo, recibió el artífice la invitación de los jesuitas de Monforte de Lemos para realizar la que habría de ser su otra mejor y más conocida creación, el retablo mayor del colegio de la Virgen de la Antigua, fundado por el cardenal Castro bajo el amparo de esa advocación sevillana en estas tierras de Galicia. Una obra riquísima y de muy alta calidad, ejemplo granado de la mejor escultura barroca española, construida poco a poco, entre pleitos y modificaciones, y dejada, al final, inconclusa por el fallecimiento del genio.

Adorna esta máquina una *Adoración de los reyes* que, junto a la *Circuncisión* y los *Evangelistas* del banco se erige su fragmento más meritorio, por encima, incluso, de la *Nochebuena* que veíamos en el capítulo anterior, y, por lo que ello supone, uno de los mejores ejercicios de la escultura gallega contemporánea. Una pieza de gran originalidad y encanto, ambigua de estilo, opulenta de formas y llena de una calidad que roza los límites del virtuosismo, sin drenar por ello la vitalidad del momento¹¹²⁰.

De acuerdo con la norma habitual, el grupo de la Virgen y el Niño, rector de la composición, aparece desplazado hacia el margen derecho. María está sentada sobre una plataforma curva que la sitúa a una altura superior y, como en casos anteriores, le concede un cierto valor de icono, de ente sagrado y por encima de lo humano. El modelo empleado es el mismo de la *Adoración de los pastores*, pero la mayor finura de la talla de este panel permite gozarlo con superiores justeza y deleite. La vecindad de los fieles en este primer cuerpo del retablo obliga al maestro a un trabajo más detenido y minucioso, gracias a ello, la figura conserva los rasgos que describía en el capítulo anterior, pero limados con sumo cuidado, dando como resultado una belleza menos esquemática, menos basada en tópicos, más neta y cercana a la realidad. La Virgen fascina por su rostro ovalado de jugosas mejillas y vivos ojos saltones, con una nariz bastante más suave y una boquita de labios más jugosos, enmarcado todo por unos cabellos rizados que, recogidos con raya en medio, se individualizan con precisión de trabajo en barro. Como corresponde a su infinita modestia, se cubre de manto y toca, de grandes y pesados paños que caen en una cascada de aristas y quebraduras muy cercana a la del hábito del *San Mauro* de la catedral de Orense.

El Niño, sentado en sus rodillas, es el más amable y encantador de los del artista. Algún tiempo ha transcurrido ya del Nacimiento; el camino desde Oriente ha entretenido a los reyes quizá algo más de los catorce días que prescriben los jesuitas. Jesús no es ya el retoño ternísimo de aquella noche clara; ahora tiene varios meses y, aunque todavía es muy pequeño y no se tiene de pie, si acierta a patalear en el regazo de la Madre y a alzar la diestra para saludar, de gesto al menos, a los embajadores de la

¹¹²⁰ Está la *Adoración de los reyes* en el primer cuerpo, por el lado de la Epístola, sin formar por tanto pareja con la *Nochebuena*, que, como vimos en el capítulo anterior, se sitúa encima; el encasamiento principal, al ser templo de jesuitas, lo ocupa la *Circuncisión*.

gentilidad. Su cuerpo está ya más formado y cubierto por un vestidito amplio, y del mismo modo, su cabeza, ya bien poblada y de rasgos faciales más definidos, nos ofrece una fase más avanzada del desarrollo infantil. Lo que antes era fragilidad e indefensión se ha tornado vigor y travesura, nervio rollizo y sanote de un niño que, aunque pobre, parece habituado a catar las primicias de los rebaños.

San José aparece de perfil, a la espalda de la Señora. Una vez más es el sostén del trono de la Sabiduría, el puntal nutricional de la infancia del Señor, pero su presencia no puede ser más discreta; sólo vemos de él la cara, magra y curtida, pero joven y hermosa, y la mano con el cayado, atributo indisociable de su persona que nos permite no confundirlo con alguno de los anónimos miembros del nutrido cortejo.

Varios ángeles subrayan la santidad de la Sagrada Familia enalteciendo el momento con su presencia. Como hemos podido comprobar, su representación no es demasiado habitual en la figuración de este tema, dotado casi siempre de un carácter más humano y menos místico que la Adoración de los pastores; de hecho, apenas los hemos visto más que en el espectacular cuadro de Rubens, del Museo del Prado, o en la delicada *Epifanía* que de José Risueño conserva el de Bellas Artes de Granada. Hallamos en el suelo, en primer término, arrodillado orante cabe las faldas de la Señora, un ángel mancebo de perfil, vestido con túnicas de pretendido corte antiguo que no dejan de recordar los patrones propuestos por los primitivos flamencos, y que, incluso, guarda cierto aire con modelos del cuatrocento italiano. El resto, sentado sobre el tejadillo del portal, forma la gloria más primorosa y atinada que labraran las gubias del compostelano. Con una compacta nube por asiento, cuatro angelotes desnudos tocan sus instrumentos para el Señor: una corneta, un chelo y una vihuela. Sus actitudes son de una frescura y una inmediatez entrañables, en especial en ese detalle hermosísimo de los dos que tiernamente se acarician. Sin duda constituyen el fragmento más dulce de toda la producción del agrio Francisco de Moure.

El rey anciano se encuentra ya postrado a los pies del Niño, llevándose uno de ellos a la boca. Es un viejo digno, labrado con hondo realismo, pero falto de la monumental majestad con que estamos acostumbrados a verlo. Destaca en él, sobre todo, la riqueza y complicación de sus vestidos, adornados con mucetas de distinta altura y numerosos elementos de encaje y pasamanería. A su lado aparecen la corona y la ofrenda; la primera, es un turbante con casquete y puntas de corona, la otra un enorme copón gallonado con una hermosa crestería en la embocadura. Detrás de él viene Baltasar, con un paso firme y bizarro, acorde con su juventud y presunción. Es un hombre alto y de buena presencia, de hermosos rasgos negroides, conseguidos con una fidelidad singular, y espesos rizos morenos en la cabeza y la barba. En una mano lleva el presente, un copón todavía cerrado, y, en la otra, carga la corona, de un corte orientalizable al estilo de la anterior. Su indumentaria se presenta a medio camino entre la habitual en un militar a la antigua y la moda francesa del siglo XVII, con una originalidad con la que sólo se comparan los figurines de Zurbarán, casi siempre más

fachosos y menos elegantes. Por último, Gaspar, vestido a la europea, entra descubriéndose la cabeza y ofreciendo un original copón en forma de alcachofa.

El séquito de los monarcas se cuenta entre los más nutridos de nuestro barroco. En primer termino, cargando los vuelos de la capa del rey negro, destaca, para empezar, un enano, casi un duende, vestido de jaqueta y gregüescos, que se dirige a un animalillo del suelo, un conejo, si no me equivoco, indicándole el lugar que ocupa el Niño. Guarda esta figura cierta relación con los bufones y chiquillos que tanto gustaron a los Carducho y que Moure pudo conocer durante su breve estancia en Valladolid. Más atrás, a la espalda de los reyes, se amontonan otros nueve hombres, en actitudes muy variadas y bien individualizados en cuanto a sus facciones. Inevitable es hacer mención del viejo con anteojos que asoma junto a Baltasar, con un semblante de caricatura, casi pisciforme, que remite a prototipos nórdicos, a los seres grotescos de autores como El Bosco. Notables son las testas de militares armados a la moderna, con perillas y bigotes retorcidos hacia arriba, o la del soldado sarraceno con amplio turbante de casquete bulboso; muy hermosas, por fin, las dos caras imberbes de rasgos africanos que se ven en la parte alta. Debo insistir en el hecho de que estos acompañantes aparezcan en número de nueve, pues existen fuentes literarias que, expresamente, se refieren a esta cantidad, y que Moure, tan apegado al imaginario medieval pudo verosímilmente conocer y reproducir en este relieve:

...y al primer canto del gallo, abandonaron su país, con nueve hombres que los acompañaban, y se pusieron en marcha, guiados por la estrella que les había aparecido.¹¹²¹

Del portal se aprecia, como antes, el tejadillo, elaborado con un detenimiento demasiado caligráfico y, a lo lejos, entre las rocas del fondo, monturas que siguen llegando cargadas con el equipaje y los presentes de los reyes.

La composición, de entrada, puede llevar a engaño, haciéndonos pensar que su origen se halla en las convenciones formales del manierismo. Naturalmente que hay ciertos elementos que proceden de este estilo, como pueden ser la carencia de aire interpuesto y el relativo amontonamiento de las figuras para simular la perspectiva. Ahora bien, al lado de éstos forman otros rasgos de una modernidad y un atrevimiento muy superiores y que, claramente, nos introducen en la órbita de un lenguaje barroco pleno y consciente. Así pues, la disposición retranqueada del primer término, con el rey negro en una posición algo adelantada con respecto a Mechor o la propia disposición de esos personajes que hemos dicho superpuestos y que más parecen escalonados por una cuesta, nos ofrecen una lección barroca de abierta madurez e, incluso, nos remiten a un paradigma rubensiano de gran fortuna en el barroco español, la *Epifanía* de 1620, que

¹¹²¹ *Evangelio árabe de la infancia*, c. IX.

No recoge este pasaje Aurelio de SANTOS OTERO, que ofrece de este texto simplemente un extracto. He tomado la cita de la edición aparecida en Madrid en 1934, tomo II, p. 46.

tantas veces me he visto ya precisado de mencionar. La posición de los reyes, del Patriarca y la dirección sesgada de la cuesta por la que llegan los personajes, que en el cuadro del Rubens era una escalera, son coincidencias que deben hacernos pensar seriamente en esta posibilidad, aun cuando no descartemos la influencia puntual, nunca determinante, como más de una vez se ha afirmado, de Durero y otros grabadores nórdicos del periodo anterior. También hay que destacar el mantenimiento de elementos tan propios de nuestro barroco como el triángulo rectángulo que se establece entre los márgenes del relieve y las cabezas de la Sagrada Familia y el rey anciano. El dibujo es de una extraordinaria complejidad, muy abigarrado, con una enorme variedad de planos y matices que, a pesar de todo, se resuelven con la gubia con una maestría absoluta, capaz de plasmar todos los detalles sin llegar a dar una sensación de excesiva dificultad en la lectura. El modelado es suave y preciosista, sin estridencias de claroscuro ni grandes alardes en el plegado, que se prefiere armónico y ajustado. En conjunto es una pieza extraña, de sabor virtuoso con un toque de primitivismo y solitario carácter barroco, sazonado de elementos de la tradición bajorrenacentista y el arte gótico final, de Sluter y los flamencos. La ausencia de policromía, que nos brinda la obra en el suave color del nogal, aumenta aún más, tanto su poético encanto como su rareza estilística y formal.

La ciudad de Córdoba, que ya se hizo con nuestra atención a causa de los lienzos de los Sarabia, Andrés Ruiz y José, y de Antonio del Castillo, es poco lo que nos podrá aportar en este capítulo de la escultura barroca. Dotada desde el bajo renacimiento de un discreto taller local, su verdadera relevancia en este arte no se aprecia hasta los años del barroquismo, cuando se acometan empresas tan importantes como la serie de Santos de la capilla del Cardenal, del templo catedralicio, obra postrera de José de Mora, o, sobre todo, la nueva sillería de coro, labrada con tan extraordinaria opulencia, ya en el siglo XVIII, por Pedro Duque Cornejo. Pero, como se puede apreciar, lo mismo en un caso que en otro, el mérito corresponde a artistas de fuera, a maestros procedentes de Granada o Sevilla que dejan en ambos conjuntos importantes muestras del arte de sus escuelas de origen, sin que se pueda reconocer en ellos influencia alguna del posible genio autóctono. Antes bien, esas dos elaboraciones de tan grande magnitud no hacen, sino culminar la tónica del siglo que las precede, en el cual la ciudad recurre para sus proyectos de más empeño a los talleres de los centros vecinos, y cuando llega a dar a luz un autor de primera fila, como fue el caso de Juan de Mesa, pronto deja que sea absorbido por la personalidad arrolladora de aquéllos.

Con todo, existía, como ya digo, en la antigua capital califal, un modesto obrador con oficiales de notable dignidad y cierto empuje creativo, un interesante grupo de maestros que reclama desde hace mucho la atención de la crítica y que, a día de hoy, se nos confunden en una maraña de pocas obras y algunos nombres, bastante difícil de

discernir y valorar. Destacan entre ellos, las figuras de Lope de Medina Chirinos, Ureta y Guevara, como las de los artistas que más activamente trabajaban en la ciudad durante el primer tercio del siglo XVII, tres hombres de escasa personalidad artística que abandonan un barroco todavía tímido y harto sujeto a las convenciones del manierismo, aunque claramente conocedor de los avances registrados en Sevilla y, en concreto, de la obra de Juan Martínez Montañés.

Cualquiera de los tres puede ser el autor de la *Adoración de los reyes* de la catedral de Córdoba, obra quizá de los años veinte que se cuenta entre lo mejor que por entonces saliera de los talleres locales y que ofrece un interesante ejemplo de lo que significa la escultura cordobesa del realismo¹¹²².

Como es habitual, la Virgen se nos ofrece sentada con el Niño en las rodillas, esta vez junto a la linde izquierda y a un nivel llamativamente alto respecto del límite inferior del relieve. Aunque de rasgos un tanto anodinos y rutinarios, la figura destaca por su empaque sólido y monumental, a medio camino entre las gráciles Señoras de los Vázquez, tan apegadas al idealismo manierista como ajenas a la verdad, y las maravillosas Vírgenes de Montañés, con su síntesis de cercanía y majestad y su hondo atractivo, derivado por igual de la belleza física y de la vivísima expresión.

Sentado sobre un pañal, presenta en sus brazos al Niño, desnudo por entero y muy consciente de los misterios que están aconteciendo, como se desprende de la bendición con que responde a los adoradores. Aunque un tanto frío, adoleciendo cierta falta de encanto y vitalidad, destaca su figura por el modelado ajustado y realista, por la convincente plasmación de ese cuerpecito rollizo, sobrado de masa, pero libre ya de las fantasías hercúleas del renacimiento.

Detrás de ellos encontramos a San José, que no ocupa aquí, al menos de un modo tan evidente, su respetable posición de respaldo del trono de la Sabiduría, de cabeza de la Sagrada Familia y protector nutricional de la Reina y el Señor de los cielos. La ortodoxia trentina ha tocado extremos polémicos, San José ha llegado a ser excluido de

¹¹²² Se localiza este relieve en la capilla llamada *de la Epifanía*, en el muro norte, lindante con el Patio de los Naranjos, de la catedral de Córdoba. El retablo se compone de banco, un solo cuerpo y ático. Centra la predela una hornacina con una pequeña imagen de Santa Bárbara, flanqueada por dos cuadritos alusivos a la Anunciación y la Visitación, de hechura más moderna que el resto del conjunto. El cuerpo lo centra el relieve de la Adoración de los reyes, enmarcado por molduras, una par de columnas jónicas y un entablamento con su frontón. El ático se destina a la imagen de Dios Padre.

No hay motivos para creer, como se ha propuesto (Díaz Vaquero, p. 69), que podamos estar ante el resto de una máquina mayor mutilada.

La cronología del conjunto no se ha podido precisar de forma concluyente, aunque parece obvia su ejecución durante el primer tercio del siglo XVII. Aparte del estilo, argumento más que pesado, contribuye a inclinarse hacia esta postura el que la capilla fuese fundada en 1624. Dicha fundación corrió a cargo de don Baltasar Nájera de la Rosa, que dedicó el altar a la celebración de misas por el alma de los reos ajusticiados y sentó en ella la sede de una cofradía destinada a la redención de prostitutas.

Véase M.^a D. DÍAZ VAQUERO. *La Virgen en la escultura...*, pp. 69-71; Grupo ARCA. *Guía artística...*, p. 52.

la segunda teofanía evangélica y, ahora, recupera con timidez su antigua posición patriarcal. Así, bajo la sugestión de la cercana Sevilla, el autor de la historia ha optado por imitar el matiz montañésino, la discreta postura mantenida en el retablo de Santiponce y, de esta manera, nos ofrece al Carpintero asomando a la escena desde detrás de una puerta, en humilde y pasiva actitud. Su presencia en la historia no se manifiesta, en consecuencia, evidente, pero, de un modo devoto, sigue planeando como una necesaria sombra protectora sobre las Divinas Personas.

Arrodillado en primer término se encuentra el rey Melchor, arrimándose a la boca con la diestra el piececito del Niño; entorpecido por sus años y achaques, busca para su inestable postura el apoyo de la cista en que trae la ofrenda, recuperando, de nuevo, un recurso utilizado en Santiponce por Montañés. Es un anciano de porte adusto y honorable, objeto de un buen estudio del natural en la cabeza y las manos, testa calva con faz de rudas facciones y manos fuertes surcadas de arrugas y venas. Incrementa su indumentaria la sensación de regia sobriedad que todo él transmite, cubierto con un sayo liso con cuello y entorchados en el pecho y un sencillo manto bordeado en oro. Le sigue el rey Baltasar, un apuesto joven negro de viva expresión y notable justeza en la figuración de sus rasgos. Lo vemos iniciando la reverencia, brindando a Jesús una urna ovoide de estirpe medicea; viste un sayo a media pierna con hombreras de cuero a la romana y sobre él, una capa, prendida del hombro izquierdo al modo de una clámide; en la misma mano sostiene la corona, una gorra vuelta de las que se estilaban en el siglo XV, con las puntas de su atributo regio asomando detrás del ala. A su vera, Gaspar, envuelto en un manto de colas de armiño, con la ofrenda bien asida, en un vaso semejante al del anterior, no quita ojo a la Madre y el Hijo, embargado de una devoción profunda y sincera.

El fondo, de arquitectura pétreo bien escuadrada, se ofrece trabajado con demasiada rapidez y escasa coherencia, articulado en torno a dos grandes vanos, uno, en arco de medio punto, que es por el que, como dije, penetra san José, y otro, adintelado, a través del cual vemos brillar la estrella.

La composición, aunque conocedora y, por momentos, muy pendiente, del patrón montañésino, debe bastante más al modelo bajorrenacentista fijado por los Vázquez en retablos como el de Medina Sidonia o, sobre todo, el de los jerónimos de Granada. Ahora, bien, los años pasados no han corrido estériles y el autor cordobés ha acertado a aplicar a su historia un modelo visual nuevo y de signo más claramente barroco, heredado, qué duda cabe, de las forzadas perspectivas dramáticas de Andrés de Ocampo, pero más moderno y cercano a las verdaderas leyes de la visualidad sensible. La intención ha sido la de crear una imagen en profundidad, de signo decididamente pictórico, con, al menos, cuatro plano superpuestos y dos puntos de fuga, uno sobre la figura de San José y otro, menos evidente, coincidiendo, más o menos, con la estrella. El resultado, sin embargo, tropezando con el obstáculo de la destreza relativa del artista, no se ofrece tan feliz ni inteligente, cayendo, por una simulación demasiado forzada de la perspectiva, en un escalonamiento que no deja de recordar los tópicos del

manierismo. El dibujo es conciso; el modelado, por su parte, aunque de buen volumen, no está falto de cierta dureza, con un plegado amplio y ya por entero acorde con los tiempos. La policromía, a base de grandes superficies de color plano e intenso, guarnecida apenas con sencillos bordes de oro, creo que ha sido rehecha en fechas posteriores y, quizá, no muy lejanas.

EL BARROQUISMO. —

La primera página del barroquismo es las tierras de Galicia es la escrita por Mateo de Prado, escultor del foco compostelano que, habiendo pasado su etapa formativa y acometido sus primeras empresas en Valladolid, al lado de Gregorio Fernández, volverá a su tierra, una vez muerto el maestro, para sentar plaza de genio.

EL SIGLO XVIII

A P É N D I C E S

AMÉRICA

LOS BELENES

C O N C L U S I O N E S

BIBLIOGRAFÍA

I . FUENTES

AGUADO, Francisco, S.I. *Misterios de la fe* [...]. Madrid: Francisco García de Arroyo, 1646.

ALDOVERA Y MONSALVE, Jerónimo. *Discursos en las fiestas de los Santos que la Iglesia celebra sobre los Evangelios que en ella se dice*. Zaragoza: Pedro Cabarte, 1626.

San ALFONSO MARÍA LIGORIO. *Meditaciones para todos los días de Adviento, novena y octava de Navidad y demás días hasta la de Epifanía inclusive*. Barcelona: Librería Religiosa, 1859.

- AUTO de acusación contra el género humano* (siglo XVI). Edición de Fernando Lázaro Carreter. En *Teatro medieval*. Madrid: Castalia, 1988, 249-285.
- AUTO de la huida a Egipto* (siglo XVI, segunda mitad). Edición de Jaime Moll. En *Dramas litúrgicos del siglo XVI: Navidad y Pascua*. Madrid: Taurus, 1969, pp. 78-94.
- ÁLVAREZ DE PAZ, Diego, S.I. *María, Reina de la Iglesia. Meditaciones de oración efectiva*. Edición y traducción de Romualdo Galdós. Madrid: Apostolado de la Prensa, 1953.
- La infancia de Jesús*. Lérida: Imprenta Mariana, 1879.
- Don AMARO. *Sermones predicables del loco don Amaro*. Edición de Luis Estepa. Madrid: Mayo de Oro, 1987.
- ANDRADE, Alonso de, S.I. *Meditaciones diarias de los misterios de nuestra santa Fe y de la vida de Christo Nuestro Señor y de los Santos*. Madrid: Andrés García, 1660 (4 vols.)
- APARICIO, Bartolomé. *Obra del Santissimo nacimiento de nuestro Señor Iesu Christo llamado del pecador [...]*. Sevilla: Fernando de Lara, 1611.
- AQUÍ se contienen tres maneras de coplas en loor del Nacimiento de Christo y estas primeras son contrahechas a aquellas que dizen. Hay de la ñiguiri ñigui*. S.l.; s.d (pliego, siglo XVI).
- Madame d'AULNOY (Marie Catherine Le Jumel de Barneville). *Relación del viaje de España*. Edición de G. Mercadal. Madrid: Akal, 1986.
- ÁVILA, Francisco de. *Villancicos, y coplas curiosas al Nacimiento del hijo de Dios, Salvador del mundo, y Señor nuestro*. Alcalá de Henares: Juan Gracián, 1606.
- El parto virginal de la Virgen santissima, donde se contienen algunas Letras, Villancicos y Romances curiosos sobre el misterio sacrosanto del Nacimiento de nuestro Señor Iesu Christo, para cantar la noche de Navidad*. Cuenca: Bartolomé de Selma, s.d.
- BALINGHERM, Antoine de, S.I. *Diario de la Santissima Virgen Maria [...] traducido a nuestra lengua y comentado por Valerio Piquer*. Zaragoza: Miguel Luna, 1654.
- BALTANÁS MEJÍA, fray Domingo de, O.P. *Vita Chisti en que se trata la historia de la encarnacion con las profecias y sentencias de los sanctos Doctores cerca del sancto mysterio. El nascimiento del hijo de Dios: su doctrina y predicación [...]*. Sevilla: Martín de Montedoca, 1554.
- BARBOSA, Francisco. *Villancicos que se cantaron en la iglesia parroquial de el señor san Miguel, de la ciudad de Xerez de la Frontera, en los Maitines de la Navidad de nuestro Señor Iesu Christo, este año de 1649*. Jerez de la Frontera: Diego Pérez, 1650.
- BENVENGUT, Francisco. *Obra muy devota sobre el santissimo nascimiento de nuestro Señor Iesu Christo al tono de la golondrera: con otras al cabo*. S.l. (¿Murcia?); s.d.

- BRAVO, Nicolás. *Marial y decenario de la Madre de Dios para diez principales fiestas suyas con una quinquagena de saluciones para su intercesión y patrocinio*. Madrid: Luis Sánchez, 1625.
- CABILLO DE ARAGÓN, Álvaro. *Loa al santissimo nacimiento del Hijo de Dios entre dos galanes y una dama [...]*. Madrid: Andrés García de la Iglesia, 1661.
- CABRERA, fray Alonso, O.P. *Libro de consideraciones sobre los Evangelios, desde el Domingo de Septuagésima, y todos los Domingos y Ferias de Quaresma, hasta el Domingo de la Octava de Resurrección*. Córdoba: Andrés Barrera, 1599.
- Consideraciones en los Evangelios de Domingos de Adviento y festividades que en este tiempo caen hasta el Domingo de la Septuagésima*. Barcelona: Lucas Sánchez, 1609.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *Las órdenes militares*. Edición de Nicolás González Ruiz. *Teatro teológico español. Autos sacramentales*. Madrid: B.A.C., 1946, pp. 504-543.
- A María el corazón*. *Ibidem*, pp. 544-576.
- La sibila de oriente y la gran reina de Sabá*. Edición de Nicolás González Ruiz. *Teatro teológico español. Comedias*. Madrid: B.A.C., 1946, pp. 314-360.
- CARDUCHO, Vicente. *Diálogos de la Pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y defirencias*. Madrid: 1633/ edición de Francisco Calvo Serraller, Madrid: Turner, 1979.
- CARRANZA DE MIRANDA, Bartolomé. *Comentarios sobre el Catechismo christiano*. Amberes: 1558/ Edición de José Ignacio Tellechea-Idígoras. Madrid: B.A.C., 1972 (2 vols).
- CASTRO, Cristóbal de. *Historia deiparae Virginis Mariae ...* Alcalá de Henares: Juan Gracián, 1605.
- CASTRO, Guillén de. *El mejor esposo*. Edición de Nicolás González Ruiz. *Teatro teológico español. Comedias*. Madrid: B.A.C., 1946, pp. 361-417.
- CATECISMO del santo Concilio de Trento para párrocos ordenado por disposición de San Pío V ... Madrid: Imprenta Real, (2) 1785.
- CETINA, fray Melchor de, O.F.M. *Exhortación a la devoción de la Virgen Madre de Dios ...* Alcalá de Henares: 1618/ Edición de Juan Bautista Gomis, O.F.M.: *Místicos franciscanos españoles* (vol. III, pp. 703-817). Madrid: B.A.C., 1949.
- CHICA BENAVIDES, fray Antonio de la. *Gacetilla curiosa o semanero granadino, noticioso y útil para el bien común*. Granada: 1764-1765/ Compilada en *Mamotreto de la Gacetilla...* Granada: Memoria del Sur, 1992.
- COPLAS al sagrado nacimiento de Nuestro Señor Jesu Christo en que declaran como por remediar el pecado del hombre contra su Criador encarnó el Verbo Divino en el vientre de nuestra Señora, para redempción del genero humano. Sevilla: imprenta real de Diego López de Haro, s.d. (entre 1727 y 1744).

- COPLAS al sagrado Nacimiento del Niño Jesus en el Portal de Belen. Van al final unas Coplas del Santissimo Rosario para los quinze Mysterios.* Barcelona: Juan de Solís, s.d. (siglo XVIII).
- COPLAS al sagrado Nacimiento del Niño Jesus en el Portal de Belen.* Barcelona: Juan de Solís, s.d. (siglo XVIII).
- COPLAS hechas a la natividad de nuestro señor Yesu.* S.l.; s.d. (siglo XVI).
- DIEGO DE SAN JOSÉ. *Compendio de las solemnes fiestas que en toda España se hicieron en la beatificación de Nuestra Madre Santa Teresa de Jesús. Fundadora de la reformación de Descalzas y Descalzos.* Madrid: Vda. de Alonso Martín, 1615.
- DIEZ DE COSSIO, fray Pedro, O.P. *Catecismo, con el Rosario. Explicación de la doctrina con el Rosario ...* Madrid: Imprenta Real, 1671.
- DRAMA espiritual intitulado "Cerca está la Redención". En alabanza de los felices Desposorios de Nuestra Madre Santísima con Nuestro Patriarca y Padre el Señor San José.* Edición de Germán Tejerizo Robles: *Sobre el teatro en Granada. Una comedia inédita del siglo XVIII. Estudio y edición.* Granada: Universidad, 1979.
- ENCINAS, fray Pedro de, O.P. *Versos espirituales que tratan de la conversión del pecador, menosprecio del mundo y Vida de Nuestro Señor, con unas sucintas declaraciones sobre algunos casos del libro.* Cuenca: Miguel Serrano de Vargas, 1597.
- ESTELLA, fray Diego de, O.F.M. *Libro contra la vanidad del mundo ...* Zaragoza: Viuda de Bartolomé de Nájera, 1570.
- Meditaciones devotísimas del amor de Dios.* Barcelona: 1578/ Edición de Juan Bautista Gomis, O.F.M.: *Místicos franciscanos españoles* (vol. III, pp. 39-367). Madrid: B.A.C., 1949.
- FARSA del Sacramento de los cuatro Evangelistas.* Edición de Nicolás González Ruiz. *Teatro teológico español. Autos sacramentales.* Madrid: B.A.C., 1946, pp. 25-30.
- FERNÁNDEZ, Juan. *Autos sacramentales y al nacimiento de Christo: con sus loas y entremeses recogidos de los maiores ingenios de España [...].* Madrid: Francisco de Zafra, 1675.
- FLORENCIA, Jerónimo de. *Sermón que predicó el padre ... en las honras que se hizieron al excelentísimo señor don Héctor Pignatelo, duque de Monteleón, en el monasterio de los padres capuchinos de la villa de Madrid.* Madrid: Luis Sánchez, 1622.
- Marial que contiene varios sermones de todas las fiestas de Nuestra Señora predicados a las majestades de Philipppo III y Philipppo III nuestro señor.* Alcalá de Henares: Juan de Orduña, 1625.
- FONSECA, Cristóbal de, O.S.B. *Tratado del amor de Dios.* Salamanca: Guillelmo Foquel, 1592.
- Vida de Cristo Señor nuestro.* Barcelona: Imprenta de Iayme Cendrat, 1597.
- GARCÍA MENDOZA, Salvador. *Letras de los villancicos que se cantaron en la ... Iglesia Colegial de Nuestro Señor San Salvador de ... Sevilla en los ...*

- Maytines del Nacimiento de Nuestro Señor Jesu-Christo este año de 1702.* S.l., s.d. (¿Sevilla, 1702?).
- GARAU, Francisco. *Declaraciones sacras, políticas y morales sobre los Evangelios todos de la quaresma con los asuntos ocurrentes de limosna, S. Mathías, S. Thomás, Encarnación, Dolores, Soledad ...* Valencia: Jayme de Bordázar, 1698.
- GÓMEZ, fray Vicente, O.P. (traductor). *Breve descripción de la ciudad de Jerusalem y lugares circunvezinos. De la suerte que estava en tiempos de Christo Nuestro Señor y de los lugares que fueron ilustrados con su passion y de sus santos [...] compuesta por Christiano Adricomio Delpho.* Valencia: Iuan Chrysostomo Garriz, 1603.
- GRACIÁN DE LA MADRE DE DIOS, fray Jerónimo, O.C.D. *Josefina. Sumario de las excelencias de San José esposo de la Virgen María.* Valencia: 1597/ Madrid: Apostolado de la Prensa, 1944.
- GUEVARA, fray Antonio de, O.F.M. *Oratorio de religiosos y ejercicio de virtuosos.* Valladolid: 1542/ Edición de Juan Bautista Gomis, O.F.M.: *Místicos franciscanos españoles* (vol. II, pp. 443-760). Madrid: B.A.C., 1948.
- GUZMÁN, Diego de. *Consideraciones sobre los Evangelios de la quaresma.* Toledo: María Hortiz y Saravia, 1625.
- HOJEDA, fray Diego de, O.P. *La Christiada [...] que trata de la vida i muerte de Cristo nuestro Salvador.* Sevilla, 1611/ Barcelona: La Educación, 1931.
- HURTADO DE MENDOZA, Juan. *Alvorada trobada en doce sonetos castellanos [...] a reverencia del nacimiento de nuestro señor y maestro Jesu Christo.* S.l.; s.d.
- San IGNACIO DE LOYOLA. *Obras completas.* Edición manual de Ignacio Iparraguirre, Madrid: B.A.C., 1952.
- INTERIÁN DE AYALA, fray Juan. *Varios sermones predicados en diversas ocasiones y a diversos asuntos.* Madrid: Gregorio Hermosilla, 1722.
- El pintor cristiano y erudito o tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente al pintar y esculpir las imágenes sagradas.* Madrid: 1730/ Barcelona: Viuda de Subirana, 1883 (*La verdadera ciencia española*, vols. XXXV-XXXVII).
- JESÚS MARÍA, fray José de, O.C.D. *Historia de la Virgen nuestra señora con la declaración de algunas de sus excelencias[...].* Amberes: Francisco canisio, 1652.
- Historia de la Vida y Excelencias de la Sacratissima Virgen Maria Nuestra Señora: donde se tratan muchas de su virginal esposo el Patriarca San Joseph.* Madrid: Imprenta Real, 1657.
- JESÚS MARÍA, Nicolás de. *Lo más de la sanctificación del señor san Joseph [...].* Méjico: Joseph Bernardo Hogal, 1727.
- JIMÉNEZ DE SAMANIEGO, José. *Relación de la vida de Sor María de Jesús abadesa que fue del convento de la Inmaculada Concepción de la villa de Ágreda ... y notas a las tres partes de la Mística Ciudad de Dios ...* Madrid: Imprenta de la causa de la Venerable Madre, 1759.

- San JUAN DE ÁVILA. *Obras completas*. Edición crítica. Madrid: B.A.C., 1970.
- JUAN DE LOS ÁNGELES, fray, O.F.M. *Diálogo de la conquista espiritual del Reino de Dios*. Madrid: 1595/ Madrid: Hijos de Gregorio del Amo, 1926.
- Sor JUANA DE LA CRUZ (la Santa Juana). *Conhorte*. Edición de Inocente García Andrés. Madrid: Fundación Universitaria Española/ Universidad pontificia de Salamanca, (1) 1999 (2 vols.).
- LAREDO, Bernardino de, O.F.M.. *Subida del monte Sión*. Sevilla, 1535/ Edición de Juan Bautista Gomis, O.F.M.: *Místicos franciscanos españoles* (vol. II, pp. 13-442). Madrid: B.A.C., 1948.
- LEÓN, Juan Bautista. *El animado cielo de María, San Joaquín, padre de la Virgen madre...* Madrid: Blas de Villanueva, 1723.
- LETRAS de los villancicos que se han de cantar en la santa Iglesia Catedral de Córdoba en los Maytines del ... *Nacimiento de Nuestro Señor Jesu Christo este año de 1763 puestos en musica por don Juan Gaitan y Artiaga*. Córdoba: Francisco Villalón, 1763.
- LÓPEZ DE AYALA, Ignacio (editor bilingüe). *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento*. Madrid: Repullés, (5)1817.
- LÓPEZ RANJEL, Pedro. *Farsa del Nacimiento*. Burgos: 1535-40/ *Dramas litúrgicos del siglo XVI: Navidad y Pascua*. Madrid: Taurus, 1969, pp. 27-50.
- LOREA, fray Antonio de, O.P. *El grande Ijo de David Cristo Señor Nuestro ... Istoría evangelica, moral, politica y predicable, adornada con raros ejemplos y prodigiosos casos*. Madrid: Bernardo de Hervada, 1673.
- Fray LUIS DE GRANADA. *Guía de Pecadores*. Lisboa: 1555/ Madrid: Apostolado de la Prensa, 1939.
- *Vida de Jesucristo*. Salamanca: 1574/ Madrid: Rialp, 1956.
- *Introducción al símbolo de la Fe*. Salamanca: 1583/ Barcelona: La Educación, 1933.
- *Sermones de tiempo*. Traducción castellana y edición de don Pedro Duarte, tomos I y II. Madrid: librería e imprenta de Plácido Barco López, (1ª edición castellana) 1790.
- Fray LUIS DE LEÓN. *Los nombres de Cristo*. Salamanca: 1583/ Madrid: Apostolado de la Prensa, 1941.
- *La perfecta casada*. Salamanca, 1587 (3ª y definitiva edición del autor)/ Madrid: Apostolado de la Prensa, 1945.
- LUMBIER, Raymundo. *Josephina carmelitana de varios sermones del santísimo patriarca San Joseph*. Zaragoza: Agustín Vergés, 1676.
- LUNA, fray Juan de, O.P. *Adviento, natividad, circuncisión y Epifanía de nuestro Redentor: con todas las fiestas de nuestra Señora, y su esposo San Joseph*. Madrid: Juan de la Cuesta, 1608.
- MALDONADO, Juan de, S.I. *Comentarios a los cuatro Evangelios*. Pont-à-Mouson: 1596/ Edición castellana de Luis María Jiménez Fort, S.I., y José Caballero, S.I. Madrid: B.A.C., 1951.

- MANRIQUE, Ángel, O.S.B. *Laurea evangélica hecha de varios discursos predicables con tabla para todos los Santos y dominicas de entre año*. Barcelona: Iayme Candat, 1608.
- Sanctoral cisterciense hecho de varios discursos, predicables en todas las fiestas de Nuestra Señora y otros Sanctos*. Burgos: Juan Bautista Baresio, 1610.
- Meditaciones para todos los días de la quaresma*. Zaragoza: Juan de Lanaja y Quartanet, 1613.
- V. M. MARÍA DE JESÚS DE ÁGREDA. *Mística Ciudad de Dios. Vida de María*. Madrid: 1670/ Edición de Celestino Solaguren, OFM. Madrid: Madres Concepcionistas Franciscanas de Ágredda, 1992.
- MARTÍNEZ, Jusepe. *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*. Edición de Julián Gállego. Madrid: 1988.
- MARTINEZ DE LLAMO, fray Juan, O.P. *Sermones para las Festividades de Cristo Nuestro Señor, y Rosario de Maria Santissima*. Madrid: Andrés García de la Iglesia, 1676.
- MOLANO, Juan. *De historia sacrarum imaginum et pictorarum pro vero earum usu contra abusu*. Amberes, 1617/ (Migne)¹¹²³
- Tirso de MOLINA. *La Madrina del Cielo*. Edición de Nicolás González Ruiz. *Teatro teológico español. Autos sacramentales*. Madrid: B.A.C., 1946, pp. 258-275.
- MORENO, José. *Discursos sobre las virtudes y privilegios de s. Joseph ...* Madrid: Plácido Barco López, 1788.
- MORETO, Agustín. *La gran casa de Austria y divina Margarita*. Edición de Nicolás González Ruiz. *Teatro teológico español. Autos sacramentales*. Madrid: B.A.C., 1946, pp. 865-888.
- MURCIA, Juan Bautista de. *Clarín evangélico panegyrico en una centuria de sermones para todas las festividades colendas de Christo, de María Santíssima y de los Santos y otras de devoción*. Barcelona: Carlos Saperá y Jayme Ossét, 1753.
- MURILLO, Diego. *Discursos Predicables sobre todos los Evangelios que canta la Iglesia, en las Festividades de Christo Nuestro Redemptor*. Zaragoza: Angelo Tuanno, 1607.
- NADAL, Jerónimo, S.I. *Evangelicae historiae imagines. Ex ordine Evangeliorum, quae toto anno in Missae Sacrificio recitantur, in ordinem temporis vitae Christi digestae*. Amberes: s.n. 1596.
- Adnotationes et meditationes in Evangelia quae in Sacrosanctomissae sacrificio toto anno leguntur. Cum eorundem Evangeliorum Concordantia*. Amberes: Ioannen Moretum, 1607.
- NÁJERA, Manuel de, S.I. *Sermones panegyricos, predicados en las festividades de Cristo Nuestro Señor*. Madrid: María de Quiñones, 1649.

¹¹²³ La primera edición apareció en Lovaina en 1570, con el título *De picturis et imaginibus sacris liber unus, tractans de Vitandis circa eos abusibus et eodeun significationibus*.

- NIEREMBERG, Juan Eusebio, S.I. *Diferencia entre lo temporal y lo eterno y crisol de desengaños*. Madrid: 1640/ Madrid: Saturnino Calleja, s.d.
- Práctica del Catecismo romano y Doctrina Christiana, sacada principalmente de los Catecismos de Pio V y Clemente VIII*. Madrid: Diego de la Carrera, 1640.
- OJEA GALLEGO, fray Hernando, O.P. *La venida de Christo y su vida y milagros, en que se concuerdan los dos testamentos diuinos, Viejo y Nueuo*. Medina del Campo: Christoval Lasso Vaca, 1602.
- OLMO ALFONSO, Lucas del. *Historia divina en que se declara el misterio de la Santísima Trinidad, y otros Articulos y Misterios de nuestra Santa Fe Catholica, y en especial el Misterio de la Encarnación y Nacimiento de nuestro Redentor Jesu-Christo*. Valencia: Agustín Laborda, s. d. (s. XVIII).
- ONOFRIJ, Pietro. *Elogio estemporaneo per la gloriosa memoria di Carlo III Monarca delle Spagne e delle Indie*. Nápoles: Pietro Perger, 1789.
- OÑA, Pedro. *Razón del pecado original y preservación del en la Concepción Purísima de la Reyna de los ángeles, María*. Sevilla: Clemente Hidalgo, 1615.
- ORMAZA, José, S.I. *Grano del Evangelio en la Tierra Virgen de Christo* (vol. I, *Desde la generación eterna al nacimiento temporal*). Madrid: Impretre Real, 1667.
- ORNEDILLO, Diego de. *Coloquio al santo nacimiento de nuestro Señor entre un Moro, y un Christiano*. S.l.; s.d. (pliego, siglo XVIII).
- OROZCO, Alonso de. *Obras completas*. Edición de Rafael Lazcano. Madrid: B.A.C., 2001.
- OROZCO, Pedro de. *Sermón en la solemnissima festividad del nacimiento de Christo de el claustro virginal de Maria Santissima ...* Toledo: Francisco Calvo, 1673.
- ORTIGAS, Manuel. *Discursos predicables en los triunfos del Carmelo*. Zaragoza: Juan Ybar, 1670.
- OSUNA, Francisco de, O.F.M. *Ley del Amor Santo*. 1530/ Edición de Juan Bautista Gomis, O.F.M. : *Místicos franciscanos españoles* (vol. I, pp. 215-700). Madrid: B.A.C., 1948.
- PACHECO, Francisco. *El arte de la pintura*. Sevilla: 1649/ Edición de Buenaventura Bassegoda y Hugas, Madrid: Cátedra, 1990.
- PALAFIX Y MENDOZA, Juan de. *El pastor de Noche Buena: práctica breve de las virtudes, conocimiento fácil de los vicios*. Valencia: Silvestre Esparsa, 1656.
- PALEOTTI, Gabriel. *Discorso intorno alle imagini sacre e profane , diviso in cinque libri, dove si escuprono varii abusi e si dichiara il modo che cristianamente si deve osservare nelle chiese e ne' luoghi pubblici*. Bolonia, 1582. Edición de Paola Barocci, *Trattati d'arte del cinquecento fra manierismo e controriforma* (vol II). Bari: 1960-1962, pp. 119-509.
- PALMA, Luis de la, S.I. *Historia de la Sagrada Pasión sacada de los cuatro Evangelios*. Madrid: 1624/ Madrid: Apostolado de la Prensa, (9) 1948.

- PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Acisclo Antonio. *El museo pictórico y escala óptica*. Madrid: 1715-1724/ Madrid: Aguilar, (2) 1988 (3 vols.).
- PEDRAZA, Cristóbal. *Coplas hechas para cantar la gloriosissima noche de navidad a los maitines. Con una ave Maria al cabo* [. . .]. S.l.; s.d. (siglo XVI).
- PERALTA MONTAÑÉS, Fernando de. *Liber conditionum de Adventu et faestis Vsq. ad Epiphaniam inclusive* [...]. Murcia: Agustín Martínez, 1607.
- PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan. *El Polifemo*. Edición de Nicolás González Ruiz. *Teatro teológico español. Autos sacramentales*. Madrid: B.A.C., 1946, pp. 815-836.
- PORTES, Andrés de. *Sermón del nacimiento en carne de Iesu Christo* [. . .]. Sevilla: Simon Faxardo, 1631.
- PUENTE, Luis de la, S.I. *Meditaciones de los Misterios de nuestra Santa Fe*. Valladolid: 1605/ Madrid: Apostolado de la Prensa, (8)1947.
- RAMÓN, fray Tomás, O.P. *Trenos o lamentaciones que hizo nuestra Señora viendo lo que padeció el niño Dios, desde que nació hasta que murió*. Sevilla: Luis Estupeñán, 1633.
- REBELLO, Juan. *Vida y Corona de Christo nuestro Salvador*. Lisboa: Francisco de Lyra, 1600.
- REINOSA, Rodrigo de. *Cancionero de nuestra Señora para cantar la Pascua de la Natividad de nuestro Señor Iesu Christo*. Sevilla: Juan León, 1612.
- RIVADENEIRA, Pedro de, S.I. *Vida del Padre Ignacio de Loyola*. Madrid: 1583/ *Las obras del Padre Pedro de Ribadeneira ... agora de nuevo revistas y acrecentadas ...* Madrid: Viuda de Pedro Madrigal, 1595 (pp. 1-214).
—*Flos Sanctorum*. 1599/ Cádiz: Imprenta y litografía de la Revista Médica, 1865 (12 vols.).
—*Vida y misterios de Cristo nuestro Señor*. 1599/ Madrid: M. Tello, 1878.
—*Vida de la gloriosa Virgen María nuestra Señora*. 1599/ Madrid: Apostolado de la Prensa, 1948.
- RUIZ DE ALARCÓN, Juan. *El antiCristo*. Edición de Nicolás González Ruiz. *Teatro teológico español. Comedias*. Madrid: B.A.C., 1946, pp. 418-466.
- RUIZ SAMANIEGO, Francisco. *Villancicos que se cantaron en la Santa Iglesia Catedral de Malaga, en los Maitines del Nacimiento de Christo Nuestro Redentor, este año de 1662* [...]. Málaga: Mateo Lopez Hidalgo, 1662.
- SALAZAR, Diego José. *Letras de los villancicos que se cantaron en la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla, en los [...] Maytines del Nacimiento de Nuestro Señor Jesu Christo* [...] Sevilla: Juan Francisco de Blas, 1696.
- SANTIAGO, Hernando. *Consideraciones sobre todos los Evangelios de los domingos y ferias de Cuaresma*. Madrid: Pedro Madrigal, 1599.
- SONÇOLES, fray Alonso de, O.F.M. *Tabula remissionum rerum omnium quae continentur in libris ... Didaci de Stella de Vanitati seculi & Meditationes amoris Dei*. Alcalá de Henares: Juan Gracián, 1597.

- SOSA, Lope de. *Siguense muchas canciones nuevas sobre el santissimo Nacimiento de nuestro Señor Iesu Christo, en loor de de la Virgen Maria su bendita Madre, y Señora nuestra*. Barcelona: Sebastián Cormellas, 1615.
- SUÁREZ, Francisco, S.I. *Misterios de la Vida de Cristo*. Edición de Romualdo Galdós. Madrid: B.A.C., 1948 (2 vols.).
- SUÁREZ DE ROBLES, Pedro. *Danza del Santissimo Nacimiento de nuestro Señor Iesu Christo, al modo pastoril*. Madrid: Miguel Serrano de Vargas, 1606.
- Santa TERESA DE JESÚS. *Obras completas*. Edición de Efrén de la Madre de Dios y Otger Steggink, Madrid: B.A.C., (2) 1967.
- Santo TOMÁS DE VILLANUEVA. *Sermones de la Virgen María y obras castellanas*. Edición de Santos SantaMarta. Madrid: B.A.C., 1953.
- TORRES, Diego de. *Xacara alegre [. . .] compuesta al Nacimiento del Hijo de Dios*. Valencia: Agustín Laborda, 1744.
- TORRES, Jaime. *Lucha alegórica para la noche de la Natividad de Cristo, Nuestro Señor (1578)*. En *Dramas litúrgicos del siglo XVI: Navidad y Pascua*. Madrid: Taurus, 1969, pp. 65-77.
- VALDÉS, Juan de. *Aquí se contiene un coloquio muy curioso el qual trata del nacimiento de nuestro Señor Iesu Christo [...] lleva sus tres villancicos para cantar la noche de Navidad: en castellano, portugues y guineo*. Madrid: María de Quiñones, 1658.
- VEGA, Pedro de la. *Flos Sanctorum*. Sevilla: Fernando Díaz, 1580.
- Lope de VEGA. *Pastores de Belén. Prosas y versos divinos*. Madrid, 1611/ Edición de Antonio Carreño. Barcelona: P.P.U., 1991.
- Alabanças al glorioso Patriarca San Ioseph ... con tres romances: el primero al nacimiento del Niño Iesús ...* Sevilla: Pedro Gómez de Pastrana, 1628.
- VELASCO, Francisco de. *Cancionero de coplas del Nacimiento de nuestro Señor Jesucristo para cantar la noche de Navidad*. Burgos: Juan Bautista Varesio, 1604.
- VILLACASTÍN, Tomás de, S.I. *Manual de meditaciones y ejercicios espirituales*. Valladolid: 1612/Madrid: Apostolado de la Prensa, 1951.
- VILLANCICOS, o *cancionero para cantar la noche de Navidad, los quales son estos que se siguen*. Granada: Hugo de Mena, 1568.
- VILLANCICOS y *juguetes de diferentes autores hechos en alabança del Sanctissimo Nacimiento, para cantar la noche de Navidad*. Málaga: Juan Regnè, 1612.
- VILLANCICOS *nuevos que se cantaron este año de mil seiscientos y cuarenta y nueve la noche de Navidad en la Capilla Real y en la Encarnación, con un romance en Guineo a lo divino*. Madrid: Juan Valdés, 1649.
- VILLANCICOS *que se han de cantar en la Santa Iglesia Magistral de San Iusto y Pastor de Alcalá de Henares en la noche del Nacimiento de Nuestro Señor Iesuchristo este año de 1686*. S.I. (¿Alcalá de Henares?), 1686.
- VILLEGAS, Alonso de. *Flos Sanctorum, y historia general de la vida y hechos de Iesu Christo [. . .] y de todos los Santos de que reza y haze fiesta la Yglesia catolica [. . .]*. Toledo: Viuda de Iuan Rodríguez, 1591.

- XIMENES, Miguel. *Primera parte de los mejores romances que hasta aora an salido [. . .] y una Satira al Nacimiento, con unas redondillas a lo mismo, y un romance al Santissimo Sacramento, có un Soneto al niño Iesus*. Sevilla: Francisco Aylan, 1629.
- YEPES, Diego de. *Escritos espirituales*. Edición de Pablo María Garrido. Madrid: Editorial de Espiritualidad, 1990.

II. TEOLOGÍA, LITURGIA Y DEVOCIÓN.

Autores antiguos.

- San AGUSTÍN. Cartas. Edición de T. Alimonti y L. Carrozi. *Le lettere*. Vol. I. Roma: Città Nuova, 1969.
- Sermones de los tiempos litúrgicos*. Edición de Pio de Luis (en *Obras completas*, vol. XXIV). Madrid: B.A.C., 1983.
- San AMBROSIO DE MILÁN. *Tratado de la Virginidad*. Edición de Simón Andrés. Madrid: Aspas, s.d.
- Tratado del Evangelio de San Lucas*. Edición de Manuel Garrido Bonaño, O.S.B. (en *Obras de San Ambrosio*, vol. I). Madrid: B.A.C., 1966.
- San ATANASIO DE ALEJANDRÍA. *La Encarnación del Verbo*. Roma: Città Nuova, 1993.
- San BERNARDO. *Obras completas*. Edición preparada por los monjes cistercienses de España. Madrid: B.A.C., 1985 (9 vols.).
- BIBLIA DE JERUSALÉN*. Bilbao: Desclée de Brouwer, 1999.
- BIBLIA VULGATA*. Edición de Alberto Colunga, O.P., y Laureano Turrado. Madrid: B.A.C., 1946.
- Santa BRÍGIDA DE SUECIA. *Celestiales revelaciones*. Edición de un religioso doctor y maestro en sagrada teología. Madrid: Administración del Apostolado de la Prensa, 1901.
- San BUENAVENTURA. *Meditaciones de la Vida de Cristo*. Edición de los pp. franciscanos del Colegio de Misiones para Tierra Santa y Marruecos de Santiago. Buenos Aires: Librería Editorial Santa Catalina, 1945.
- Santa CATALINA DE SIENA. *Il dialogo della divina provvidenza*. Siena: Cantagalli, 1998.
- Le preghiere di Santa Caterina da Siena. Dottore della Chiesa*. Roma: CLV-Edizioni Vicenziane, 1992.
- CAULIBUS, Juan de (Pseudo Buenaventura). *Meditaciones vite Christi*. Turnhout: Brepols, 1997.
- CIRILO DE JERUSALÉN. *Las Catequesis*. Roma: Città Nuova, 1997.

- CLEMENTE ALEJANDRINO. *Stromata*. Edición de G. Pini (*Clemente Alessandrino. Stromati. Note di vera filosofia*). Milán: Ediciones Paulinas, 1985.
- EIXIMENIS, Francesc, O.F.M (Francisco Jiménez). *Psalterium alias laudatorium*. Edición de Curt J. Wittlin. Toronto: Pontifical Institute of Medieval Studies, 1988.
- EVANGELIOS. *Sinopsis concordada de los cuatro Evangelios*. LEAL, Juan, S.I. Madrid: B.A.C., 1961.
- EVANGELIOS APÓCRIFOS, edición de Aurelio de Santos Otero. Madrid: B.A.C., (9)1996.
- GERSON, Juan. *Oeuvres complètes*. Edición de Mgr. Glorieux. Tournai-París: Desclée & cie, 1960-1973 (10 vols.).
- GÓMEZ MANRIQUE. *Representación del nacimiento de nuestro Señor*. Edición de Fernando Lázaro Carreter. En *Teatro medieval*. Madrid: Castalia, (4) 1988, 107-115.
- GONZALO DE BERCEO. *Milagros de Nuestra Señora*. Edición de Daniel Devoto. Madrid: Castalia, 1965.
- San GREGORIO NISENO. *La Gran Catequesis*. Roma: Città Nuova, 1990.
- Sor ISABEL DE VILLENA. *Vita Christi*. Valencia: 1497/ Edición de Josep Almiñana Vallés. Valencia: Ayuntamiento, 1992 (2 vols.).
- San IRENEO. *Adversus haereses*. En MIGNE, . *Patrología graega*, vol. 7.
- San JERÓNIMO. *La perpetua virginidad de María (Contra Helvidio)*. Edición de Guillermo Pons Pons. Madrid: Ciudad Nueva, 1994.
- Comentario al evangelio de Mateo*. Edición de Roberto Pena, O.S.B., Bernarda Bianchi di Carcano y María Eugenia Suárez. Madrid: Ciudad Nueva, 1999.
- San JUAN CRISÓSTOMO. *Homilias selectas*. Edición de Florentino Ogara, S.I. Madrid: Administración de Razón y Fe, 1911 (3 vols.).
- Homilias sobre el Evangelio de San Mateo*. Edición de Daniel Ruiz Bueno. Madrid: B.A.C., 1955-56 (2 vols.).
- La divinidad de Nuestro Señor Jesucristo (Contra los judios y gentiles)*. Edición de Florentino Ogara, S.I. Madrid: Administración de Razón y Fe, 1911.
- JUAN DE HILDESHEIM. *Libro de los hechos y de la triple traslación de los tres beatísimos Reyes, los cuales fueron la primicia de los gentiles y modelo de Salvación de todos los cristianos*. Madrid: Encuentro, 2002.
- JUAN RUYSBROEK. *L' ornamento delle nozze spirituali*. En SIMONI, Simone. *Mistici del XIV secolo*. Turín: UTET, 1988.
- JUAN TAULERO. *Sermones*. En *Ibidem*.
- JULIANA DE NORWICH. *Libro delle rivelazioni*. Edición de D. Pezzini. Milán: Ancora, 1997.
- San JUSTINO. *Diálogo con Trifón*. Edición de G. Visonà. Milán: Ediciones Paulinas, 1988.

- KEMPIS, Tomás de. *Imitación de Cristo* (traducción del P. Nieremberg, S.I.). Valladolid: Viuda de Cuesta e Hijos, 1887.
- San LEÓN MAGNO. *Il misterio del Natale*. Roma: Edizioni Paoline, 1983.
- LUDOLFO DE SAJONIA (el Cartujano). *Vida de nuestro adorable redentor Jesucristo*. Edición de Juan Dadreo y Antonio Rosello y Sureda. Madrid: Celestino G. Álvarez y Joaquín Sierra, 1847 (3 vols.).
- MARCO POLO. *Viajes*. Madrid: Espasa Calpe, (5) 1977.
- MENDOZA, fray Íñigo de. *Vita Christi fecho por coplas*. Zamora, 1482/ Cieza: Antonio Pérez y Gómez, 1975 (*Incunables poéticos castellanos*, vol. XIV).
- ORÍGENES. *Homélies sur S. Luc*. Edición de Henri Crouzel, S.I.; François Fournier, S.I. y Pierre Périchon, S.I. París: Les Éditions du Cerf, 1962.
- Representación de los Reyes Magos*. Edición de Fernando Lázaro Carreter. En *Teatro medieval*. Madrid: Castalia, 1988, 97-106.
- SANNAZARO, Iacopo. *De partu Virgini*. Edición de Charles Fantazzi y Alessandro Perosa. Florencia: Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1988.
- TERTULIANO. *Opera*. Turnhout: Brepols, 1954.
- San VICENTE FERRER. *Biografía y escritos*. Edición de fray José María de Garganta, O. P., y fray Vicente Forcada, O. P. Madrid: B.A.C., 1956.
- VORÁGINE, Santiago de la. *La leyenda dorada*. 1264/ Madrid: Alianza, 1982.
- San ZENÓN DE VERONA. *Tractatus*. En Migne, . Patrología latina, vol. 11.

Autores modernos .

- ÁLVAREZ GASTÓN, Rosendo. *La religión del pueblo*. Madrid: B.A.C., 1976.
- AUGÉ, Matías. *Avvento, Natale, Epifania. Tempo della manifestazione del Signore*. Milán: Edizioni San Paolo, 2002.
- BALLESTER, Carmelo. *Jesucristo*. Madrid: Espasa-Calpe, 1943.
- BARREIRA, Tomás. "La composición de lugar". *Manrresa*, 1935 (42), p. 158.
- BOVER, José M., S.I. *Teología de San Pablo*. Madrid: B.A.C., 1946.
- BULDÚ, Ramón, O.F.M. (director). *La Virgen de Nazaret (Tesoro de oratoria sagrada, segunda parte: Tesoro Mariano, vol. II)*. Barcelona: Pons y C.^a, 1881.
- CABODEVILLA, José María. *Cristo vivo. Vida de Cristo y vida cristiana*. Madrid: B.A.C., 1963.
- CAROL, Juniper B., O.F.M. (presidente). *Mariología*. Madrid: B.A.C., 1964.
- CARRASCO, José Antonio, O.C.D. *San José en el misterio de Cristo y de la Iglesia. Apuntes para una teología de San José*. Valladolid: Centro de Investigaciones Josefinas, 1980.
- CASTRILLO AGUADO, Tomás. "San José en San Mateo, 1, 18-20" en *Revista española de estudios bíblicos*, 1928 (27), p. 243.

- Jesucristo Salvador. La persona, la doctrina y la obra del Redentor*. Madrid: B.A.C., 1957.
- CROISSET, Juan. *Año cristiano o ejercicios devotos para todos los días del año*. Barcelona: (2) Librería Religiosa, 1862 (16 vols.).
- ECHEVERRÍA, Lamberto de; LLORCA, Bernardino, S.I.; SALA BALUST, Luis; SÁNCHEZ ALISEDA, Casimiro (directores). *Año cristiano*. Madrid: B.A.C., 1959 (4 vols.).
- FABRE, Pierre-Antoine. *Ignacio de Loyola. Le lieu de l'image. Le problème de la composition de lieu dans les pratiques spirituelles et artistiques jésuites de la seconde moitié du XVI siècle*. S.l.: éditions de l' École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1992.
- FERNÁNDEZ TRUYOLS, Andrés, S.I. *Vida de Nuestro Señor Jesucristo*. Madrid: B.A.C., (2) 1954.
- GOMÁ Y TOMÁS, Isidro. *El Evangelio explicado. Introducción, concordia, comentario y lecciones morales*. Barcelona: Rafael Casulleras, (3) 1942 (4 vols.).
- GONZÁLEZ DE CARDEDAL, Olegario. *Jesús de Nazaret*. Madrid: B.A.C., 1993.
- Cristología*. Madrid: B.A.C., 2001.
- HERRÁN, Laurentino María. *San José en los poetas españoles: pensamiento teológico*. Madrid: B.A.C., (5) 2001.
- HERRMANN, Hilde. *Vida de María (Arte y Vida, vol. X)*. Friburgo de Brisgovia: Herder & Cía, 1941.
- KIRCH, C.; UEDING, L. *Enchiridion fontium historiae ecclesiasticae antiquae*. Barcelona: Herder, (9) 1965.
- LALLY, Enrico (al cuidado de). *Il Natale dei mistici. Pensieri sull' Incarnazione da Agostino a Edith Stein*. Milán: Ancora, 2002.
- LECLERQ, Jacques. *Siguiendo el año litúrgico*. Madrid: Rialp, 1957.
- LEMARIÉ, J. *La manifestation du Seigneur*. París: Editions du Cerf, 1957.
- LÓPEZ MARTÍN, Julián. *El año litúrgico: historia y teología de los tiempos festivos cristianos*. Madrid: B.A.C., 1984.
- LLAMERA, Bonifacio, O.P. *Teología de San José*. Madrid: B.A.C., 1953.
- ORCHARD, Bernard; SUTCLIFFE, Edmund F.; FULLER, Reginald C.; RUSSELL, Ralph. *Verbum Dei. Comentario a la Sagrada Escritura. III, Nuevo Testamento: Evangelios*. Barcelona: Herder, 1957.
- ORDÓÑEZ MÁRQUEZ, Juan. *Teología y espiritualidad del año litúrgico*. Madrid: B.A.C., 1979.
- PROFESORES DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS. *La Sagrada Escritura. Texto y Comentario. Nuevo Testamento I: Evangelios*. Madrid: B.A.C., 1961.
- PROFESORES DE LA UNIVERSIDAD PONTIFICIA DE SALAMANCA. *Evangelios (Biblia comentada, vols. V y VI)*. Madrid: B.A.C., 1977.
- RAITZ, E.; FRENTZ, V. "En la patria de la devotio moderna". *Manrresa*, 1935 (43), p. 378.

- ROYO MARÍN, Antonio, O.P. *Jesucristo y la vida cristiana*. Madrid: B.A.C., 1961.
- Dios y su obra*. Madrid: B.A.C., 1963.
- La Virgen María. Teología y espiritualidad marianas*. Madrid: B.A.C., 1968.
- SACREST, Antonio, S.I. *El día santificado*. Barcelona: Henrich y C.^a, 1893.
- SCHMID, Josef. *El Evangelio según San Mateo*. Barcelona: Herder, 1977.
- SCHUMBERHER, C. “Stella Magorum et coniunctio Saturni cum Iove annis 7 a. C.”. *Verbum Domini*, 1940 (20), p. 333.
- TALLAEY, Th. J. *Le origini dell'anno liturgico*. Brescia: Queriniana, 1991.
- THEISSEN, Gerd; HERZ, Annette. *El Jesús histórico*. Salamanca: Sígueme, 2000.
- VAGAGGINI, Cipriano, O.S.B. *El sentido teológico de la liturgia. Ensayo de liturgia teológica general*. Edición española de Manuel Garrido Bonaño, O. S. B. Madrid: B.A.C., 1959.
- VIZMANOS, Francisco de B., S.I.; RUIDOR, Ignacio, S.I. *Teología fundamental para seglares*. Madrid: B.A.C., 1963.
- WARNER, Marina. *Tú sola entre las mujeres. El mito y el culto de la Virgen María*. Madrid: Taurus, 1991.
- ZAHONERO VIVO, José; MARTÍN PENALBA, Miguel A. *Apologética elemental*. Valencia: Ecir, 1944.

III. HISTORIA E HISTORIA DEL ARTE.

Historia.

- ABELLÁN, José Luis. *Historia crítica del pensamiento español* (vols. II, *La Edad de Oro (siglo XVI)*, y III, *Del Barroco a la Ilustración (siglos XVII y XVIII)*). Madrid: Espasa Calpe, 1979-1981.
- ALONSO, Dámaso. “Predicadores ensonetados. La oratoria sagrada, hecho apasionante del siglo XVII”. En *Del siglo de Oro a este siglo de siglas*. Madrid: Gredos, 1968 (pp. 96-126).
- ANDRÉS MARTÍN, Melquiades. *Reforma española y reforma luterana. Afinidades y diferencias a la luz de los místicos españoles*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1975.
- La teología española en el siglo XVI*. Madrid: B.A.C., 1976-1977 (2 vols.).
- Historia de la mística de la Edad de Oro en España y América*. Madrid: B.A.C., 1994.
- ALCALÁ-ZAMORA, José N. *La vida cotidiana en la España de Velázquez*. Madrid: Temas de Hoy, 1999.

- BATAILLON, Marcel. *Érasme et L' Espagne. Recherches sur l' histoire spirituelle du XVI siècle*. París: Librairie E. Droz, 1937.
- CALVO POYATO, José. *La vida y la época de Carlos II el Hechizado*. Barcelona: Planeta, 1998.
- CAÑIZARES LLOVERA, Antonio. *Santo tomás de Villanueva. Testigo de la predicación española del siglo XVI*. Madrid: Instituto Superior de Pastoral, 1973.
- CARO BAROJA, Julio. *Las formas complejas de la vida religiosa. Religión, sociedad y carácter en la España de los siglos XVI y XVII*. Madrid: Akal, 1978.
- CERDÁN, Francis. "El sermón barroco, un caso de literatura oral". *Edad de Oro*, 1987 (7), p. 59.
- CHAMORRO, Eduardo. *La vida y la época de Felipe IV*. Barcelona: Planeta, 1998.
- CHECA, Jorge (editor). *Barroco esencial*. Madrid: Taurus, 1992.¹¹²⁴
- DÍAZ-PLAJA, Fernando. *La vida y la época de Felipe III*. Barcelona: Planeta, 1998.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo. *El espíritu del barroco. Tres interpretaciones*. Barcelona: Apolo, 1940.
- El espíritu del barroco*. Barcelona: Crítica, 1983.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio. "La España que vivió Alonso Cano". En *Alonso Cano, 1601-1667. Arte e iconografía*. Granada: Arzobispado, 2002 (pp. 19-30).
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio; FRADEJAS LEBRERO, José; PITA ANDRADE, José Manuel. *El barroco*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1978.
- FENÁNDEZ PINEDO, Emiliano; GIL NOVALES, Alberto; DÉROZIER, Albert. *Centralismo, Ilustración y agonía del antiguo régimen (1715-1833) (Historia de España –Manuel Tuñón de Lara, director-, vol. 7)*. Barcelona: Labor, (2) 1992.
- GARCÍA MERCADAL, J. *Cisneros (1436-1517)*. Zaragoza: Luz, 1939.
- GONZÁLEZ NOVALÍN, José Luis (director). *La Iglesia en la España de los siglos XV y XVI (Historia de la Iglesia en España, vols. III-1 y III-2)*. Madrid: B.A.C., 1980.
- HERRERO SALGADO, Félix. *La oratoria sagrada en los siglos XVI y XVII*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1996.
- JARAURA MARION, Francisco. "Barroco y modernidad". En *Figuras e imágenes del barroco*. Madrid: Fundación Argentaria/ Visor, 1999 (pp. 45-48).
- JEDIN, Hubert. *Reforma, reforma católica y contrarreforma (Manual de historia de la Iglesia, vol. V)*. Barcelona: Herder, 1972.
- LE FLEM, Jean-Paul; PÉREZ, Joseph; PELORSON, Jean-Marc; LÓPEZ PIÑERO, José María; FAYARD, Janine. *La frustración de un imperio (1476-*

¹¹²⁴ Antología de textos sobre literatura, arte, espiritualidad y pensamiento barrocos.

- 1714) (*Historia de España* –Manuel Tuñón de Lara, director-, vol. 5). Barcelona: Labor, 1992.
- LUJÁN, Nestor. “La celebración religiosa”. *Historia y Vida*, extra 27 (*Navidad en la historia*, 1982), p. 12.
- LLORCA, Bernardino; GARCÍA VILLOSLADA, Ricardo; MONTALBÁN, . *Edad Nueva. La Iglesia en la época del Renacimiento y de la Reforma católica* (*Historia de la Iglesia Católica*, vol. 3). Madrid: B.A.C., (2) 1967.
- MARAVALL, José Antonio *La cultura del barroco. Análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Ariel, 1975.
- MARTÍN DEL OLMO, A. “Las Navidades en el Siglo de Oro”. *Historia y Vida*, extra 27 (*Navidad en la historia*, 1982), p. 24.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. *Historia de los heterodoxos españoles*. Madrid: C.S.I.C., 1992 (3 vols.).
- MESTRE SANCHÍS, Antonio (director). *La Iglesia en la España de los siglos XVII y XVIII* (*Historia de la Iglesia en España*, vol. IV). Madrid: B.A.C., 1979.
- PERALES DE LA CAL, Ramón. “El misticismo musical en época de Santa Teresa”. *Reales Sitios*, 1982 (74), p. 12.
- ROGIER, L.J.; AUBERT, R.; KNOWLES, M.D. *Reforma y Contrarreforma* (*Nueva historia de la Iglesia*, vol. III). Madrid: Cristiandad, 1966.
- SANZ Y DÍAZ, José. *La Navidad en España* (*Temas Españoles*, vol. 66). Madrid: Publicaciones Españolas, 1953.
- TRÍAS SAGNIER, Eugenio. *La edad del espíritu*. Barcelona: Destino, 2000.
- VARIOS AUTORES. *El Concilio de Trento. Exposiciones e investigaciones*. Madrid: Razón y Fe, 1945.
- Santa Teresa y su tiempo*. Madrid: Comisaría General de Exposiciones/ Dirección General de Bellas Artes/ Ministerio de Educación y Ciencia, 1970.*
- El siglo del Quijote (1580-1680) vol. I: Religión, Filosofía, Ciencia*. Madrid: Espasa Calpe, 1996.
- VÁZQUEZ DE PRADA, Valentín. *Renacimiento. Reforma. Expansión europea* (*Historia Universal EUNSA*, vol. VII). Pamplona: Universidad de Navarra, 1981.

Iconografía.

- CAAMAÑO MARTÍNEZ, Jesús María. “Iconografía mariana y Hércules cristianado, en los textos de Paravicino”. *BSAA*, 1967, p. 212.
- “Berceo, como fuente de iconografía cristiana medieval”. *BSAA*, 1969, p. 177.
- ELIADE, Mircea. *Imágenes y símbolos*. Madrid: Taurus, 1974.

- ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco. *Tratado de iconografía*. Madrid: Istmo, 1990.
- FREDRIKSEN, Paula. *De Jésus aux Christs: les origines des représentations de Jésus dans le Nouveau Testament*. París: Cerf, 1992.
- GÁLLEGO SERRANO, Julián. *Visión y símbolos de la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra, (4)1996.
- GÓMEZ SEGADE, Juan Manuel. "Sobre las fuentes de la iconografía navideña en el arte medieval español". *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 1988 (1), p. 159.
- GRABAR, André. *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*. Madrid: Alianza, 1993.
- JUSTICIA SEGOVIA, Juan. "Catálogo iconográfico". En *Jesucristo y el emperador cristiano*. Córdoba: Cajasur, 2000 (pp. 195-303).*
- LUJÁN, Nestor. "El Nacimiento en los evangelios apócrifos". *Historia y Vida*, extra 27 (*Navidad en la historia*, 1982), p. 6.
- "Historia y leyenda de los reyes Magos". *Jano*, 1985 (642), p. 48.
- MÂLE, Emile. *El arte religioso de la Contrarreforma. Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*. París, 1932/ Madrid: Encuentro, 2001.
- *El arte religioso del siglo XIII en Francia*. París, 1910/ Madrid: Encuentro, 2001.
- MORENO CUADRO, Fernando. *Iconografía de la Sagrada Familia*. Córdoba: Cajasur, 1994.*
- MUÑOZ DELGADO Y MÉRIDA, M^a Concepción. "Biblioteca de El Escorial. La Navidad en los manuscritos de los siglos XIV y XV". *Reales Sitios*, 1982 (74), p. 29.
- PÉREZ HIGUERA, Teresa. *Puer natus est nobis*. Madrid: Encuentro, 1994.
- *La Navidad en el arte medieval*. Madrid: Encuentro, 1997.
- RÉAU, Louis. *Iconografía de la Biblia-Nuevo Testamento (Iconografía del arte cristiano, vol. II)*, París: 1957/ Barcelona: del Serval, (2) 2000.
- REVILLA, Federico. *Diccionario de iconografía y simbología*. Madrid: Cátedra, 1990.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando. *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*. Madrid: Alianza, 1995.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso, S.I. "Iconografía popular y teológica". *Antiquaria*, 1989 (68), p. 38.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. *Nacimiento e infancia de Cristo (Los grandes temas del arte cristiano en España, vol. I)*. Madrid: B.A.C., 1948.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. "La espiritualidad franciscana y la iconografía de Jesús niño. Fuentes literarias para una creación artística". En *Actas del IV curso de verano El franciscanismo en Andalucía*. Córdoba: Cajasur, 2000 (pp. 119-153).
- SARAVIA, Crescenciano. "Repercusión en España del decreto del Concilio de Trento sobre las imágenes". *BSAA*, 1960, p. 129.

- SCHILLER, Gertrud. *Ikongraphie der christlichen kunst* (vol. I: *Inkarnation-Kindheit-Taufe-Versuchung-Verklärung-Wirken und Wunder Christi*). 1966.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago. *Contrarreforma y barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*. Madrid: Alianza, 1981.
- STOICHITA, Víctor I. *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*. Madrid: Alianza, 1995.
- TRENS, Manuel. *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid: Plus Ultra, 1947.
- Santa María. Vida y leyenda de la Virgen a través del arte español*. Barcelona: Eugenio Subirana, 1954.
- El Hijo del Hombre. Jesucristo, a través del arte español*. Barcelona: Eugenio Subirana, 1956.
- VALIÑAS LÓPEZ, Francisco Manuel. “Una singular visión del Nacimiento”. *Revista de Soria*, 2002 (39, segunda época), p. 3.
- “Sobre la recuperación de San José y su reflejo en el arte de Alonso Cano”. En *Actas del simposio Alonso Cano y su época*. Granada: Universidad/C.E.H.A., 2002 (pp. 839-848).
- “Fuentes literarias para la iconografía navideña del barroco español”. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 2003, p. 179.
- VARGAS MONTIEL, Manuel. “Pasión o razón en la iconografía franciscana”. En *Actas del II curso de verano El franciscanismo en Andalucía*. Córdoba: Caja Madrid, 1998, pp. 275-283.
- VARIOS AUTORES. *San José en el arte español*. Madrid: Comisaría General de Exposiciones/ Dirección General de Bellas Artes/ Ministerio de Educación y Ciencia, 1971.¹¹²⁵
- YARZA LUACES, Joaquín. “Aspectos iconográficos de la pintura de Juan Fernández de Navarrete, “el Mudo”, y relaciones con la Contrarreforma”. *BSAA*, 1970, p. 43.

Historia y teoría del arte.

- ANCESCHI, Luciano. *La idea del barroco. Estudios sobre un problema estético*. Madrid: Tecnos, 1991.
- BASSEGODA, Buenaventura. “Sobre el Arte de la pintura”. *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 1989 (3), p. 185.
- BOTTINEAU, Yves. *El arte barroco*. Madrid: Akal, 1990.
- BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín. *El siglo XVII. Clasicismo y barroco*. Madrid: Silex, 1993.
- CALVO SERRALLER, Antonio. *La teoría de la pintura en el siglo de oro*. Madrid: Cátedra, 1981.

¹¹²⁵ Catálogo de la exposición homónima, dirigido por don José Camón Aznar.

- CANTÓ RUBIO, Juan. *La Iglesia y el arte*. Madrid: Encuentro, 1987.
- CATURLA, María Luisa. *Arte de épocas inciertas*. Madrid: Revista de Occidente, 1944.
- CHECA CREMADES, Fernando; MORÁN TURINA, José. *El barroco*. Madrid: Istmo, 1982.
- DÁVILA FERNÁNDEZ, María del Pilar. *Los sermones y el arte*. Valladolid: Universidad, 1980.
- D'ORS, Eugenio. *Tres horas en el Museo del Prado. Itinerario estético*. Madrid: Ediciones españolas, (4) 1939.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio. *Historia de la crítica de arte en España*. Madrid: Ibérico Europea de Ediciones, 1975.
- HAUSER, Arnold. *El manierismo. La crisis del renacimiento y los orígenes del arte moderno*. Madrid: Guadarrama, 1965.
- Sociología del arte*. Madrid: Guadarrama, 1975.
- Historia social de la literatura y el arte*. Barcelona: Labor, 1994 (3 vols.).
- HELLWING, Karin. *La literatura artística española del siglo XVII*. Madrid: Visor, 1999.
- HENARES CUELLAR, Ignacio. “La escultura en la sociedad y pensamiento barrocos”. En *Pedro de Mena. III Centenario de su muerte, 1688-1988*. Málaga: Junta de Andalucía-Consejería de Cultura, 1989 (pp. 21-31).*
- HOCKE, Gustav René. *El manierismo en el arte europeo de 1520 a 1650 y en el actual*. Madrid: Guadarrama, 1961.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique. “La interpretación del barroco y sus valores españoles”. *BSAA*, 1940-1941, p. 13.¹¹²⁶
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino *La historia de las ideas estéticas en España*. Madrid: C.S.I.C., 1994 (2 vols.).
- OROZCO DÍAZ, Emilio. *Temas del barroco. De poesía y pintura*. Granada: Universidad de Granada, 1947.
- El teatro y la teatralidad del barroco*. Barcelona: Planeta, 1969.
- Introducción al barroco*. Granada: Universidad de Granada, 1988.
- Manierismo y barroco*. Madrid: Cátedra, 1988.
- ORTEGA Y GASSET, José. *Papeles sobre Velázquez y Goya*. Madrid: Revista de Occidente/ Alianza, 1980.
- Velázquez*. Madrid: Espasa Calpe, 1999.
- PLAZAOLA ARTOLA, Juan. *Historia y sentido del arte cristiano*. Madrid: B.A.C., (5) 1996.
- Arte e iglesia. Veinte siglos de arquitectura y pintura cristiana*. Guipuzcua: Nerea, 2001.
- RAMOS DOMINGO, José. *Retórica, sermón, imagen*. Salamanca: Universidad Pontificia, 1997.
- SANZ SANZ, M^a Merced Virginia. “La teoría española de la pintura en los siglos XVI y XVII”. *Cuadernos de arte e iconografía*, 1990 (5), p. 93.

¹¹²⁶ Amplio artículo redactado como introducción a la edición española del libro de Werner Weisbach, *El barroco, arte de la Contrarreforma* (Espasa Calpe, 1921).

- SCHÖNBERGER, A. y SOEHNER, H. *El rococó y su época*. Madrid: Salvat/ Alianza, 1971.
- SCHUBERT, Otto. *Historia del barroco en España*. Madrid: Saturnino Calleja, 1927.
- TAPIÉ, Victor-Lucien. *Le Baroque*. París: Presses Universitaires de France, 1961.
- URMENETA, Fermín de. "Directrices teológicas ante el arte sagrado y las teorías de Pacheco". *Revista de Ideas Estéticas*, 1960 (XVIII, 71, número especial dedicado a Velázquez), p. 237.
- VALVERDE, José María. *El Barroco, una visión de conjunto*. Barcelona: Montesinos, 1980.
- WEISBACH, Werner. *El barroco, arte de la Contrarreforma*. Madrid: Espasa-Calpe, 1921.
- Arte barroco en Italia, Francia, Alemania y España*. Barcelona, Labor, 1934.
- WEISE, Georg. *Il rinnovamento dell' arte religiosa nella rinascita*. Florencia: Sansoni, 1969.
- WETHEY, Harold E. *The paintings of Titian, I, The religious paintings*. Londres: Phaidon Press, 1969.

Arte español. Obras generales.

- ALCOLEA GIL, Santiago. *Escultura española*. Barcelona: Polígrafa, 1969.
- ANGULO IÑIGUEZ, Diego. *Pintura del renacimiento (Ars Hispaniae, XIII)*. Madrid: Plus Ultra, 1954.
- Resumen de Historia del Arte*. Madrid: gráficas González, 1958.
- Pintura española del siglo XVII (Ars Hispaniae, XV)*. Madrid: Plus Ultra, 1971.
- AYALA MALLORY, Nina. *Del Greco a Murillo. La pintura española del Siglo de Oro (1556-1700)*. Madrid: Alianza, 1991.
- AZCÁRATE RÍSTORI, José María de. *Escultura del siglo XVI (Ars Hispaniae, XII)*. Madrid: Plus Ultra, 1958.
- BERUETE, Aureliano de. *Velázquez*. París: 1898/ Madrid: C.E.P.S.A, 1989.
- BROWN, Jonathan. *Imágenes e ideas de la pintura española del siglo XVII*. Madrid: Alianza, 1988.
- La Edad de Oro de la pintura en España*. Madrid: Nerea, 1993.
- BUENDÍA, José Rogelio. *El Prado básico*. Madrid: Silex, 1977.
- CAMÓN AZNAR, José. *La escultura y la rejería españolas del siglo XVI (Summa Artis, XVIII)*. Madrid: Espasa Calpe, 1961/ (9) 1998.
- "San José en el arte español". *Goya*, 1972 (107), p. 306.
- Pintura española del siglo XVII (Summa Artis, XXV)*. Madrid: Espasa Calpe, 1977/ (9) 1999.

- CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes de España*. Madrid: Viuda de Ibarra, 1800 (6 vols.).
- CIRICI PELLICER, Alexandre; SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. *Los tesoros artísticos de España. Desde Carlos V hasta Goya*. Ginebra: Albert Skira, 1965.
- COSSÍO, Manuel Bartolomé. *Aproximación a la pintura española*. Madrid: Akal, 1985.
- CHECA CREMADES, Fernando. *Pintura y escultura del renacimiento en España (1450/1600)*. Madrid: Cátedra, 1983.
- FALOMIR FAUS, Miguel. *Los Bassano en la España del Siglo de Oro*. Madrid: Museo del Prado, 2001.¹¹²⁷
- GAYA NUÑO, Juan Antonio. *Historia del arte español*. Madrid: Plus Ultra, 1957.
- GÓMEZ-MORENO Y RODRÍGUEZ-BOLÍVAR, María Elena. *Breve historia de la escultura española*. Madrid: Misiones Pedagógicas, 1935.¹¹²⁸
- La policromía en la escultura española*. Madrid: Escuela de Artes y Oficios Artísticos, 1943.
- Escultura del siglo XVII (Ars Hispaniae, XVI)*. Madrid: Plus Ultra, 1958.
- GUDIOL, José. *Velázquez*. Barcelona: Polígrafa, 1973.
- Conde GÜELL. *Escultura policroma religiosa española*. París: Établissements Dujardin, 1925.¹¹²⁹
- HARASZTI TAKCAS, Marianne. *Spanish Master*. Budapest: Museo de Bellas Artes, 1966.¹¹³⁰
- HERNÁNDEZ DÍAZ, José; MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José; PITA ANDRADE, José Manuel. *Escultura y arquitectura españolas del siglo XVII (Summa Artis, XXVI)*. Madrid: Espasa Calpe, 1973.
- JUSTI, Carl. *Velázquez y su siglo*. Madrid: Istmo, 1999.
- KAGANÉ, L. L. “La pintura española en el museo del Ermitage de San Petesburgo”. En *El siglo de Oro de la pintura española (Summa Pictoria, vol.)*. Madrid: , 2000 (pp. 59-69).
- LAFUENTE FERRARI, Enrique. *Breve Historia de la pintura española*. Madrid: (4) 1953 / Madrid: Akal, 1987 (2 vols).
- MARAVALL, José Antonio. *Velázquez y el espíritu de la modernidad*. Madrid: Guadarrama, 1960.
- MARTÍN GÓNZÁLEZ, Juan José. “Avance de una tipología del retablo barroco”. *Imafronte*, 1987-1989, p. 111.

¹¹²⁷ Catálogo de la exposición homónima.

¹¹²⁸ Se trata de la primera edición de esta obra capital de la historiografía española del arte. La segunda, y más habitualmente usada, corrió a cargo de ediciones Dossat (Madrid) en 1951. En 2001 apareció un facsímil de ésta última por iniciativa de la Universidad de Jaén.

¹¹²⁹ Catálogo de la exposición homónima, celebrada en París sobre la base de la colección particular de esculturas del conde Güell.

¹¹³⁰ Catálogo de la exposición homónima.

- El escultor en Palacio (viaje a través de la escultura de los Austrias)*. Madrid: Gredos, 1991.
- Escultura barroca en España, 1600-1770*. Madrid: Cátedra, 1983.
- El retablo barroco en España*. Madrid: Alpuerto, 1993.
- MATEOS GÓMEZ, Isabel; LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia; PRADOS GARCÍA, José María. *El arte de la orden jerónima. Historia y mecenazgo*. Madrid: Encuentro, 1999.
- MAYER, August Liebmann. *La pintura española*. Barcelona: Labor, 1926.
- Historia de la pintura española*. Madrid: Espasa Calpe, (3) 1947.
- MILICUA, José. “Observatorio de ángeles”. *Archivo Español de Arte*, 1958, p. 1.
- NAVASCUÉS PALACIO, Pedro. *Monasterios de España*. Madrid: Espasa Calpe, (3) 1986.
- NAVASCUÉS PALACIO, Pedro; SARTHOU CARRERES, Carlos. *Catedrales de España*. Madrid: Espasa Calpe, (7) 1986.
- OROZCO DÍAZ, Emilio. *El barroquismo de Velázquez*. Madrid: Rialp, 1965.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio. *Borgianni, Cavarozzi y Nardi en España*. Madrid: Instituto Diego Velázquez, 1964.
- “Presencia de Tiziano en la España del siglo de oro”. *Goya*, 1976 (135), p. 140.
- “Rubens y la pintura barroca española”. *Goya*, 1977 (140-141), p. 86.
- De pintura y pintores. La configuración de los modelos visuales en la pintura española*. Madrid: Alianza, 1993.¹¹³¹
- Pintura barroca en España (1600-1750)*. Madrid: Cátedra, 1996.
- Pintura española recuperada por el coleccionismo privado*. Sevilla: Focus, 1996.¹¹³²
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio (director). *La pintura española*. Milán: Electa, 1995.
- PONZ, Antonio. *Viaje de España*. Madrid, 1772-1794/ Madrid: Atlas, 1972.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. *Fuentes literarias para la historia del arte español*. Madrid: Centro de Estudios Hispánicos, 1923-1941 (5 vols.).
- Escultura y pintura del siglo XVIII. Francisco Goya (Ars Hispaniae, XVII)*. Madrid: Plus Ultra, 1965.
- SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. “Algunas puntualizaciones sobre la significación social y estética de la escultura religiosa en España e Hispanoamérica” en *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte* (Granada, 1973), vol. III. Granada: Universidad, 1978 (pp. 231-232).
- STEGMANN, Hans. *La escultura de Occidente*. Barcelona: Labor, 1926.¹¹³³
- VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique; OTERO TÚÑEZ, Ramón; URREA FERNÁNDEZ, Jesús. *Barroco y rococó (Historia del Arte Hispánico, IV)*. Madrid: Alhambra, 1987.

¹¹³¹ Colección de artículos dispersos del autor.

¹¹³² Catálogo de la exposición homónima.

¹¹³³ Los capítulos referentes a España a cargo de Diego Angulo Íñiguez.

- VARIOS AUTORES. *Velázquez y lo velazqueño*. Madrid: Ministerio de Educación Nacional/ Dirección General de Bellas Artes, 1960.¹¹³⁴
- España en la crisis del arte europeo*. Madrid: C.S.I.C., 1968.
- Catedrales de España*. Madrid: Everets, 1984 (5 vols.).
- Las colecciones del rey*. Madrid: Patrimonio Nacional, 1986.
- El Siglo de Oro de la pintura española*. Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado/ Mondadori, 1991.¹¹³⁵
- Obras maestras del arte español. Museo de Bellas Artes de Budapest*. Madrid: Banco Bilbao-Vizcaya, 1996.¹¹³⁶
- The Hispanic Society of America. Tesoros*. Nueva York: Hispanic Society/ Ministerio de Asuntos Exteriores, 2000.¹¹³⁷
- Luca Giordano y España*. Madrid: Patrimonio Nacional, 2002.¹¹³⁸
- Conde de la VIÑAZA (Cipriano Muñoz Manzano). *Adiciones al Diccionario histórico... de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez*. Madrid: Tipografía de los Huérfanos, 1889-1894 (4 vols.).

Catálogos, inventarios y guías:

- ANDRÉS ORDAX, Salvador de. *Guía de Burgos*. Burgos: Ayuntamiento, 1991.
- ARCA, Grupo. *Guía artística de la provincia de Córdoba*. Córdoba: Universidad de Córdoba, 1995.
- BORRÁS GUALIS, Gonzalo M.; LÓPEZ SAMPEDRO, Germán. *Guía de la ciudad monumental de Calatayud*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1975.
- CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario (coordinadora). *Inventario artístico de Málaga y su provincia*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1985.
- CASTILLO LÓPEZ, Ángel del. *Inventario de la riqueza monumental y artística de Galicia*. Santiago de Compostela: Bibliófilos Gallegos, 1972.
- Catàleg d'escultura i pintura dels segles XVI, XVII i XVIII (Fons del Museu Frederic Marès/ 3)*. Barcelona: Ayuntamiento, 1996.
- Catálogo monumental de la diócesis de Vitoria*. Vitoria: Obispado/ Caja de Ahorros de Vitoria, 1967-1988 (6 vols.).
- Catálogo del Museo Frederic Marès*. Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona, 1979.

¹¹³⁴ Catálogo de la muestra *Exposición homenaje a Diego de Silva Velázquez en el III centenario de su muerte, 1660-1960*.

¹¹³⁵ Publicación de las conferencias de distintos autores que fueron pronunciadas durante el curso *El siglo de Oro de la pintura española. Nuevas perspectivas*, celebrado en el Museo del Prado entre octubre de 1990 y marzo de 1991.

¹¹³⁶ Catálogo de la exposición homónima.

¹¹³⁷ Catálogo de la exposición homónima.

¹¹³⁸ Catálogo de la exposición homónima.

- Catálogo Monumental de la ciudad de Jaén y su término*. Jaén: Instituto de estudios jiennenses/ Confederación española de centros de estudios locales/ Diputación provincial de Jaén, 1985.
- Catálogo de las pinturas. Museo del Prado*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1996.
- ESTEBE GUERRERO, Manuel. *Jerez de la Frontera (guía oficial de arte)*. Jerez de la Frontera: Jerez Gráfico, 1952.
- GALLEGO Y BURÍN, Antonio. *Granada. Guía artística e histórica de la ciudad*. Granada: 1936-1944/ Granada: Comares, 1996.
- GARCÍA CHICO, Esteban. *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid. Partido judicial de Medina del Campo*. Valladolid: Diputación provincial, 1964.
- GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe María. *Catálogo monumental de la provincia de Valencia*. Valencia: Caja de Ahorros, 1986.
- GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ, Manuel. *Guía de Granada*. Granada: 1892/ Granada: Universidad de Granada, 1998.
- GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, Manuel. *Catálogo monumental de la provincia de Ávila*. Ávila: Ministerio de Cultura/ Dirección General de Bellas Artes y Archivos/ Centro de información artística, arqueológica y etnológica/ Institución Gran Duque de Alba/ Diputación provincial, 1983 (3 vols.).
- Catálogo monumental de España. Provincia de Salamanca*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia/ Dirección General de Bellas Artes/ Servicio Nacional de Información Artística, 1967 (2 vols.).
- HERRERO SANZ, María Jesús. *Palacio Real de Riofrío*. Madrid: Patrimonio Nacional, 1990.
- HUARTE Y ECHENIQUE, Amalio. *Guía de Salamanca*. Salamanca: Librería de Antonio García, 1938.
- Instituto Central de conservación y restauración de obras de arte, arqueología y etnología. Catálogo de obras restauradas. 1964-1966. Sección pintura*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia; Dirección General de Bellas Artes, 1968.
- Inventario artístico de Madrid capital*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1983.
- Inventario artístico de Soria y su provincia*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1989 (2 vols.).
- JUNQUERA, Paulina; RUIZ ALCÓN, María Teresa. *Real sitio de Aranjuez*. Madrid: Patrimonio Nacional, 1985.
- Marqués de LOZOYA (Juan de Contreras). *Palacio real de la Granja de San Ildefonso*. Madrid: Patrimonio Nacional, 1985.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *Guía histórico artística de Valladolid*. Valladolid: Imprenta Castellana, 1949.
- Guía artística de la provincia de Valladolid*. Barcelona: Aries, 1968.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (director). *Inventario artístico de Valladolid y provincia*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1970.

- Catálogo monumental de la provincia de Valladolid. Antiguo partido judicial de Valladolid*. Valladolid: Diputación provincial, 1973.
- Inventario artístico de Palencia y su provincia*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1977-1980 (2 vols.).
- MARTÍNEZ CUESTA, Juan. *Real sitio de San Lorenzo de El Escorial*. Madrid: Patrimonio Nacional, 1992.
- MORALES, Alfredo J.; SANZ, María Jesús; SERRERA, Juan Miguel; VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique. *Guía artística de Sevilla y su provincia*. Sevilla, Diputación provincial, 1981.
- MUSEO DEL PRADO. *Inventario general de las pinturas. I. La Colección Real*. Madrid: Espasa Calpe, 1990.
- Inventario general de las pinturas. II. El Museo de la Trinidad*. Madrid: Espasa Calpe, 1991.
- Inventario general de las pinturas. III. Nuevas adquisiciones*. Madrid: Espasa Calpe, 1996.
- NIETO GONZÁLEZ, J. R. *Catálogo monumental del partido judicial de Zamora*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1982.
- PECES RATA, Felipe Gil. *La Fortis Seguntina. Catedral de Sigüenza*. Barcelona: Escudo de Oro, 1997.
- PRIETO SARRO, Marta. *Carrión de los Condes (Palencia). Guía turística*. León: Edilesa, 1999.
- REVUELTA TUBINO, Matilde. *Museo de Santa Cruz. Toledo*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, (2) 1966.
- RODRÍGUEZ GUTIERREZ DE CEBALLOS, Alfonso, S.I. *Guía de Salamanca*. León: Lancia, 1996.
- ROMERO TORRES, E. *Catálogo monumental de España. Provincia de Cádiz*. Madrid: Ministerio de Instrucción Pública, 1934.
- RUIZ ALCÓN, María Teresa. *Monasterio de las Descalzas Reales*. Madrid: Patrimonio Nacional, 1987.
- RUIZ HERNANDO, J. A. *La catedral de Segovia*. León: Everets, 1994.
- TORMO Y MONZÓ, Elías. *Levante*. Madrid: Calpe, 1923.
- VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique. *Catálogo de las pinturas de la Catedral de Sevilla*. Sevilla: edición del autor, 1978.

Andalucía y Canarias.

- AGUILAR PRIEGO, Rafael. “Bosquejo histórico de la ejecución de la sillería de coro de la catedral de Córdoba”. *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de Córdoba*, 1946, p. 173.
- ANGULO IÑIGUEZ, Diego. “El retablo de San Mateo de Lucena”. *Sociedad Excursionista de Lucena. Memoria*, 1934, p. 31.

- “Algunos cuadros españoles en Museos franceses. Zurbarán”. *Archivo Español de Arte*, 1954, p. 315.
- Murillo. Su vida, su arte, su obra*. Madrid: Espasa Calpe, 1981 (3 vols.).
- La escultura en Andalucía*. Sevilla: Universidad de Sevilla, s.d. (3 vols.).¹¹³⁹
- ANTEQUERA, Marino. *Pintores granadinos* (vols. I y II). Granada: Caja de Ahorros de Granada, 1974.
- ARENILLAS, Juan Antonio. “Diego López Bueno, arquitecto del monasterio de Santa Paula de Sevilla (1615-1623)”. *Archivo Español de Arte*, 1990, p. 220.
- “Nuevos datos sobre el arquitecto Diego López Bueno”. *BSAA*, 1992, p. 385.
- BANDA Y VARGAS, Antonio de la. “El ambiente artístico sevillano en el Siglo de Oro” en *La escultura sevillana del Siglo de Oro*. Madrid, Club Urbis, 1978 (pp. 8-41).¹¹⁴⁰
- De la ilustración a nuestros días (Historia del arte en Andalucía, VIII)*. Sevilla: Gever, 1991.
- BARROSO VÁZQUEZ, María Dolores. *Patrimonio artístico de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Oliva en Lebrija*. Sevilla: Caja Rural, 1996.
- BERNALES BALLESTEROS, Jorge. “El clasicismo de algunos relieves de Pedro Roldán” en *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte* (Granada, 1973), II. Granada: Universidad, 1977 (pp. 461-465).
- BERNALES BALLESTEROS, Jorge; HERNÁNDEZ DÍAZ, José y MEGÍA NAVARRO, Matilde. *El arte del Renacimiento. Escultura, pintura y artes decorativas (Historia del arte en Andalucía, V)*. Sevilla: Gever, 1989.
- BERNALES BALLESTEROS, Jorge; GALERA ANDREU, Pedro; FÉLEZ LUVELZA, Concepción; LÓPEZ GUZMÁN, Rafael; VILLAR MOVELLÁN, Alberto; ULIERTE VÁZQUEZ, Luz de. *El arte del renacimiento. Arquitectura y urbanismo (Historia del arte en Andalucía, IV)*. Sevilla, Gever, 1990.
- CALVO CASTELLÓN, Antonio. *Los fondos arquitectónicos y el paisaje en la pintura barroca andaluza*. Granada: Diputación Provincial, 1982.
- “Alonso Cano en la pintura de sus epígonos próximos y tardíos: evocaciones iconográficas”. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 2001, p.45.
- CAMÓN AZNAR, José. “La estética de Martínez Montañés”. *Revista de Ideas Estéticas*, 1950 p.17.
- “Martínez Montañés y la escultura andaluza de su tiempo” en *Martínez Montañés (1568-1649) y la escultura andaluza de su tiempo*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1972 (pp.9-28).¹¹⁴¹
- CARO CANCELA, Diego (coordinador). *El arte en Jerez (Historia de Jerez de la Frontera, III)*. Cádiz: Diputación provincial, 1999.

¹¹³⁹ Colección de tres carpetas con reproducciones fotográficas en blanco y negro de 32 x 48

cm.

¹¹⁴⁰ Catálogo de la exposición homónima.

¹¹⁴¹ Catálogo de la exposición homónima.

- CASTAÑEDA BECERRA, Ana María. *Los Cieza, una familia de pintores del Barroco Granadino. I: Miguel Jerónimo*. Almería: Zéjel, 1992.
- Los Cieza, una familia de pintores del barroco granadino: Juan, José y José Vicente*. Granada: Universidad de Granada, 2000.
- “Un lienzo inédito de José de Cieza en la iglesia parroquial de San Cecilio (Granada)”. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 2001, p. 171.
- CHAVERO BLANCO, Francisco de Asís, O.F.M. “La iglesia conventual de Santa Clara de Sevilla. Propuesta de lectura iconográfica” en actas del II curso de verano *El franciscanismo en Andalucía*. Córdoba: Caja Madrid, 1998 (pp. 51-92).
- CHUECA GOITIA, Fernando. “El protobarroco andaluz. Interpretación y síntesis”. *Archivo Español de Arte*, 1969, p. 139.
- DÍAZ VAQUERO, María Dolores. *La Virgen en la escultura cordobesa del barroco*. Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1987.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, José María. *Las iglesias de Antequera*. Antequera: Caja de Ahorros y Préstamos de Antequera, (2)1971.
- FRAGA IRIBARNE, María Luisa. *Conventos femeninos desaparecidos. Sevilla-Siglo XIX*. Sevilla: Guadalquivir, 1993.
- GALANTE GÓMEZ, Francisco José. “La influencia de la escultura andaluza en la cultura del barroco en Canarias” en *Actas del simposio internacional Pedro de Mena y su época*. Málaga: Junta de Andalucía, 1989 (pp. 195-217).
- GALLEGO Y BURÍN, Antonio. “Pablo de Rojas, el maestro de Martínez Montañés” en *Homenaje a Martínez Montañés*, volumen especial del *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría*, octubre de 1937. Sevilla: 1939 (pp. 13-34).
- GÁLLEGO SERRANO, Julián. *Velázquez en Sevilla (Arte Hispalense)*. Sevilla: Diputación provincial, 1974.
- GÁLLEGO SERRANO, Julián; GUDIOL, José. *Zurbarán*. Barcelona: Polígrafa, 1976.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, Pedro Francisco; MARTÍNEZ CARBAJO, Agustín. *Iglesias de Sevilla*. Madrid: Avapiés, 1994.
- GARCÍA OLLOQUI, María Victoria. *La iconografía en la obra de Luisa Roldán*. Sevilla: edición del autor, 1989.
- Luisa Roldán, la Roldana. Nueva biografía*. Sevilla: Guadalquivir, 2000.
- GILA MEDINA, Lázaro. “Los Raxis: importante familia de artistas del renacimiento andaluz. A ella perteneció el gran escultor Pablo de Rojas”. *Archivo Español de Arte*, 1987, p. 167.
- GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel. *La iglesia de la Encarnación de Albolote*. Granada: Fundación Francisco Carvajal, 1993.
- GÓMEZ-MORENO Y RODRÍGUEZ BOLÍVAR, María Elena. *Juan Martínez Montañés*. Barcelona: Ediciones Selectas, 1942.
- “Belleza y realismo en Montañés”. *Revista de Ideas Estéticas*, 1950, p. 3.

- “Montañés, entre Juan de Mesa y Alonso Cano” en *Martínez Montañés (1568-1649) y la escultura andaluza de su tiempo*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1972 (pp. 29-38).
- GÓMEZ PIÑOL, Emilio. *La iglesia colegial del Salvador. Arte y sociedad en Sevilla (siglos XIII al XIX)*. Sevilla: Fundación Farmacéutica Avenzóar, 2000.
- GÓMEZ SEGADE, Juan Manuel. “La Natividad en el arte andaluz”. *Ideal* (Granada), 24-XII-1981.
- GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel; CARRASCO TERRIZA, Manuel Jesús. *Escultura mariana onubense. Historia-arte-iconografía*. Huelva: Instituto de Estudios Onubenses “Padre Marchena”/ Diputación provincial, 1981.
- GUERRERO LOVILLO, José. “Los ángeles de Martínez Montañés”. *Revista de Ideas Estéticas*, 1950, p. 61.
- GUINARD, Paul. “Los conjuntos dispersos o desaparecidos de Zurbarán: anotaciones a Ceán Bermúdez I, II, III”. *Archivo español de arte*, 1946, p. 249; 1947, p. 161; 1949, p. 1.
- Zurbarán et les peintres espagnols de la vie monastique*. París: Les Éditions du temps, 1960.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, José. “Jerez de la Frontera ante la historia del arte. El retablo mayor de San Miguel”. *Revista del Ateneo de Jerez de la Frontera*, 1929 (50-51), p. 50.
- “Estudio iconográfico y técnico de la imaginería montañésina”. *Homenaje a Martínez Montañés, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría*, octubre de 1937. Sevilla: 1939 (pp. 57-107).
- “Juan Martínez Montañés y el ambiente ideológico de su época”. *Revista de Ideas Estéticas*, 1950, p. 43.
- Imaginería hispalense del bajo renacimiento*. Sevilla: C.S.I.C., 1951.¹¹⁴²
- Josefa Ayala, pintora ibérica del siglo XVII*. Sevilla: Ayuntamiento, 1967
- Martínez Montañés y su época, 1568-1649*. Sevilla: Ayuntamiento/ Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 1969.*
- “Martínez Montañés y el manierismo” en *Martínez Montañés (1568-1649) y la escultura andaluza de su tiempo*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1972 (pp. 39-62).*
- “De nuevo con Martínez Montañés” en *Estudios de arte español*. Sevilla: Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 1974 (pp. 91-123).
- “Disquisiciones sobre la imaginería sevillana de los Siglos de Oro” en *La escultura sevillana del Siglo de Oro*. Madrid: Club Urbis, 1978 (pp. 44-71). Catálogo de la exposición.*
- El arte en Andalucía*. En: *Andalucía II (Tierras de España)*. Madrid: Fundación Juan March/ Noguera, 1981.
- Pedro Duque Cornejo y Roldán (1678-1757) (Arte Hispalense, vol 34)*. Sevilla: Diputación provincial, 1983.

¹¹⁴² He usado la edición: “Imaginería hispalense del bajo renacimiento”. *Archivo hispalense*, 1999 (249), pp. 17-175.

- “El maestro imaginero Juan de Mesa y la escultura andaluza de su tiempo”. *Academia*, 1984 (58), p. 27.
- La iconografía mariana en la escultura hispalense de los Siglos de Oro*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1986.
- Juan Martínez Montañés (1568-1649)*. Sevilla: Guadalquivir, 1987.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, José; SANCHO CORBACHO, Antonio. *Edificios religiosos y objetos de culto saqueados por los marxistas en los pueblos de la provincia de Sevilla*. Sevilla: imprenta de la Gavidia, 1937.
- HERNÁNDEZ-DÍAZ TAPIA, María Concepción. *Los monasterios de jerónimas de Andalucía*. Sevilla: Universidad, 1976.
- ISLA MINGORANCE, Encarnación. *Camarín y retablo de Nuestra Señora del Rosario*. Granada: edición de la autora, 1990.
- JIMÉNEZ PLACER, Fernando. “Montañés y Arce en el retablo de San Miguel de Jerez”. *Archivo Español de Arte*, 1941, p. 345.
- LEÓN COLOMA, Miguel Ángel. “Mito y escatología: a propósito de la capilla dorada de la catedral de Baeza”. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 1993, p. 41.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino. *Retablos y esculturas de traza sevillana*. Sevilla: 1928.
- Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*. Sevilla: 1929.
- Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*. Sevilla: 1932.
- “El escultor y arquitecto Diego López Bueno”. *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras*, 1933 (63), p. 74.
- “El escultor y arquitecto Diego López Bueno”. *Calvario*, 1953 (XIV), p. 7.
- MARTÍN GARCÍA, Juan Manuel. “El ciclo de la Navidad en la pintura sevillana y granadina del siglo de oro”. *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 1999 (15), p. 47.
- MARTÍNEZ JUSTICIA, María José. “La Virgen de Belén en la escultura granadina”. *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 1991 (8), pp. 12-24.
- La vida de la Virgen en la escultura granadina*. Madrid: Fundación Universitaria Española/ Caja de ahorros de Granada, 1996.
- MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Javier. *Cultura religiosa en la Granada renacentista y barroca. Estudio iconológico*. Granada: Universidad, 1989.
- MARTÍNEZ RIPOLL, Antonio. *Francisco de Herrera “El Viejo”*. Sevilla: Diputación, 1978.
- MORACCHINI, Genevière. “Un chez d’ ouvre de l’ ecole de Seville, probablement de Zurbarán, conservé dans l’ eglise de Campana”. *Études Corses*, 1957 (LXXVII, 13), P. 85.
- NIETO CUMPLIDO, Manuel. *La catedral de Córdoba*. Córdoba: Cajasur, 1998.
- OROZCO DÍAZ, Emilio. *Pedro Atanasio Bocanegra*. Granada: Facultad de Letras, 1937.
- “Los barro de Risueño y la estética granadina”. *Goya*, 1956 (14), p. 76.
- “Juan de Sevilla y la influencia flamenca en la pintura española”. *Goya*, 1958 (27), p. 145.

- “Propósito y conclusión” en *Martínez Montañés (1568-1649) y la escultura andaluza de su tiempo*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1972 (pp. 73-160).*
- OROZCO PARDO, José Luis. *San José en la escultura granadina. Historia de una imagen artística*. Granada: Diputación provincial, 1983.
- PALENCIA CERESO, José María. “La Adoración de los pastores como tema franciscano y su evolución en la pintura cordobesa. Una aproximación al eslabón perdido de los Sarabia”. *Actas del V y VI curso El franciscanismo en Andalucía*. Córdoba: Cajasur, 2001 (pp. 102-121).
- PARADAS AGÜERA, Eduardo. “Extracto de la conferencia de Santa Clara”. *Homenaje a Martínez Montañés, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría*, octubre de 1937. Sevilla: 1939 (pp. 51-55).
- PEMÁN, César. “La reconstrucción del retablo de la Cartuja de Jerez”. *Archivo Español de Arte*, 1950, p. 203.
- PITA ANDRADE, José Manuel. *Luces y sombras de la pintura granadina del siglo de Oro*. Granada: Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias, 2000.
- PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso. *Diego López Bueno, ensamblador, escultor y arquitecto (Arte Hispalense, vol. 64)*. Sevilla: Diputación provincial, 1994.
- PROSKE, Beatrice Gilman. “Relieve de un retablo de Juan de Oviedo”. *Archivo Español de Arte*, 1961, p. 271.
- QUESADA, Luis. *La Navidad en el arte. Pinturas de iglesias y museos de Andalucía*. Sevilla: Guadalquivir, 1997.
- QUINTERO ATAURI, Pelayo. “Dos obras de la Roldana”. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1903 (julio), p. 148.
- RÍOS MARTÍNEZ, Esperanza de los. *José de Arce y la escultura jerezana de su tiempo: 1637-1650*. Cádiz: Diputación provincial, 1991.
- RODA PEÑA, José. *Hermandades Sacramentales de Sevilla. Una aproximación a su estudio*. Sevilla: Guadalquivir, 1996.
- RODRÍGUEZ VILLAFRANCA, Cristina. “Los conciertos de ángeles en la pintura andaluza del siglo de oro”. *Cuadernos de arte e iconografía*, 1999 (15), p. 123.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. *La sensibilidad de Zurbarán*. Granada: Universidad de Granada, 1944.¹¹⁴³
- SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. *Técnica de la escultura policromada granadina*. Granada: Universidad de Granada, 1971.
- José Risueño, escultor y pintor granadino (1665-1732)*. Granada: Universidad de Granada/ Caja de ahorros de Granada, 1972.
- “Contenidos y significaciones de la imagería barroca andaluza”. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 1984, p. 283.

¹¹⁴³ Publicación de la conferencia del mismo nombre, leída en la Universidad de Granada el 17 de mayo de 1944.

- “La infancia de Jesús en el arte granadino: la escultura”. *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 1988 (1), p. 39.
- El arte barroco: escultura, pintura y artes decorativas (Historia del Arte en Andalucía*, vol. VII). Sevilla: Gevers, 1991.
- “La escultura en el retablo: sobre el romanismo de Pablo de Rojas”. *Archivo Hispalense*, 249 (1999), p. 231.
- “La imaginería barroca andaluza”. En *Alonso Cano (1601-1667) y la escultura andaluza hacia 1600*. Córdoba: Cajasur, 2000 (pp. 17-36).
- SERRA Y PICKMAN, Carlos. “Una visita al monasterio de san Isidoro del Campo” en *Homenaje a Martínez Montañés*, volumen especial del *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría*, octubre de 1937. Sevilla: 1939 (pp. 119-140).
- TAYLOR, René. *El entallador e imaginero sevillano Pedro Duque Cornejo (1678-1757)*. Madrid: Instituto de España, 1982.
- TORMO Y MONZÓ, Elías. “Excursión a Lebrija: las obras de Pablo Legot y Alonso Cano”. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1918 (primer trimestre), p. 44.
- TORREJÓN DÍAZ, Antonio. *El escultor José Montes de Oca (Arte Hispalense*, 46). Sevilla: Diputación provincial, 1987.
- TRUJILLO RODRÍGUEZ, Alfonso. *El retablo barroco en Canarias*. Santa Cruz de Tenerife: Cabildo Insular de Gran Canaria, 1977.
- VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique. “Pinturas de Juan de Roelas para el convento de la Merced de Sanlúcar de Barrameda”. *BSAA*, 1978, p. 293.
- Juan de Valdés Leal*. Sevilla: Guadalquivir, 1988.
- “Algunas obras inéditas del palacio de las Dueñas de Sevilla”. *BSAA*, 1990, p. 569.
- Valdés Leal*. Madrid: Museo del Prado/ Ministerio de Cultura/ Junta de Andalucía, 1991.¹¹⁴⁴
- Historia de la pintura sevillana. Siglo XIII al XX*. Sevilla: Guadalquivir, 1986.
- VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique; SERRERA CONTRERAS, Juan Miguel. *La época de Murillo. Antecedentes y consecuentes de su pintura*. Sevilla: Museo de Arte Contemporáneo, 1982.
- “Pinturas de Juan de Valdés Leal en un retablo de la Virgen del Rosario”. *BSAA*, 1984, p. 456.
- Historia de la pintura española. Escuela sevillana del primer tercio del siglo XVII*. Madrid: C.S.I.C., 1985.
- VARIOS AUTORES. *Sevilla en el siglo XVII*. Sevilla: Ministerio de Cultura, 1983.¹¹⁴⁵
- Maestros barrocos andaluces*. Zaragoza: Museo e Instituto Camón Aznar/ Caja de ahorros de Zaragoza, Aragón y la Rioja, 1988.¹¹⁴⁶

¹¹⁴⁴ Catálogo de la exposición homónima.

¹¹⁴⁵ Catálogo de la exposición homónima.

¹¹⁴⁶ Catálogo de la exposición homónima.

ZUERAS TORRENS, Francisco. *Antonio del Castillo, un gran pintor del barroco*. Córdoba, Diputación, 1982.

Extremadura, Castilla la Mancha y Madrid.

AGULLÓ COBO, Mercedes. *Noticias sobre pintores Madrileños de los siglos XVI y XVII*. Granada: Universidad, 1978.

—*Más noticias sobre pintores Madrileños de los siglos XVI y XVII*. Madrid: Ayuntamiento, 1981.

ÁLVAREZ VILLAR, Julián. *El arte en Extremadura*. En: *Extremadura (Tierras de España)*. Madrid: Fundación Juan March/ Noguera, 1979.

ANDRÉS ORDAX, Salvador de (director). *Monumentos artísticos de Extremadura*. s. l.: Editorial Regional, 1986.

ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. “Obras juveniles de Sánchez Cotán”. *Archivo Español de Arte*, 1947, p. 146.

—José Antolínez. Madrid: Instituto Diego Velázquez, 1957.

—“Francisco Rizi. Su vida, cuadros religiosos fechados anteriores a 1670”. *Archivo Español de Arte*, 1958, p. 89.

—“El pintor Pedro Núñez. Un contemporáneo castellano de Zurbarán”. *Archivo Español de Arte*, 1964, p. 179.

ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego; PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio. *Historia de la pintura española. Escuela madrileña del primer tercio del siglo XVII*. Madrid: Instituto Diego Velázquez, 1969.

—*Historia de la pintura española. Escuela toledana de la primera mitad del siglo XVII*. Madrid: Instituto Diego Velázquez, 1972.

—*Historia de la pintura española. Escuela madrileña del segundo tercio del siglo XVII*. Madrid: Instituto Diego Velázquez, 1983.

ARBETETA MIRA, Letizia. *Arte y vida en las clausuras madrileñas. El ciclo de la Navidad*. Madrid: Museo Municipal, 1996.*

AZCÁRATE RISTORI, José María de. *El arte en Castilla la Nueva*. En: *Castilla la Nueva II (Tierras de España)*. Madrid: Fundación Juan March/ Noguera, 1983 (pp. 59-295).

BRASAS EGIDO, José Carlos. “Un cobre de Alonso del Arco”. *BSAA*, p. 503.

BRAVO LOZANO, Jesús. “Madrid barroco: vida política, sociedad y economía”. En *Historia de Madrid*. Madrid: Editorial Complutense, 1993 (pp. 223-251).

BROWN, Jonathan. “Los retablos del coro alto de Guadalupe: dos obras maestras de Zurbarán olvidadas”. *BSAA*, 1985, p. 387.

CORTIJO AYUSO, Francisco. “El pintor Juan Bautista Maíno y su familia”. *Wad-Al-Hayara*, 1978 (5), p. 285.

- GARCÍA, Sebastián, O.F.M. *El monasterio de Guadalupe, centro de fe y de cultura*. Guadalupe: Ediciones Guadalupe, 1993.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, Pedro Francisco; MARTÍNEZ CARBAJO, Agustín. *Iglesias de Madrid*. Madrid: Avapiés, 1993.
- GÓMEZ MENOR, José María. *Exposición diocesana de arte antiguo* (Toledo, palacio de Fuensalida). Toledo: Arzobispado, 1968.
- HARRIS, Enriqueta. “Aportaciones para el estudio de Juan Bautista Maino”. *Arte Español*, 1934-1935, p. 333.
- HERNÁNDEZ NIEVES, Román. *Retablistica de la Baja Extremadura (siglos XVI-XVIII)*. Mérida: U.N.E.D., 1991.
- JUNQUERA, Paulina. “Escultura del real monasterio de la Encarnación”. *Reales Sitios*, 1965, p. 29.
- LAFOND, Paul. “Luis Tristán. 1586-1640”. *Revue hispanique*, 1916, p. 53.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique. “Pedro Orrente y el perdido retablo de Villarejo de Salvanés”. *Archivo Español de Arte*, 1940-1941, p. 503.
- LÓPEZ JIMÉNEZ, José Crisanto. “Dos cuadros de Orrente firmados”. *Archivo Español de Arte*, 1958, p. 145.
- MARAÑÓN, Gregorio. *El Greco y Toledo*. Madrid: Espasa Calpe, (6) 1973.
- MARCO MARTÍNEZ, Juan Antonio. *El retablo barroco en el antiguo obispado de Sigüenza*. Guadalajara: Diputación provincial, 1997.
- MARTÍN GARCÍA, Juan Manuel. “El ciclo de la Navidad en las pinturas del monasterio de El escorial”. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 2003, p. 45.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. “Arte y artistas del siglo XVII en la Corte”. *Archivo Español de Arte*, 1958, p. 125.
- “Una adoración de los pastores de Vicente Carducho”. *BSAA*, 1983, p. 487.
- MARTÍNEZ CAVIRÓ, Balbina. *Conventos de Toledo. Toledo, castillo interior*. Madrid: El Viso, 1990.
- MORENO GARBAYO, Justa. “El Nacimiento de Cristo en los grabados de la biblioteca de Palacio”. *Reales Sitios*, 1968 (18), p. 37.
- MULLER, Priscilla E. “Philip II, Federico Zuccaro, Pellegrino Tibaldi, Bartolomé Carducho and the «Adoration of the Magi» in The Escorial «retablo mayor»” en *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte* (Granada, 1973), vol. II. Granada: Universidad, 1977 (pp. 367-376).
- OROZCO DÍAZ, Emilio. “El pintor cartujo Sánchez Cotán y el realismo español”. *Clavileño*, 1952 (16), p. 18.
- “Algunos cuadros desconocidos de Sánchez Cotán (notas sueltas de un libro inédito)”. *Cuadernos de Arte y Literatura*, 1966, p. 111.
- El pintor Fray Juan Sánchez Cotán*. Granada: Universidad de Granada/ Diputación provincial, 1993.¹¹⁴⁷
- PEMÁN, César. “Los Zurbaranes del coro de la iglesia de Guadalupe”. *Guadalupe*, 1964 (n. 551), sin paginar.

¹¹⁴⁷ Edición póstuma.

- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio. "Sobre los pintores de El Escorial". *Goya*, 1963 (56-57), p. 148.
- "Más sobre Borgianni y Nardi". *Archivo Español de Arte*, 1965, p. 105.
- "Eugenio Cajés, addenda et corrigenda". *Archivo Español de Arte*, 1994.
- Luis Tristán*. Madrid: Real Fundación de Toledo/ Fundación BBVA, 2001.¹¹⁴⁸
- PÉREZ-VILLAAMIL, Manuel. *La catedral de Sigüenza*. Madrid: Herrés, 1899.
- QUINTERO ATAURI, Pelayo. "Luis Tristán". *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1909, p. 136.
- RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael. "Giraldo de Merlo". *Arte Español*, 1915, p. 251.
- REVENGA DOMÍNGUEZ, Paula. *Pintura y pintores toledanos de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2001.
- RODÍGUEZ QUINTANA, Milagros I. "El retablo de Santa María de Magán (Toledo)". *BSAA*, 1985, p. 367.
- RUBIO MASA, Juan Carlos. "José de Arce y la cuestión de la autoría de la escultura del retablo mayor de la colegiata de Zafra". En *Actas del simposio Alonso Cano y su época*. Granada: Universidad/ C.E.H.A., 2002 (pp. 763-772).
- RUIZ ALCÓN, María Teresa. "Imágenes del niño Jesús del convento de las Descalzas Reales". *Reales Sitios*, 1965 (6), p. 28.
- "Colecciones del Patrimonio Nacional. Pinturas: Lucas Jordán (1-5)". *Reales Sitios*, 1971 (28), p. 41; 1971 (29), p. 37; 1971 (30), p. 41; 1972 (31), p. 37; 1972 (32), p. 37.
- Marqués de SALTILLO. "Efemérides artísticas madrileñas del siglo XVII". *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 1947, p. 605.
- "Efemérides artísticas madrileñas (1603-1815)". *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1948, p. 5.
- "Artistas madrileños (1592-1850)". *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1953, p. 137.
- SERRERA, Juan Miguel. "Juan Bautista Maino: notas sobre el retablo de las Cuatro Pascuas". *Boletín del Museo del Prado*, 1989 (X), p. 35.
- SULLIVAN, Edward J. *Claudio Coello y la pintura barroca madrileña*. Madrid: Nerea, 1989.
- TEJADA VIZUETE, Francisco. *Retablos barrocos de la Baja Extremadura (siglos XVII-XVIII)*. Mérida: Real Academia de Extremadura, 1988.
- TORMO Y MONZÓ, Elías. "Visitando lo no visitable. Apéndice a la visita a la clausura de la Encarnación". *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1917, p. 180.
- VARIOS AUTORES. *El Greco de Toledo*. Madrid: Alianza, 1982.*
- Retablo mayor de la iglesia de Sta. Catalina de Monroy*. Badajoz: Junta de Extremadura, Consejería de educación y cultura, 1987.

¹¹⁴⁸ Catálogo de la exposición homónima.

- Retablos de la Comunidad de Madrid, siglos XV al XVIII*. Madrid: Comunidad-Consejería de Educación y Ciencia, 1995.
- WEYLER, Antonio. “Monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe”. *Arte Español*, 1922, p. 202.
- YARZA LUACES, Joaquín. “Navarrete El Mudo, ¿el pintor de El Escorial?”. *Fragmentos*, 1985 (4-5), p. 75.

Castilla-León.

- AGULLÓ COBO, Mercedes. *Documentos sobre escultores, entalladores y ensambladores de los siglos XVI al XVIII*. Valladolid: Universidad, 1978.
- ANDRÉS ORDAX, Salvador de. “Un lienzo firmado por Diego Polo”. *BSAA*, 1974-1975, p. 693.
- ARIAS MARTÍNEZ, Manuel; LUNA MORENO, Luis. *Museo Nacional de Escultura de Valladolid*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1995.
- BALLESTEROS CABALLERO, Floriano. “Retablos barrocos en la parroquia de Villafria (Burgos)”. *BSAA*, 1972, p. 401.
- “Retablo de Policarpo de la Nestosa en Villahizar de Treviño (Burgos)”. *BSAA*, 1981, p. 466.
- BUENDÍA, Rogelio; GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael. *Vida y obra del pintor Mateo Cerezo (1637-1666)*. Burgos: Diputación provincial, 1986.
- CAAMAÑO MARTÍNEZ, Jesús María. “Analogías artísticas a propósito de Gregorio Fernández”. *BSAA*, 1974-1975, p. 389.
- CASASECA CASASECA, Antonio; RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso. “Antonio y Andrés de Paz y la escultura de la primera mitad del siglo XVII en Salamanca”. *BSAA*, 1979, p. 387.
- CASASECA CASASECA, Antonio; RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso; URREA FERNÁNDEZ, Jesús; BRASAS EGIDO, José Carlos; RUIZ ALCÓN, María Teresa; GALLEGO MIGUEL, A. *Arte barroco (Historia del arte de Castilla y León, vol. VI)*. Valladolid: Ámbito, 1997.
- GALINDO SAN MIGUEL, Natividad. “Alonso del Arco”. *Archivo Español de Arte*, 1972, p. 347.
- GARCÍA BOÍZA, Antonio. *Una fundación de Monterrey. La iglesia y el convento de las MM. Agustinas de Salamanca*. Salamanca: Universidad, 1945.
- GARCÍA CHICO, Esteban. “Una obra desconocida de Gregorio Fernández. El retablo mayor de los Santos Juanes de Nava del Rey”. *BSAA*, 1951, p. 67.
- Gregorio Fernández*. Valladolid: Escuela de artes y oficios, 1952.
- “El retablo mayor de la colegiata de Villagarcía de Campos”. *BSAA*, 1952-1953, p. 15.

- “La iglesia de San Juan en Nava del Rey”. *BSAA*, 1953, p. 143.
- “Los artistas de la colegiata de Villagarcía de Campos”. *BSAA*, 1955, p. 43.
- GÓMEZ-MORENO Y RODRÍGUEZ-BOLÍVAR. María Elena. *Gregorio Fernández*. Madrid: C.S.I.C., 1953.
- GONZÁLEZ, J. “El retablo mayor de Sancti Spiritus de Salamanca”. *Archivo Español de Arte*, 1943, p. 41.
- HERNÁNDEZ CABALLERO, Miguel. *Toro, ciudad de realengo*. León: Lancia, 1993.
- IBÁÑEZ PÉREZ. Alberto C. “El escultor García de Arredondo en Burgos”. *BSAA*, 1990, p. 479.
- IGARTÚA MENDIA, María Teresa. *Desarrollo del barroco en Salamanca*. Madrid: Revista *Estudios*, 1972.
- LÓPEZ BARRIENTOS, María del Pilar. “El retablo mayor del convento de Santa Isabel de Valladolid”. *BSAA*, 1941, p. 243.
- LLAMAZARES RODRÍGUEZ, Fernando. *El retablo barroco en la provincia de León*. León: Universidad de León/ Diputación provincial, 1991.
- MADRUGA REAL, Ángela. *Arquitectura barroca salmantina. Las agustinas de Monterrey*. Madrid: CSIC, 1984.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. “Los ideales artísticos en la escultura castellana”. *Revista de Ideas Estéticas*, 1948, p. 319.
- Valladolid artístico*. Valladolid: Miñón, 1950 (?).
- “La policromía en la escultura castellana”. *Archivo Español de Arte*, 1953, p.295.
- “El pintor Gregorio Martínez”. *BSAA*, 1954-1956, p. 81.
- “Nueva obra de Esteban Jordán”. *BSAA*, 1954-1956, p. 139.
- Escultura barroca castellana*. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, 1959.
- Tipología e iconografía del retablo español del renacimiento*. Valladolid: Universidad, 1964.
- Escultura barroca castellana II*. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, 1971.
- “Escultores del barroco castellano: los Sierra”. *Goya*, 1972, p. 282.
- Juan de Juni: vida y obra*. Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, 1974.
- “Nuevas noticias sobre el retablo mayor de la catedral de Plasencia (Cáceres)”. *BSAA*, 1974-1975, p. 297.
- El arte en Castilla-León*. En: *Castilla la Vieja-León II. (Tierras de España)*. Madrid: Fundación Juan March/ Noguera, 1975.
- Juan de Juni y su época: exposición conmemorativa del IV centenario de la muerte Juan de Juni*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Patrimonio Artístico y Cultural, 1977.
- Museo Nacional de Escultura de Valladolid*. Madrid: Everets, 1977.
- “El convento de San José de Ávila (patronos y obras de arte)”. *BSAA*, 1979, p. 347.

- El escultor Gregorio Fernández*. Madrid: Ministerio de Cultura/ Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos/ Patronato Nacional de Museos, 1980.
- Gregorio Fernández (Personajes castellanos, vol. V)*. Valladolid: El Norte de Castilla, 1996.
- MARTÍNEZ, Rafael. “José de Sierra y el retablo mayor de San Francisco de Palencia”. *BSAA*, 1988, p. 478.
- MARTÍNEZ FRÍAS, José María. “Gabriel de Pinedo. Escultor y tracista”. *BSAA*, 1983, p. 331.
- MONTANER LÓPEZ, Emilia. *La pintura barroca en Salamanca*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1987.
- MORENO, Mercedes. “Noticias sobre el escultor Juan Imberto”. *BSAA*, 1981, p. 456.
- NAVARRETE PRIETO, Benito. *Ignacio de Ríos*. Madrid: Fundación de Apoyo al Arte Hispánico, 2001.
- NIETO GONZÁLEZ, J R. “La huella de Juni en el escultor Sebastián Ucete”. *BSAA*, 1977, p. 445.
- NIETO GONZÁLEZ, J R; CASASECA CASASECA, A. “Aportaciones al estudio de Sebastián Ucete y Esteban de Rueda”. *BSAA*, 1976, p. 325.
- PÉREZ VILLANUEVA, Joaquín. “Unos lienzos de Mateo Cerezo en el convento de Jesús y María de Valladolid”. *BSAA*, 1934-1935, p. 332.
- PORTELA SANDOVAL, Francisco. *La escultura del siglo XVI en Palencia*. Palencia: Diputación, 1977.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. “Gregorio Fernández y Francisco Ribalta”. *Archivo Español de Arte*, 1942, p.
- SAÑUDO-LASAGABASTER, Blanca. “El retablo mayor de la parroquia de San Martín, de Cegama”. *BSAA*, 1986, p. 435.
- TORMO Y MONZÓ, Elías. “Mateo Cerezo”. *Archivo español de Arte y Arqueología*, 1927, p. 264.
- URREA FERNÁNDEZ, Jesús. “Aportaciones a la obra del escultor Luis Fernández de la Vega”. *BSAA*, 1973, p. 500.
- “Los maestros de Toro. Nuevos datos y obras”. *BSAA*, 1982, p. 243.
- “Cuatro pinturas de Juan García de Miranda”. *BSAA*, 1991, p. 493.
- URREA FERNÁNDEZ, Jesús; VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique. “Aportaciones a la historia de la pintura vallisoletana”. *BSAA*, 1971, p. 353.
- VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique. *La pintura en Valladolid en el siglo XVII*. Valladolid: Diputación provincial, 1971.
- “Nuevas obras de Pieter van Lint”. *BSAA*, 1979, p. 469.
- VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique; URREA FERNÁNDEZ, Jesús. “Datos inéditos sobre Mateo Cerezo”. *BSAA*, 1972, p. 538.
- VARIOS AUTORES. *En torno a la exposición iconográfica* (Valladolid, 1988). Valladolid: Las Edades del Hombre, 1993.
- Monasterio de Santa Isabel de Valladolid*. Valladolid: Caja Duero, 1998.

- El real monasterio de San Joaquín y Santa Ana, de Valladolid y su museo*. Valladolid: Caja España, 2000.
- VÁZQUEZ GARCÍA, Francisco. “El retablo mayor de la iglesia parroquial de Lomoviejo (Valladolid)”. *BSAA*, 1992, p. 481.
- WATTENBERG, Federico. “Algunos retablos de la iglesia de San Miguel de Valladolid”. *BSAA*, 1943-1944, p. 191.

Galicia, Asturias, Cantabria, Navarra y País Vasco.

- ANDRÉS ORDAX, Salvador. “Actuación del escultor romanista Lope de Larrea en Álava” en *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte* (Granada, 1973), vol. II. Granada: Universidad, 1977 (pp. 211-213).
- ARAMBURU ZABALA, Miguel Ángel. “La formación de los talleres de escultura romanista en Cantabria (retablos de Miera, Ajo y Guriezo)”. *BSAA*, 1985, p. 355.
- ASTIAZARAIN, María Isabel. “Un nuevo ensayo estructural para la retablística guipuzcoana: la obra de los Sierra en el convento de Bidaurreta en Oñate”. *BSAA*, 1991, p. 453.
- BONET CORREA, Antonio; CARBALLO-CALERO RAMOS, María Victoria; GONZÁLEZ GARCÍA, Miguel Ángel. *El santuario de Nuestra Señora de las Ermitas*. S.I: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, 1996.
- CAMPUZANO RUIZ, Enrique. *El retablo en Cantabria*. Santander: Caja Cantabria, 1999.
- CID PRIEGO, Carlos. *El arte en Asturias*. En: *Asturias (Tierras de España)*. Madrid: Fundación Juan March/ Noger, 1978.
- CHAMOSO LAMAS, Manuel. *El arte en Galicia*. En: *Galicia (Tierras de España)*. Madrid: Fundación Juan March/ Noguera, 1982.
- DIÉGUEZ RODRÍGUEZ, Ana. *El retablo barroco durante los siglos XVII y XVIII en el arciprestazgo de Monforte de Lemos*. Tesis de licenciatura inédita. Universidad de Santiago de Compostela, 2000.
- “La influencia del grabado e la obra de Francisco de Moure”. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 2005 (en prensa).
- FARIÑA BUSTO, Francisco; VILA JATO, María Dolores. *Francisco de Moure: IV centenario de su nacimiento*. Orense: Instituto de Estudios Orensanos “Padre Feijoo”, 1977.
- FERNÁNDEZ OTERO, Xosé Carlos. *Iconografía do Nadal na diocese de Ourense: da anunciación o bautismo do Xordán*. Santiago de Compostela: Dirección Xeral do Patrimonio Histórico e Documental, 1992.
- FERRO COUSELO, Jesús. “Las obras del convento e iglesia de Montederramo en los siglos XVI y XVII”. *Boletín Auriense*, 1971, p. 145.

- GARCÍA GAINZA, M^a Concepción. “Navarra entre el romanismo y el barroco” en *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte* (Granada, 1973), vol. II. Granada: Universidad, 1977 (pp. 290-299).
- GARCÍA IGLESIAS, José Manuel. *El Barroco (I). La época. Los patrocinadores. Arquitectos del siglo XVII* (*Galicia Arte*, vol. XIII). La Coruña: Hércules, 1993.
- El Barroco (II)*. (*Galicia Arte*, vol. XIV). La Coruña: Hércules, 1993.
- GONZÁLEZ ECHEGARAY, María del Carmen. *Documentos para la historia del arte en Cantabria*. Santander: Institución cultural *Cantabria*, 1971-1973 (2 vols.)
- GONZÁLEZ LÓPEZ, Pablo. “La actividad artística de los monasterios cistercienses gallegos entre 1498 y 1896”. *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 1989, p. 213.
- JOVELLANOS, Gaspar Melchor de. “Semblanza de Luis Fernández de la Vega”. 1775. Recogido en: RAMALLO ASENSIO, Germán. *El escultor...*, pp. 63-67.¹¹⁴⁹
- LECEA YÁBAR, Juan María. *Los ciclos de Navidad y Pascua en el arte navarro*. Pamplona: Diputación foral de Navarra, s.d.¹¹⁵⁰
- LÓPEZ SANGIL, José Luis. *Historia del monasterio de Santa María de Monfero*. La Coruña: Diputación Provincial, s.d.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *Sillerías de coro* (*Cuadernos de Arte Gallego*, vol. 26). Vigo: Castrelos, 1964.
- RAMALLO ASENSIO, Germán. *Luis Fernández de la Vega, escultor asturiano del siglo XVII*. Oviedo: Comisión diocesana del patrimonio artístico-religioso y documental/ Consejería de educación y cultura del principado de Asturias, 1983.
- Escultura barroca en Asturias*. Oviedo: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1985.
- ROSENDE VALDÉS, Andrés. *Estudios iconográficos de las sillerías de coro gallegas (Renacimiento y Barroco)*. Santiago de Compostela: Universidad, 1985.
- URREA FERNÁNDEZ, Jesús. “Aportaciones a la obra del escultor Luis Fernández de la Vega”. *BSAA*, 1973, p. 500.
- VARIOS AUTORES. *Galicia no tempo*. Santiago de Compostela: Arzobispado de Santiago/ Diócesis gallegas/ Xunta de Galicia, 1991.¹¹⁵¹
- Santiago. San Martín Pinario*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1999.
- VÁZQUEZ VARELA, José M.; GARCÍA IGLESIAS, José Manuel; ROSENDE VALDÉS, Andrés; ORTEGA ROMERO, María del Socorro; SOBRINO

¹¹⁴⁹ El texto procede de la 10^a carta escrita por Jovellanos a don Antonio Ponz.

Puede consultarse también en el tomo II de las *Obras de don Gaspar Melchor de Jovellanos*, editadas por Cándido Nocedal en la *Biblioteca de Autores Españoles*, volumen 50 (Madrid: Atlas, 1952).

¹¹⁵⁰ Folleto con carácter divulgativo.

¹¹⁵¹ Catálogo de la exposición *Galicia no tempo*.

- MANZANARES, María Luisa. *Historia del Arte Gallego*. Madrid: Alhambra, 1982.
- VÉLEZ CHAURRI, José Javier. *El retablo barroco en los límites de las provincias de Álava, Burgos y La Rioja (1600-1780)*. Vitoria: Diputación Foral de Álava, 1990.
- VILA JATO, María Dolores. *La escultura del Renacimiento en Galicia: el Manierismo*. Santiago de Compostela: Universidad, 1978.
- Francisco de Moure*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1991.
- “La primera generación de escultura barroca, Gregorio Fernández y Francisco de Moure”. En FILGUEIRA VALVERDE, José (director). *La escultura gallega. centenario de Francisco Asorey*. Santiago de Compostela: Fundación Alfredo Brañas, 1991 (pp. 55-66).
- “Francisco de Moure en Monforte”. En BALADO PÉREZ, José Luis. *Vocación por Monforte*. Santiago de Compostela: El Correo Gallego, 1998 (pp. 73-78).
- VILA JATO, María Dolores; GARCÍA IGLESIAS, José Manuel. *Galicia en la época del Renacimiento (Galicia Arte, vol. XII)*. La Coruña: Hércules, 1993.

Aragón, Cataluña, Valencia y Murcia.

- AGUILERA CERNI, Vicente (director). *Del Manierismo al arte moderno (Historia del arte valenciano, vol. IV)*. Valencia: Biblioteca Valenciana, 1986.
- Entre dos siglos (Historia del arte valenciano, vol. V)*. Valencia: Biblioteca Valenciana, 1987.
- AINAUD DE LASARTE, Juan. “Ribalta y Caravaggio”. *Anales y boletín de los Museos de Barcelona*, 1947, p. 345.
- “Ribalta. Notas y comentarios”. *Goya*, 1957 (20), p.86.
- AINAUD DE LASARTE, Juan; JARDÍ, Enrique; CIRICI PELLICER, Alejandro; FONTBONA, Francisco; GIRALT-MIRACLE, Daniel. *El arte en Cataluña*. En: *Cataluña II (Tierras de España)*. Madrid: Fundación Juan March/ Noguera, 1978.
- ALEJOS MORÁN, Asunción. “Iconografía mariana en los monasterios femeninos de Valencia”. *Archivo de Arte Valenciano*, 1992, p. 52.
- ARCO, Ricardo del. “La pintura en el alto Aragón durante los siglos XVII y XVIII”. *Arte Español*, 1914, p. 1.
- “La pintura en Aragón en el siglo XVII”. *Seminario de arte aragonés*, 1954 (VI), p. 51.
- BALLESTER, José. “Lo popular en el belén de Salzillo”. *La Verdad* (Murcia), 24-XII-1960.

- BAGARRI, José María. "Procedencias y consecuencias del arte de Ribera". *Archivo de Arte Valenciano*, 1953, p.103.
- BERENGUER LLOPIS, Vicente. *La catedral de Valencia en 1936*. Valencia: edición del autor, 1999.
- BENITO DOMÉNECH, Fernando. *Ribalta (Los genios de la pintura española, vol. XVI)*. Madrid: Sarpe, 1990.
- BORRÁS GUALIS, Gonzalo M. "Apuntes sobre la vida y la obra del pintor aragonés Juan Galván (1596-1658). *Seminario de Arte Aragonés*, 1971 (XIX-XX-XXI), p. 47.
- "El escultor Juan Miguel Orliens. Segunda parte: estudio artístico". *Seminario de Arte Aragonés*, 1980, p. 77.
- "La escultura aragonesa del bajo renacimiento. Estado de la cuestión". *Archivo Hispalense*, 1999 (249), p. 251.
- BURKE, Marcus B. "Paintings by Ribera in the Collection of the Duque de Medina de las Torres". *Burlington Magazine*, 1983, p. 132.
- CAMÓN AZNAR, José. "El belén de Salzillo". *ABC* (Madrid), 18-XII-1961.
- CAMÓN AZNAR, José; ARTOLA TOMÁS, Bernardo. *Los Ribalta. Estudio y catálogo*. Madrid: 1958.
- CIRICI PELLICER, Alexandre. *Museos de arte catalanes*. Barcelona: Destino, 1982.
- CHICO DE GUZMÁN, Ramón. "Biografías artísticas: Zarzillo". *La Paz de Murcia* (Murcia), 31-III y 1-IV-1875.
- DARBY, Delfine Fitz. *Francisco Ribalta and his school*. Cambridge: Harvard University Press, 1938.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier. "Espíritu barroco del belén de Salzillo". *Arriba* (Madrid), 29-XII-1967.
- ESPRESATI, Carlos G. *Ribalta*. Barcelona: Aedos, 1948.
- FUSTER SERRA, Francisco. *Cartuja de Portaceli. Historia, vida, arquitectura y arte*. Valencia: Ayuntamiento, 1994.
- GARCÍA DE PASO REMÓN, Alfonso. "La iglesia parroquial de San Gil Abad de Zaragoza". *Seminario de Arte Aragonés*, 1985, p. 5.
- GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe María. "El mecenas don Juan de Ribera". *Archivo de Arte Valenciano*, 1960, p. 24.
- *Historia del arte de Valencia*. Valencia: Caja de Ahorros, 1978.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Gaspar. "Salzillo: el último barroco". *Arriba* (Madrid), 4-IV-1971.
- GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, Vicente. "El realismo barroco en los escultores aragoneses". *Seminario de Arte Aragonés*, 1983, p. 143.
- GRACIA, Carmen. *Arte valenciano (Cuadernos de arte Cátedra, vol 33)*. Madrid: Cátedra, 1998.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, José. "Ribera, pintor universal". *Archivo de Arte Valenciano*, 1953, p. 64.
- KOWAL, David Martin. *Ribalta y los ribaltescos: la evolución del estilo barroco en Valencia*. Valencia: Diputación provincial, 1985.

- Marqués de LOZOYA (Juan de Contreras). “Ribera y lo Riberesco”. *Archivo de Arte Valenciano*, 1953, p. 11.
- LACARRA DUCAY, María del Carmen. “El retablo mayor de la iglesia parroquial de San Gil de Zaragoza: 1628-1631”. *Seminario de Arte Aragonés*, 1978 (XXV), p. 57.
- LACARRA DUCAY, María del Carmen (coordinadora). *Retablos esculpidos en Aragón. Del gótico al barroco*. Zaragoza, C.S.I.C., 2002.
- MARTÍN TORRES, María Teresa. *El Museo Salzillo de Murcia*. Murcia: Real Academia de Bellas Artes Alfonso X el Sabio, 1998.
- MATEO BLANCO, Joaquín. “Estancia en Italia e influencias italianas de Ribalta”. *Seminario de Arte Aragonés*, 1961 (X-XI-XII), p. 165.
- MELENDREROS JIMENO, José Luis. “El pintor valenciano Francisco Folch de Cardona y su obra para la iglesia parroquial del Salvador de Jumilla”. *Archivo de Arte Valenciano*, 2000, p. 25.
- MÉNDEZ CASAL, A. “Pedro Cotto. Pintor mallorquín del siglo XVII”. *Arte Español*, 1936 (XIII), p. 49.
- MOISÉS GARCÍA, Carlos; BELDA NAVARRO, Cristóbal. *El belén de Salzillo. La Navidad en Murcia*. Murcia: Caja Murcia/ Darana, 1998.
- MONTE GARCÍA, Carmen. “El retablo mayor de la iglesia de la Muela (Zaragoza) y el escultor Pedro Martínez de Calatayud”. *Seminario de Arte Aragonés*, 1982, p. 169.
- PARDO CANALÍS, Enrique. *Francisco Salzillo*. Madrid: Instituto Diego Velázquez, 1983.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio. *Jerónimo Jacinto de Espinosa*. Madrid: Instituto Diego Velázquez, 1972.
- El arte en Murcia*. En: *Murcia (Tierras de España)*. Madrid: Fundación Juan March/ Noger, 1976.
- Conservación y restauración de las “Adoraciones de los pastores” de Jerónimo J. Espinosa*. Valencia: Consellería de Cultura, Educación y Ciencia, 1998.
- Jerónimo Jacinto de Espinosa (1600-1667)*. Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana/ Generalidad Valenciana/ Museo de Bellas Artes de Valencia, 2000.*
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio; SPINOSA, Nicola (directores). *Ribera, 1591-1652*. Madrid: Museo del Prado, 1992.*
- PÉREZ SANTAMARÍA, Aurora. *Escultura barroca a Catalunya*. Lérida: Virgili & Pagés, 1988.
- RÍO, Carlos del. “La Huerta y Salzillo”. *El Liberal* (Madrid), 21-III-1902.
- SÁNCHEZ MORENO, José. “El pintor Senén Vila (1640?-1707)”. *Anales de la Universidad de Murcia*, 1948-1949.
- SARTHOU CARRERES, Carlos. “Juan José Rivera “El Españolito”. Su vida, su arte y sus familiares”. *Archivo de Arte Valenciano*, 1953, p. 14.
- “El Colegio del Patriarca, en Valencia. Testimonio del amor a las artes de don Juan de Ribera”. *Archivo de Arte Valenciano*, 1960, p. 50.

- SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago. *Introducción artística*. En: *Baleares (Tierras de España)*. Madrid: Fundación Juan March/ Noguera, 1974.
- SPINOSA, Nicola. *L'opera completa del Ribera*. Milán: Rizzoli, 1978.
- TORRALBA SORIANO, Federico. *El arte en Aragón*. En: *Aragón (Tierras de España)*. Madrid: Fundación Juan March/ Noguera, 1977.
- TORRES FONTES, Juan. "Religiosidad y sentido de la familia en Salzillo". *La Verdad* (Murcia), 15-IV-1960.
- TRIADÓ TRUS, Juan Ramón. *Arte en Cataluña (Cuadernos de arte Cátedra, vol. 30)*. Madrid: Cátedra, 1994.
- VARIOS AUTORES. *Murcia barroca*. Murcia: Ayuntamiento, 1990.*
- La escultura del renacimiento en Aragón*. Zaragoza: Iber Caja/ Museo e Instituto Camón Aznar, 1993.
- Signos. Arte y cultura en Huesca de Forment a Lastanosa. Siglos XVI-XVII*. Huesca: Diputación provincial/ Gobierno de Aragón, 1994.*
- Il presepio di Salzillo. Fantasia ispanica di Natale*. Ciudad del Vaticano: M.E.C./ Región de Murcia/ Caja Murcia, 1999.*

Belenes .

- ARBETETA MIRA, Letizia. "Metodología y cuestiones previas para el estudio de los belenes españoles". *Revista de dialectología y tradiciones populares*, 1993 (XLVIII), p. 18.
- Oro, incienso y mirra. Los belenes en España*. Madrid: Fundación Telefónica, 2000.¹¹⁵²
- BERLINER, Rudolf. *Die Weihnachtskrippe*. Munich: Prestel Verlag, 1955.
- BORRELLI, Gennaro. *Il presepe napoletano*. Roma: Banco di Roma, 1970.
- "L'evoluzione del presepe napoletano dalle origini al secondo ottocento" en *Presepe Napoletano*. Nápoles: Franco di Mauro, 1997 (pp. 25-44).
- CARBALLO, Manuel. *Nacimientos*. Málaga: edición del autor, 1961.
- CATELLO, Elio. "Il presepe del principe d'Ischietella e i presepi borbonici". *Napoli Nobilissima*, 1978 (17), p. 167.
- "Il presepe alla mostra della civiltà del settecento a Napoli". *Napoli Nobilissima*, 1980 (19), p. 117.
- CAUSA, Raffaello. "Il presepe cortese" en *Civiltà del Settecento a Napoli*, vol. II. Milán: Centro Di, 1979 (pp. 292-300).
- DÍAZ, María José; GÓMEZ, José María. *El arte belenístico en la región de Murcia*. Murcia: editorial Regional, 1983.
- DONALD, M. "La tradición de los nacimientos navideños, una manifestación de la cultura popular". *Ideal* (Granada), 24-XII-1984.

¹¹⁵² Catálogo de la exposición homónima.

- FERRANDIS, Pilar. *Nacimientos. Exposición celebrada en el Museo de Artes Decorativas (Artes decorativas en España, vol. 4)*. Madrid: Afrodiseo Aguado, 1951.¹¹⁵³
- FONTENLA, Fernando. “Mudos protagonistas de la Navidad”. *Antiquaria*, 1990 (79), p. 38.
- GARCÍA DE CASTRO MÁRQUEZ, Emilio. “El pesebre napolitano”. *Goya*, 1990 (217-218), p. 57.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, Pedro Francisco. “Arte en las tradiciones navideñas”. *Antiquaria*, 1997 (158), p. 24.
- GARCÍA NIETO, Luis, O.F.M. *El origen de los Nacimientos y la Poesía Franciscana. Con motivo de un centenario (1223-1923)*. Sevilla: edición del autor, 1923.
- GARGANO, Pietro. *Il presepio. Otto secoli di storia, arte, tradizione*. Milán: Fenice 2000, 1995.
- GARRUT, José María. “El belén”. *Historia y Vida*, extra 27 (*Navidad en la historia*, 1982), p. 13.
- GÓMEZ SEGADÉ, Juan Manuel. “Belenes navideños, entre la historia y el mito”. *Ideal* (Granada), 24-XII-1983.
- GONZÁLEZ PALACIOS, Alvar. “Presepi borbonici”. *Antologia di Belle Arti*, 2001 (59-62, *Il Settecento*), p. 106.
- HERRERO CARRETERO, Concha. *Nacimiento napolitano del príncipe Carlos de Borbón*. Madrid: Patrimonio Nacional, 1988-1989.*
- JUNQUERA, Paulina. “Belenes monásticos del Patrimonio Nacional”. *Reales Sitios*, 1968 (18), pp. 24-32.
- LLOMPART, Gabriel. “Belenes conventuales mallorquines de los siglos XVII y XVIII”. *Revista de dialectología y tradiciones populares*, 1970 (26), p. 42.
- MADRUGA REAL, Ángela. “El belén de Monterrey”. *Bellas Artes*, 1976, p. 11.
- MANZINI, Franco. *El belén napolitano*. Granada: Albaicín/ Sadea, 1967.
- MOLAJOLI, Bruno. *La scultura nel presepe napoletano del Settecento*. Nápoles: Comitato cittadino per l’anno giubilare, 1950.
- MUNOA, Rafael. “Los belenes en el recuerdo”. *Antiquaria*, 1987 (46), p. 16.
- NICOLINI, Fausto. *Scorribande presepiali*. Nápoles: Azienda di Soggiorno, 1957.
- ROUTOLO, Renato. “Il presepe dalla committenza religiosa al collezionismo” en *Presepe Napoletano*. Nápoles: Franco di Mauro, 1997 (pp. 181-194).
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. “Nacimientos”. *Arte Español*, 1943, p. 3.¹¹⁵⁴
- STEFANUCCI, Angelo. *Storia del presepio*. Roma: Autocultura, 1944.
- VALIÑAS LÓPEZ, Francisco Manuel. “La estética del belén napolitano”. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 2002, p.107.

¹¹⁵³ Catálogo de la exposición homónima, celebrada en cumplimiento del deseo nunca materializado de don José Ferrandis.

¹¹⁵⁴ Reedición del texto del folleto publicado por la Sociedad Española de Amigos del Arte para el belén que expuso en la plaza mayor de Madrid durante las Navidades de 1942.

- VARIOS AUTORES. *El belén. Historia, tradición y actualidad*. Madrid: Aura Comunicación/ Asociación de belenistas de Madrid, 1992.¹¹⁵⁵
- Navidad en Palacio. Reales sitios, monasterios y Salzillo*. Madrid: Patrimonio Nacional, 1998.¹¹⁵⁶
- Navidad en Palacio. Belenes napolitanos*. Madrid: Patrimonio Nacional, 1999.¹¹⁵⁷
- Navidad en Palacio. De Nazaret a Belén*. Madrid: Patrimonio Nacional, 2000.¹¹⁵⁸
- Navidad en Palacio. Y el Verbo se hizo Hombre*. Madrid: Patrimonio Nacional, 2001.¹¹⁵⁹

¹¹⁵⁵ Catálogo de la exposición *Descubre el belén*.

¹¹⁵⁶ Catálogo de la exposición homónima.

¹¹⁵⁷ Catálogo de la exposición homónima.

¹¹⁵⁸ Catálogo de la exposición homónima.

¹¹⁵⁹ Catálogo de la exposición homónima.

Í N D I C E S

RELACIÓN DE OBRAS ESTUDIADAS

RELACIÓN DE OBRAS ESTUDIADAS POR ORDEN ALFABÉTICO DE AUTORES

ÍNDICE ONOMÁSTICO

ÍNDICE TOPOGRÁFICO

