



Notas sobre pinturas de los siglos XIV al XVII en Murcia

Por el

DR. JOSE SANCHEZ MORENO

Profesor de la Facultad de Filosofía y Letras

COPIAS DE LA VIRGEN DE LA LECHE DE BERNABE DE MODENA.—«ARTOS TIZON», ¿ES EL PINTOR ARTUS DE BRANT? SOBRE HERNANDO Y ANDRES DE LLANOS.—JUAN DE ALVARADO, PINTOR EN LOS SIGLOS XVI Y XVII.—FECHA DEL NACIMIENTO DE VILLACIS.

Escasa en cantidad y calidad es la aportación que el reino de Murcia hace a la pintura española durante los siglos xv y xvi. Ha de llegar el xvii, con las figuras de Orrente, Villacis, Suárez y Acebedo—además de los maestros que constituyen el importante e independiente grupo lorquino—para que pueda, y aun sin grandes pretensiones, incluirse en la historia del arte pictórico nacional.

Sin embargo, sí puede citarse antes una obra colocada en Murcia, de muy alto valor, debida al trecentista Bernabé de Módena, que ha sido objeto de trabajos e investigaciones por parte de Tormo (1), con lo que complementaba el estudio de Corrado Ricci sobre el artista, no comprensivo de referencia alguna sobre el retablo que de su mano queda

(1) En «Cultura Española», 1907, VII, pág. 849.



en la Catedral de Murcia (2). Consagrado a Santa Lucía y la Virgen María, por no repetir lo publicado y haber sido objeto por parte propia de una reseña con ocasión del reintegro, restaurado, a su lugar de origen (3), no se insiste sobre él.

Es útil, sin embargo, aclarar que la imagen central de Santa Lucía—cuya historia se relata en las escenas pintadas sobre la tabla del segundo cuerpo del retablo—no incluye el alegórico plato con los ojos del supuesto e incierto tormento sufrido por la Santa, y es de rigor que así sea, puesto que no consta en algún texto hagiográfico que fuese sometido a él. Tal hecho corresponde a la Beata Lucía, discípula del español San Vicente Ferrer, y por confusión onomástica se atribuye a la popularísima homónima tan dilecta por los artistas en sus representaciones, con categoría permanente en las de la mártir de Siracusa. No debe extrañar la inexistencia del error cuando Bernabé de Módena pintaba, porque al consagrarse a su predicación el apóstol valenciano—última decena del siglo xiv—ya estaba indudablemente compuesto el retablo, y hasta mucho más tarde no ocurrió el hecho de la interferencia biográfica en la vida de Santa Lucía.

Hay que registrar aquí una copia fiel de la tabla central de aquel conjunto, en su parte inferior, representativa de la Virgen amamantando al Niño. El cronista Ibáñez aludió al cuadro en un artículo que publicó en el número 5 del desaparecido «Boletín del Museo P. de B. Artes de Murcia», para hacer historia del que se creía estuvo colocado en la «Cueva de la Cómica», presidiendo las oraciones de Baltasara de Gracia, y utilizó para ello los datos del doctoral La Riva en lo que se refiere a creerla primera figura venerada bajo la advocación de Fuensanta.

Cuando Ibáñez la describió aún se hallaba en Murcia (1926), y en su artículo hacía una indicación para compararla con el mismo tema de «Virgen de la Leche», que aparece en el citado retablo de la Clastra y en la pintura de la capillita de los Oluja, en el crucero del Evangelio de nuestra Catedral. Mas lo que no advirtió—y es lo que más nos interesa—era el carácter de copia que dicha tabla tiene, de la figura central del primer cuerpo del retablo trecentista de Bernabé de Módena.

Ofrecíase de la supuesta «Fuensanta» la fotografía inserta en el dicho Boletín del Museo y su descripción literaria, puntual según acostumbraba, por Ibáñez, hecha cuando aún poseían la tabla los herederos de quienes la recibieron tras las depredaciones de 1835. Ninguna diferencia fundamental existe entre ella y la Virgen pintada por el modenés: solamente varían las inscripciones de los nimbos de cada cabeza; la del artista de Módena, en letra gótica, dice: AVE GRATIA

(2) «Burlington Magazine», noviembre de 1913.

(3) En diario «Línea», de Murcia, número del 12-VIII-1945.

PLENA DOMIN (incompleta la última palabra), y el Niño no lleva en su disco frase alguna; la de la aludida tabla pone alrededor de la cabeza de María, con igual tipo de letra pero menos elegante: AVE REGINA COELORUM AVE, y en torno a la del Divino Infante: IHS.XPS. Variantes pictóricas, pocas se dan. La auténtica de Bernabé acusa una finura de pincel en detalles del vestuario que la otra no tiene, y la fimbria del manto virginal sin letras está, mas no así la del otro, que lleva un versículo del «Magnificat»; sin embargo, un detalle a favor de la segunda muéstrase en la calidad anatómica de las manos de la Virgen. feas y desdibujadas las del italiano.

Cuando Baquero redactó sus «Profesores» rechazó la identidad de la tabla con la manera del autor del retablo aludido, proponiéndola, en cambio, con la del de San Miguel—que él atribuía por coetaneidad tan sólo a un Pedro de Fábregas, sin obra conocida—, sin advertir el carácter de copia. Aunque Ibáñez tampoco *cayó* en ello, y eso que anduvo de una a otra obra, aventuró la suposición de que aquella, llamada por Fuentes «Nuestra Señora del Monte», es anterior al siglo xv. Sin embargo, parece que, sobre ser copia fiel del original de Bernabé de Módena, firmada por éste al pie de la figura y en su lugar puesto por el anónimo copista el versículo del Cantar de los Cantares «Nigra sum sed formosa...» (prueba de que es reproducción, y por esto no se copió la firma, sustituyéndola en su espacio por la inscripción), no se hizo antes de mediados del siglo xv y más bien en su último cuarto.

Cuál fuera la razón de reproducirla no puede darse, como tampoco aventurar ningún nombre de copista: cualquier mediano práctico de la pintura pudo hacerlo, y sin esfuerzo, pues prescindió de detalles más exigentes de delicadeza; toda su inventiva se redujo a variar las invocaciones del nimbo de María y colocar unas abreviaturas usuales en la del Niño. Pero nos parece fué confundida con el cuadro que en verdad veneraba la Baltasara con advocación de la Fuensanta, y que sería trasunto de la imagen actual, pero antes de «arreglarla» en silueta y vestes que conocemos ahora. Y se dice esto porque, salvo la tradición, que no concretaba la verdadera representación, ninguna prueba hay; mejor podría pensarse que si, en efecto, vino del retiro de la representante penitente al convento de Capuchinos—legatario de ella—, sería uno de los muchos que decoraban el recinto, y hasta es posible que no fuera el que dió lugar a la competencia de frailes y capitulares, sino otro, perdido, pues el que nos ocupa en nada recordaba a la Fuensanta, y es extraño que se diera una tan radical confusión iconística patente a clérigos y devotos.

La tabla vino a parar a la colección de D. Apolinar Sánchez Villalba, en Madrid; figuró entre los objetos expuestos en la Exposición In-

ternacional de Barcelona (sala XL, núm. 2.775), catalogada como de escuela valenciana del siglo xv... En realidad, es una copia directa, como se ha dicho, de la obra de Bernabé de Módena, que debió ser muy apreciada y admirada en la localidad a raíz de su colocación y aún varios años después; así, también la Virgen de la capilla de los Oluja es otra réplica de aquélla, si bien ajustada ya al gusto del siglo xvi, en que, indudablemente, se realizó, liberada del aire bizantino (ojos almendrados y cierta inexpresiva rigidez, sobre todo) de las otras dos tablas: aquí se han suavizado y embellecido las facciones de la Madre, aunque para constancia de la inspiración subsisten el Niño y sus manos cogidas al pecho materno y las de aquélla—también más reales en su reproducción—, además de la caída del manto, vertical, por la derecha de la cabeza de la imagen. Mas, en todo caso, es clara la transmisión sienesa de estas *Madonas* naturalizadas en Italia, entre otros, por Ambrosio Lorenzetti con sus representaciones en la misma famosa ciudad, que denomina a la escuela. La pintura de los Oluja no creo que sea obra de Sancto Leocadio, como insinúa Tormo en la página 342 de su guía levantina, citada más adelante: parece de técnica distinta y posterior a la del pintor italiano, sobre las razones que aduzco para creerla copia del mencionado retablo trecentista. Todo lo confirma iconográficamente la reproducción de las tres tablas, aunque la última haya tenido que obtenerse con un enfoque no centrado, por imposibilitarlo una reja puesta ante el nicho en que se guarda, que no abre sino a medias.

Del pintor Pedro Fábregas, que cita Baquero (4), nada puede decirse a más de su nombre, como no sea que en modo alguno es el autor del retablo de San Miguel, en la Catedral—que aquél hábilmente insinúa pueda ser suyo—, estudiado por Saralegui (5). Y de otros artistas pertenecientes a la época anterior al 1500, salvo algunas pocas citas nominales, todo está oscuro, casi lo mismo que la historia de la pintura local, a la que se refieren estas notas con que se intenta aclarar algo de la anterior a los primeros años del siglo xvii. El deseo sólo está justificado por la inseguridad en que se desenvuelven los pocos datos conocidos hasta ahora y el silencio total sobre otros, que pudieran ser útiles una vez ampliados con otras investigaciones y crítica.

Otros pintores que pueden señalarse con actividad en aquella centuria son:

JERÓNIMO BALLESTER.—Citado otras veces «Ballesteros», cuyo oficio de pintor consta por aparecer como tal en una lista de deudores a Juan de Arellano, y avecindado el 1595 en la parroquia de San Bartolomé (6).

(4) «Profesores...», pág. 31.

(5) En «La Verdad», de Murcia, de 18-IX-1939.

(6) Protocolo de Rodrigo, fols. 267 y sigts.



FIGURA 1

BERNABE DE MODENA.—«Virgen de la Leche». Tabla central del primer cuerpo del llamado «Retablo de la Claustro», en la Catedral de Murcia, almacenado actualmente en su sala capitular desde su envío por el Museo del Prado después de restaurarlo. Es obra capital de su autor.



FIGURA 2

ANONIMO.—De escuela indeterminada a fines del siglo XV. «Virgen de la Leche», copia de la de Módena. Tabla de 1,00 por 0,72, en la Colec. de D. Apolinar Sánchez Villalba (Madrid), ni onoesca ni leocadiana, reproducida por Post (VI, 103).

UNIVERSIDAD DE
MURCIA







FIGURA 3

«Virgen de la Leche», por Bernabé de Módena.



FIGURA 4

ANÓNIMO.—Del primer tercio del siglo XVI. «Virgen de la Leche», versión ajustada al modelo del modenés. Tabla en la capilla de los Oluja (Catedral de Murcia).





JUAN IBÁÑEZ.—El mercader de Murcia Juan de Beytia, el 21 de agosto de 1603, hace constar que Juan Ibáñez, pintor y vecino de Totana, le debe cierta cantidad por paño que le compró (7). Nada hay conocido de éste, aunque acaso tuviera algo que ver entre los que trabajaron a finales del siglo en la recién construída iglesia de Santiago, de Totana.

JERÓNIMO DE LA LANZA.—Colaborador de Hernando de Llanos en la pintura—¿policromía y estofa?—de las figuras del desaparecido retablo mayor de la Catedral de Murcia. Lo cita Ibáñez (8) y lo mencionó González Simañcas (9), careciendo de obras identificadas. También aparece en la lista de deudores el citado Juan de Arellano y parroquiano de San Bartolomé como pintor, otro de igual nombre, que debe ser descendiente suyo, del que en 27 de diciembre de 1612 D. Gil Junterón declara en su testamento que tiene empeñadas en su poder unas manillas de oro (de Jerónimo de la Lanza, pintor), por 168 reales que le debe (10); en diciembre de 1636, nombrado con el segundo apellido, Bique, aparece como arrendador de ciertas tierras (11).

En una lápida, desaparecida ya, que según Fuentes había en la iglesia de San Bartolomé (12), se leía: «Es de Lanza y sus herederos. A 1613». Sin duda, del pintor y familia.

PEDRO NETO.—Todas sus noticias se reducen a la cita de una inscripción bautismal por la que aparece cristianada en San Miguel de Murcia, Baltasara, «hija de P^o Neto pintor», en 1564 (13).

ARTUS DE BRANT.—Al dar cuenta Espín (14) de un retablo que se hizo en 1577 para la sala del Cabildo de la ciudad de Cartagena, le menciona como autor del mismo, por el que cobró cuarenta y ocho mil maravedís, y de un escudo para dicha corporación, en ciento sesenta reales; y que figura como vecino de Lorca con apellido «Brand» antes de residir en Murcia.

De este pintor sólo otras dos menciones documentales he hallado. Por una, en la que se le nombra «Artus, pintor», de 1 de junio de 1608, su yerno y vecino de Murcia Alfonso Navarro da en arrendamiento una casa en la calle de Frenería; la otra, en la que también consta que «Artus Bran» es vecino de Murcia, es escritura similar en favor de Catalina de Moya (15).

(7) Protocolo de Diego Pérez, fol. 307.

(8) «Bibliografía de la Catedral», págs. 203 y 230.

(9) En «Rev. de Archivos, Bibliotecas y Museos», 1911, tomo XXIV.

(10) Ante Esteban Muñoz, fol. 117

(11) Martín de Segura, fol. 269.

(12) «Murcia Mariana», II, 58.

(13) Libro 1.º, fol. 40.

(14) Según datos de Casal, tomados del Libro de Propios de Cartagena, en obra de Espín «Artistas y artífices levantinos», pág. 427

(15) Ante Periago, fols. 202 v. y 393 v.



El extraño nombre del artista nos lo hace suponer extranjero arraigado en Murcia, y es, sin duda, el «Artos» que menciona Baquero en su obra con el apellido de «Tizón»—de origen inexplicable—, sin autenticar obras suyas. Sólo existió documentada como obra de un Artos el retablo de los Lozano en la iglesia de Santiago, de Jumilla (Murcia), según amable comprobación que me facilita D. Pascual Cutillas Guardiola en escritura vista por él en el archivo parroquial. Las tablas de Santa Catalina, destruidas en los sucesos de 1936, carecían de antecedente pictórico o filiación regional, y pertenecían a un arte ajeno al reino de Murcia. Posiblemente su ascendiente estaba en el manierismo italianizante que se desarrolla en Toledo con Correa de Vivar y los Comontes: así no era inexplicable la vulgar atribución del retablo a Juan de Juanes, por lo que este renacentista tiene de similitud con Correa. Y el patetismo de la escuela hispanoneerlandesa a que alude el marqués de Lozoya (16) parece tener un eco en la casi segura procedencia que revela el «Brant» con que se apellida nuestro Artus o Artos, además de que las formas y color que ostentó el conjunto jumillano no desdicen, en efecto, de cierta rudeza amable distintiva del autor del «Tránsito de la Virgen». Abona también este posible clima artístico la presencia en Toledo de artistas no españoles durante el xvi, entre los cuales pudo contarse Artus, que se desplazó a Murcia muy posiblemente con motivo del encargo del retablo citado o a consecuencia de él y en busca de un campo de actividades poco cultivado entonces como era aquella ciudad; después, o la eligió definitivamente como residencia—y allí se afincó—o vive en ella la mayor parte de su vida, pues de su muerte aquí no conozco noticia.

La escasez de nombres de pintores en el siglo—Baquero no llega a registrar ni media docena en el reino, salvo Lorca, que tiene su grupo local—ha hecho que casi todo lo más importante conocido se adjudique al nebuloso Artus: así, el historiador local Belmonte, según recogió Baquero, le atribuye sólo por idea de coetaneidad unas tablas en la capilla del Milagro, de la Catedral, y el retablo de la derruida ermita de Santiago, de Murcia. Ni unas ni otro tienen parentesco con el arte del jumillano, auténtico, más caliente y jugoso que los colores en gama fría de aquéllos y con un dibujo bien lejano por cierto de la inseguridad y poca maña manifiestas en las pinturas de la ermita (17), de técnica más floja que el retablo de Andrés de Llanos en la sala capitular de la Catedral,

(16) «Historia del Arte Hispánico», III, 351.

(17) Banco: cuatro tablas de 0,40 x 0,40, con los Santos Juan Bautista, Catalina, Lucía y Andrés. Cuerpo noble: tablas (1,25 x 0,50) de San Juan Evangelista y San Pedro en paisajes, puestas a los lados de la escultura del titular. Segundo cuerpo: «historias» del Martirio del Santo y su predicación en paisaje costero (1,20 x 0,50) y Aparición del cuerpo del Apóstol. En el ático, Calvario sin Magdalena.

pero muy cercano a él según opinión de Tormo (18), acaso hijuela de algún no muy aventajado disciplinado en ambiente valenciano por ignoto taller.

LOS «DESPOSORIOS» DE HERNANDO DE LLANOS

El siglo XVI se destaca felizmente en Murcia por la aportación estu- penda del leonardesco Llanos con su tabla de la pintura de los «Despo- sorios», cerrada con un tímpano en el que aparece la figura del Padre Eterno. Y tenía dos alas que cerraban a modo de tríptico, cuyos asuntos pintados no nos han llegado, a juzgar por la nota puesta por Baquero en su obra al artículo «Yáñez», una de las cuales recordaba haber res- taurado el pintor Meseguer para unos anticuarios.

Augusto L. Mayer, en su «Historia de la pintura española» (19), anota datos confusos, dando como autor del encargo de la tabla al racio- nero Juan de Molina e identificando su mano con la del artista creador del retablo de la capilla del Cabildo, posterior en veinte años, como sin advertirlo señala el historiador alemán más adelante. Da como autor a Hernando de Llanos, opinión discutida al dudar otros críticos si sería de Yáñez e incluso—como ha supuesto Tormo—del Macip «Senior», padre de Juan de Juanes (20).

La tabla mide 2'18 × 1'55, y de ella dice Gómez-Moreno en su ca- tálogo de «El Arte en España», de la Exp. Intern. de Barcelona—en don- de figuró—que está muy restaurada, y es verdad. (Sala XXXIII, n.º 159).

Que sea Llanos y no Yáñez el autor de la tabla murciana lo pro- clama el ascendiente italiano leonardesco de ella: sin duda, el «Ferrante Spagnuolo» discípulo de Vinci en 1505 no fué sino Hernando o Fernando de Llanos, pues Yáñez debió hacer su aprendizaje en Venecia cerca del Giorgione, cuyas figuras están más cerca de las pintadas por el de la Almedina para los retablos de Valencia y de los Albornoces en la cate- dral de Cuenca, según certera interpretación de María Luisa Caturla (21).

(18) «Levante», pág. 359.

(19) Madrid, 1928; págs. 121-123.

(20) Op. cit., pág. 345. Por error cita como «Visitación» la escena de «Desposorios»

(21) «Archivo Español de Arte», núm. 49, págs. 35-49. Para ambos artistas siempre habrán de tenerse presente «El Misterio del retablo leonardesco de Valencia», por C. Justi, en el tomo X del Bolotín de la S. E. de Excursiones; «Yáñez de la Almedina, el más exquisito pintor del Renacimiento de España», por E. Tormo, en el tomo XXIII de la misma revista; «Le retable monumental de la Cathédrale de Valence», por E. Bertaux, en «Gazette des Beaux Arts» (tomo II, 1907; págs. 104-130); «Les peintres Fernando et Andres de Llanos a Murcie», del mismo autor, en «Cultura Española» (tomo I, 1908); «Las pinturas del altar mayor de la Catedral de Valencia», por R. Chabás, en «Archivo-Revista de Ciencias Históricas» (Valencia, diciembre de 1891; pá- ginas 376-402); «El Renacimiento en Murcia. Cómo se desvanece una sonrisa», por José Balles-

De Hernando de Llanos, tras su actividad en Valencia hasta 1513, no es conocido dato biográfico. Mas el hecho de que aparezca trabajando en Murcia, al menos desde 1516, en que pintó la tabla aludida, un homónimo del que queda una obra tan «sospechosa» de mano del discípulo de Leonardo, y citado tantas veces en los papeles de fábrica de la Catedral—precisamente por los años en que ésta se renovaba y vestía de obras nuevas—, me inclina a no dudar en identificarlo con el genial renacentista. Y aún es probabilísimo, si no falleció poco después de 1525, que aquí quedara, y que los otros pintores de su mismo apellido sean parientes suyos muy próximos: tal ocurre con el Andrés de Llanos, autor del retablo de San Juan Evangelista de la capilla del Cabildo, obra documentada de 1545, de mediano interés artístico y escasa inspiración, ya conocido por las descripciones de los escritores de guías y catálogos locales. Suyo, como se ha indicado, debe ser el retablo de la ermita de Santiago, hoy en el Museo, desmontado y con una tabla o «historia» perdida. El mismo D. Elías Tormo, al enjuiciar sobre Andrés de Llanos, califica su arte de «floja pintura plateresca» y de distinta escuela y estilo que los de su padre o hermano, como se señaló antes (22).

Este «eco directo del pleno renacentismo», que—en feliz frase de Lafuente—nos llegó de Italia, dió lugar a una de las vacilaciones más notables de la crítica, con la inseguridad de asignar a Llanos y Yáñez la obra respectiva en los cuadros de la Catedral valenciana. Al fin, la primera impresión de Justi filiendo a Yáñez como el más leonardesco, se esfumó ante la opinión contraria de Bertaux, no sin que el mismo Tormo anduviera sin decidirse en lo de la paternidad artística; mas todo parece haberse aclarado en buena parte con el citado trabajo de Caturla, que asigna a Yáñez (no ajeno a la maestría de Vinci y el de Castelfranco) las escenas de la Puerta Dorada, Visitación, Presentación, Adoración de Pastores, Resurrección, Pentecostés y Dormición de María, y a Llanos lo demás.

Con éstos antecedentes queda algo clara la factura de los «Desposorios», en cuyo grupo no falta esa figura cómica de una vieja pícara que se tapa la cara burlescamente con una mano, pero en el que ya está depurada la tendencia caricaturesca de algunas facciones en las tablas de Valencia. Es, sin embargo, de rigor hacer constar que una excesiva

ter, en «La Verdad», de Murcia, de 16-V-1940. Para el proceso crítico de la atribución, v. «Bibliografía de la S. I. C. de Cartagena en Murcia», por J. M. Ibáñez (Murcia, 1925; págs. 196-206, y varias notas).

Es muy útil también el libro de W. Suida «Leonardo und sein Kreis» y sobre todo el capítulo III de la segunda parte, dedicado a Llanos y Yáñez, dando a aquél como el aludido en el conocidísimo texto de Vasari y, por tanto, el verdadero leonardesco. (F. Bruckmann A. G. Verlag; München).

(22) En «Levante», pág. 344. Por 1527 ya trabajaba Andrés de Llanos en Murcia, según G. Simancas (Op. cit., pág. 522).

restauración advertida por Gómez Moreno, como se ha dicho, ha modificado notas que en el estudio técnico y comparativo hubieran sido muy elocuentes para conocer esta fase de Hernando de Llanos, maduro por entonces en su oficio y firme en el arte con que ganaba fama.

No son ajenas las figuras de los «Desposorios» a modelos comunes a ambos artistas, memoria comprensible en quien tanto tiempo tuvo entre manos las «historias» del retablo de la ciudad del Turia: así la Santa Ana de Yáñez y el grupo de dos personajes a la izquierda en la «Presentación», se replican en la que estudiamos; la cabeza de una vieja (fondo izquierda) en la «Dormición» recuerda mucho a otra de nuestra tabla; y, por lo que respecta a Llanos, su Virgen de la «Huída a Egipto» tiene fiel espejo en la de los «Desposorios». Y conste que no me decido a eliminar el que Yáñez pusiera mano en las tablas valencianas atribuídas a aquél, y viceversa, como lo demuestra el perfil de la cabeza que como del de la Almedina aparece a la derecha de la «Adoración de los pastores». Habría, pues, que considerar inseparables la obra de uno y otro en el retablo valenciano sin cuadros completos totalmente atribuíbles a un solo pincel. La indicada Virgen en adoración y la figura de mujer, también de perfil, a la derecha de nuestra tabla, están demasiado cercanas para decidirse firmemente a deslindar paletas y manos. Obsérvense asimismo la faz algo cómica del situado entre San José y el sacerdote, tan característica en la tipología de los *tozzi*, las caricaturescas facciones del lector (derecha del sacerdote) y el que quiebra la vara que no floreció (primera figura de la izquierda). También es curioso señalar que el Espíritu Santo no ocupa el eje de la composición como sería de esperar en un producto *equilibrado* renacentista.

Otro dato—éste de coincidencia cronológica—respecto a la identidad de Llanos y a la identificación de su pintura, nos lo proporciona el año de su ausencia *documentada* de Valencia: 1513. En esta misma fecha se comienza a construir el retablo mayor de Murcia (desaparecido en el incendio de febrero de 1854); tres años después pintaba los «Desposorios» con sus perdidas puertas; hasta el 1520 hay menciones a los pintores de aquél, y aun dos años después, y en 1525 deja de nombrarse al Hernando.

¿Quién era o qué relación podía tener con él Andrés de Llanos? En Murcia comienza y acaba su mención. El 1527, según la aludida cita de Simancas, ya cobra cantidades, y hasta su trabajo documentado para la capilla del Cabildo (1545) nada hay seguro como suyo; después de aquella fecha, tampoco. Que fuese hijo o hermano de Hernando, no es sabido, pero en cualquier supuesto no mantuvo ni continuó su manera, quedando por bajo. El retablo de San Juan Evangelista, que tanto gustó a González Simancas al redactar las notas para su aún inédito «Catá-

logo monumental» de la provincia de Murcia, es una pieza estimable, pero en ningún caso sobresaliente; su descripción la ahorra la fotografía, y basta decir que los representados en él son, además del titular, San Pedro y San Pablo, y a los lados del Cristo muerto sostenido por dos ángeles—en el banco—, los cuatro doctores, Santos Gregorio, Jerónimo, Agustín y Ambrosio.

Cuando el benemérito historiador escribía su obra (por el año 1906) ya señalaba restauraciones desdichadas en sus tablas, desgracia que casi sin excepción ha alcanzado a nuestro escaso patrimonio artístico local y provincial; mas de todas formas revelan seguridad en el procedimiento, ya que no otra excepcional característica.

Otra de las actividades de Hernando de Llanos en Murcia fué la de intervenir en el perdido retablo mayor de la Catedral, como pintor, en unión de Andrés de Llanos y Jerónimo de la Lanza. Muchas conjeturas se han hecho sobre los autores de aquél; las citas documentales del archivo nombran a un «maestro Matheo» que en 1513 comenzó la obra, sin que se especifique apellido y del que en 1520 se dice «que hizo el retablo». Por estos años suena el Mateo de Holanda, que trabajó en la sillería de Zamora, y que igual que los extranjeros que desde finales del siglo xv lo hacían en España—Giralte de Bruselas, Pierre Picart y Juan de Estorséme, entre otros—se acreditaron con su arte. Del imaginero «maestro Antonio» que talló «historias» e imágenes, tampoco hay identificación. ¿Sería el Antonio Frías que insinuó Baquero? No lo creo, pues su trabajo en la «custodia del retablo toledano» no permite suponerlo con personalidad de tracista y escultor: aparece con otros entalladores y sería oficial hábil solamente para realizar bajo la dirección ajena (22 bis). Igual pudo citar al «maestre Anthoni Carbonell», el que intervenía para aprobar el retablo que Damián Formient hizo en 1531 para Santos Justo y Pastor de Barcelona... Con más verosimilitud podría aducirse el nombre del «maestro Antonio» que como imaginero trabajó el grandioso altar mayor gótico de Dueñas (Palencia), del 1510 al 1515, de ascendiente en las tallas de Felipe de Borgoña para la catedral palentina. Martí y Monsó citaba como colaboradores de aquél a Alonso de Empudia y otro, diciendo que la obra todavía duraba por 1531. Las fechas, el nombre, la dedicación a tallar «historias» y la contemplación del aludido retablo en el que la tendencia renaciente se *atreve* entre la traza gótica de distribución y doseletes, me inclinan a admitir mejor la posibilidad de que el escultor castellano pudiera ser el mismo que trabajó en Murcia. Por si era poco, también incluye aquella pieza pinturas en el centro del primer cuerpo, sobre el banco, como ocurría en

(22 bis): Sobre Frías, v. «Datos documentales...», de R. Zarco del Valle, en «Documentos de la catedral de Toledo», Madrid, 1916; págs. 62-64.

el de aquí, según después se indica: coincidencias, si no decisivas, bien acordes para emitir una hipótesis...

Tampoco sabemos el papel que como pintor tocaría a Hernando de Llanos en el retablo mayor de Murcia. Suponerlo simple policromista—en razón de la separación de funciones que pintores y escultores guardaban, y de ello son prueba los pleitos originados por quebrantarlas algunos de los segundos—no sería desacertado; pero el hecho de que las cuentas de fábrica citen en 1522 el pago a Lanza «por lienzos para el retablo y monumento», demuestra que no carecía aquél de pinturas.

Cuál fuera el estilo de la pieza tampoco es sabido, pero es muy probable se ajustara aún a los modelos góticos en su arquitectura y que los «hombros» que se pintaban no fueran sino «pulseras» en donde acaso trabajasen los pinceles de Llanos. Por la fecha (1513-20) aún no sería de los construídos «a la romana», si bien sus elementos escultóricos obedecieran a términos ya frecuentes en la evolución; mas si ya se hacía con líneas renacentistas—y no es fácil—habría de considerársele casi como de los primeros de tal arte, pues el de la capilla de San Eloy en la iglesia de Santa Catalina de Valencia, con ser de 1509, ya resulta «precoz»; y por cierto que su traza la dieron Yáñez y nuestro Llanos...

De Hernando sí nos quedó además la tabla de «Adoración de los Pastores», de la sala capitular de nuestra Catedral, hermosa composición de bellas líneas y delicado color, que también fué atribuída al cómodo Artos Tizón, a quien fueron a parar casi todos nuestros dudosos ejemplares pictóricos.

Otros nombres que pueden anotarse como nuevos, sin más noticia que la simple referencia de su oficio, son Juan de Maqueda, Pedro López y Jerónimo López (23), citados también el primero y último como doradores. Estos, con actividad en los primeros años del siglo XVII, así como otro pintor del que ahora pueden darse datos—Juan de Alvarado—, pertenecen a la transición de las dos centurias.

EL PINTOR JUAN DE ALVARADO

No era conocida más noticia suya que la de su intervención para pintar y dorar un tabernáculo que para la iglesia de San Juan, de Lorca, hizo el escultor Cristóbal de Salazar, al que estudié por primera vez en un breve trabajo (24). Cobró diecisiete fanegas de trigo a cuenta, según declaración hecha en 21 de julio de 1616, fiándole Gerónimo de Castro,

(23) En 30-IV-1608, julio de 1621 y 1628 ante los notarios D. Pérez (f. 197), G. Ximénez (f. 176) y G. Fullea (f. 238).

(24) «Arte Español», Madrid, tomo XVI, 4.º trimestre de 1945.

con obligación de devolverlas si no cumplía; quedó entregada la obra a tiempo, pues el 11 de septiembre de 1618 así constaba públicamente con nueva fianza, esta vez de un Jerónimo Espinosa (25).

Fué hijo de Bartolomé de Alvarado y Juana de Mena, que, a más de él, tuvieron por hijos a Alonso, Francisco, Isabel, Mariana y Bárbara, casada ésta con otro pintor, llamado Gerónimo de Castro, quizá pariente de Baltasar de Castro, el perito del Greco en 1579; los padres ya eran difuntos en 1600 y dejaron un modesto caudal en casas y tierras, del que la parte de nuestro pintor sería entregada en dinero por su hermano Francisco, beneficiado y cura de Alguazas y Abanilla (26). La inscripción bautismal del pintor murciano Juan de Alvarado y Mena aparece en el índice general de Bautismos de la parroquia de Santa María, correspondiente al folio 175 v. del libro I; éste, que no existe, comprende desde 1544 a 1567, y, por el volumen de los demás infolios, conjeturo su nacimiento entre 1560 a 1565.

Casó con doña Salvadora Martínez, con la que hizo testamento el 27 de enero de 1627, declarando querer ser enterrados en la capilla mayor de la iglesia de San Juan; debían a Diego de Valdivieso quinientos reales, en prenda de los cuales tenía éste «un Agnus de hechura de oro», un cobertor de tafetán carmesí y un cuadro de Nuestra Señora; también adeudaban cien reales al racionero de la Catedral D. Alonso de Quirós, que tenía en prenda un cuadro de Nuestra Señora de Atocha y otro del Sepulcro. Dejaban herederos a sus hijos Gregorio y Bárbara (27). Quedó viudo el 27 de octubre de 1628 y el 4 de noviembre se hizo inventario de bienes (28), repitiéndolo el 11 del mismo mes del siguiente año. Por sus términos se aludía a ciertas casas que poseyó en la parroquia de Santa María y enumeraba los citados cuadros pignorados y las siguientes pinturas: «Huída a Egipto», «Cristo con la Cruz a cuestas», «Cristo y Santa Catalina de Sena», «San Francisco y Santo Domingo abrazados a una Cruz», «Cristo y la Magdalena en el huerto», «San Juan con su cordero», dos países viejos, otro con lienzo puesto en tabla, doce cabezas de Apóstoles y una cabeza de San Pablo (29). En 15 de enero de 1642 otorgó nuevo testamento, en el que declaraba vivir en la misma

(25) Ante Ginés de Fullea, fols. 483 r. y v., y 612 de los años citados.

(26) Datos contenidos en las particiones de los padres, ante Suárez, fol. 194. La hermana Mariana casó con Pedro de Olarte, del que tuvo por hijos a Damián y Mariana, cuya curaduría correspondió al pintor por viudez de aquélla en 1616 (Fullea, f. 8 de este año). Documentos en que aparece Alvarado son: reconocimiento de deuda de 100 ducados a Blas Garrigós por tierras que le compró en la huerta de Murcia y carta de pago de la misma (Ibid., fs. 27, 30 y 480), y otros de compraventa, enfranquecimientos de censos, etc., en 1616 y 1621 (Ibid., fs. 771 y 790, 680, 684 y 685, respectivamente); recibo de curaduría de sus sobrinos (Ibid., f. 112).

(27) Ante Fullea, f. 67.

(28) Ibid., f. 756.

(29) Ibid., f. 10.

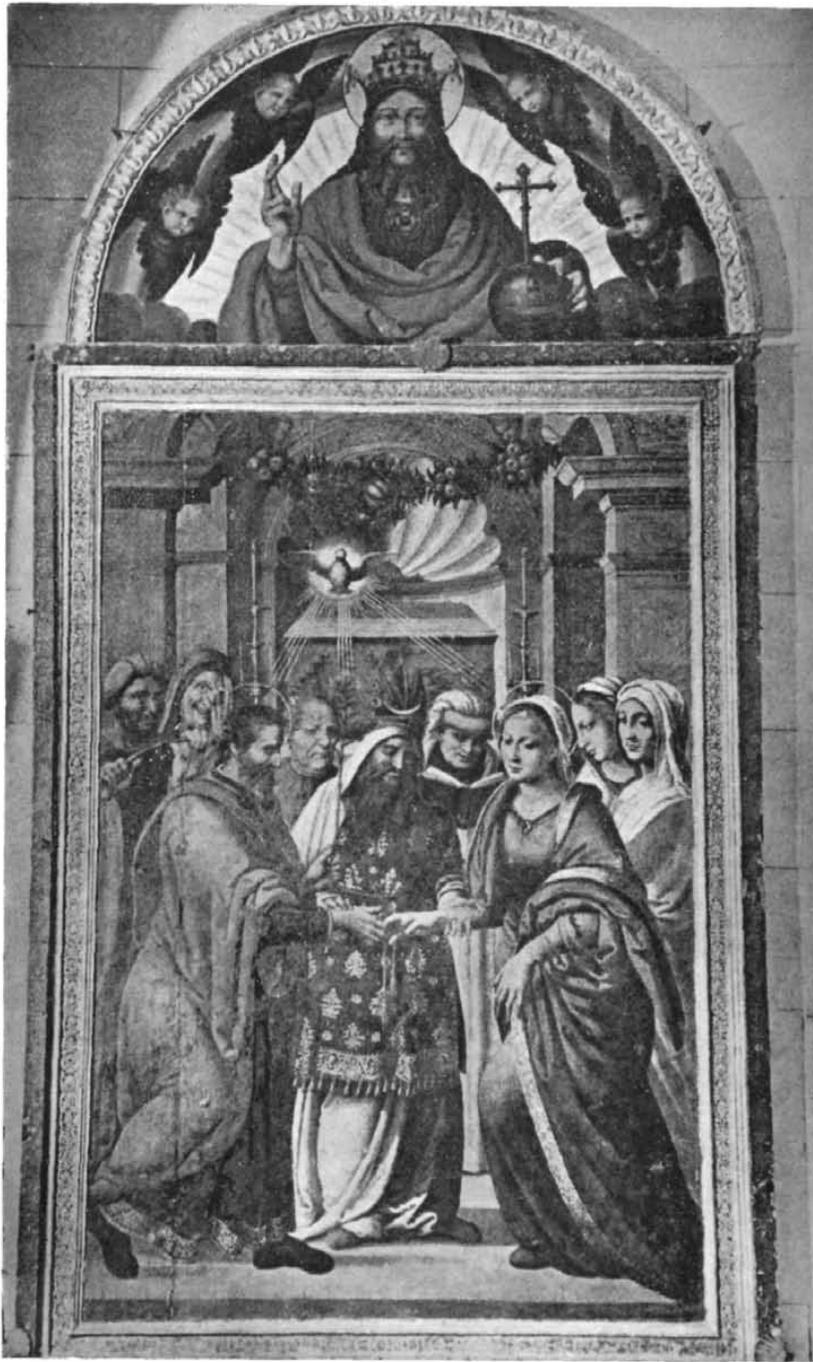


FIGURA 5

HERNANDO DE LLANOS.—«Desposorios de María y José». Tabla en la capilla del Corpus o San Antonio, de la Catedral de Murcia. (2'18 por 1'55).



FIGURA 6

HERNANDO DE LLANOS.—«Adoración de los pastores». Tabla de 1'35 por 1'14, en la sala capitular de la Catedral de Murcia. Difícilmente reproducida por la mala luz del lugar en que está colocada, sin haberla podido descolgar. Los tipos de pastores apoyados proclaman la descendencia de modelos colocados en igual postura en otras obras de Llanos y Yáñez, así como la Virgen y el Niño.



FIGURA 7

ANDRÉS DE LLANOS.—«Retablo de San Juan Evangelista». Preside la sala capitular de la Catedral de Murcia. Tablas encuadradas por tallas platerescas y frontón característico. El banco, en mal estado de conservación, con desconchados cada vez mayores, ha perdido casi la mitad de su escena central del «Christus Patiens» sostenido por ángel.

feligresía y querer ser enterrado en la iglesia de Santa María de Gracia, con Gerónimo de Castro—su cuñado y pintor—; contiene además este instrumento el dato de que su sobrina doña Juana, hija de una hermana suya (seguramente la casada con Castro), había contraído matrimonio con el también pintor Lorenzo Suárez, al que mandaba una casa en la placeta de Santa María de Gracia, y fué albacea en esta última voluntad de Juan de Alvarado (30). Después no he registrado ningún otro documento ni su partida de defunción, pero debió morir a poco de su último testamento y de cerca de ochenta años de edad.

De su actividad como pintor—salvo la noticia sobre el tabernáculo de Lorca—no queda rastro. Ahora pueden incorporarse a su corta biografía las referencias que a continuación van y alguna conjetura no definitiva deducida de alguna de ellas. En primer lugar, no aluden testamentos e inventarios al autor de los cuadros que en los dichos se descubren, por lo que no es posible conocer si serían hijos de sus pinceles, aunque, en realidad, su desaparición o dificultad actual de identificar impiden el estudio de los mismos en el caso de que todos o parte fueran obras originales suyas.

Parece que también fué tallista, a juzgar por un encargo que en 25 de octubre de 1602 le hizo la Cofradía de San Sebastián: unas andas con cetros y muletas, aquéllos dorados y estofados y las últimas de color verde, que habían de quedar entregadas el 12 de enero de 1603 (ocho días antes de la fiesta del Santo soldado mártir), por cuyo trabajo cobraría cincuenta ducados, de los que perdería diez si no lo entregaba a tiempo (31). Es de suponer que cumpliría el compromiso.

Por un desconocido escultor llamado Francisco García, salió fiador en el retablo que aquél hizo en 1615 para el Comisario de la Inquisición de Murcia (32). Este dato es el único que puede determinar el atribuirle una obra que aún se conserva: el cuadro que, procedente de la capilla de aquella institución, se guarda en el Museo Provincial de Bellas Artes de Murcia, catalogado como anónimo, en el que se representa el asesinato de San Pedro Arbués, Patrono del Santo Oficio (33). Razones firmes no las hay, pero me permito suponer que figurara en dicho retablo la escena en que es degollado el virtuoso sacerdote, que en Zaragoza era inquisidor, mientras oraba en la iglesia; el no conocer autor del

(30) Ante Guerra, s. f. El mismo Suárez aparece como testigo en un poder a procuradores dado por Alvarado en 1640 (Hidalgar, f. 114). Registro, finalmente, un curioso documento por el cual se comprometía con Juan de Alvarado un moro llamado Alí a pagar ciento cuarenta ducados para que aquél diere libertad a su esclava mora Tata (Ante Fullea, f. 112, en 7 de febrero de 1621).

(31) Prot. de Fernández, f. 414.

(32) G. de Fullea, fol. 463

(33) Lienzo de 2,60 x 1,42, número 207 del Catálogo, puesto en la escalera que conduce a las salas altas de pintura.

cuadro y que Alvarado interviniera con el escultor, fiándole, pudo ser por tener él parte en la realización del retablo pintando la «historia» del muerto a manos de unos judíos.

El lienzo que es objeto de la atribución es obra indudable del siglo xvii, y de técnica muy aceptable en dibujo y colorido; quizás pudiera parecer demasiado correcto, habida cuenta de la escasa o casi nula importancia de la pintura local. Mas ello significaría el aprovechado aprendizaje del autor, y no menos su adelanto en colocarse cerca de los maestros coetáneos, siquiera de segunda fila, con ascendiente valenciano en colorido que no excluye el propio de los lienzos de Suárez en La Merced, de Murcia (34). Y todavía nos atrevemos a identificar al escultor retablista con el que, de igual nombre, florecía en aquellos años como pintor al servicio del marqués de los Vélez, para quien pintó el gran cuadro de San Lucas que preside aquella capilla de la Catedral de Murcia.

En el baptisterio de la parroquial de San Andrés, de Murcia, colgado frente a la pila bautismal, había un cuadro en el que se representaba a San Juan el Precursor, adolescente, sentado y con un corderillo a los pies; cruzaba su pecho una soguilla y su mano izquierda sostenía la bandera con el «Agnus» inscrito. Al respaldo, casi al centro y en un trozo desgarrado que afectaba a la pintura del pecho del Bautista, llevaba una firma, que decía: ALV° F. ¿Sería tal abreviatura la de Alvarado, puesta ante la inicial del «fecit» usual? Nada hay que lo pueda asegurar, pero no sería imposible.

Desgraciadamente, también ha desaparecido, y que sepa ni alusión a él hay en descripciones locales del patrimonio de los templos. La obra, sin reservas, era de muy excelente factura y no ajena a cierta tendencia italianizante que no tiene el cuadro antes aludido de San Pedro Arbués. Ni siquiera la mención del inventario susodicho sobre un lienzo de asunto similar—bien frecuente—, permite pensar que fuera éste.

Juan de Alvarado tuvo taller en Murcia, no sabemos si de mucho crédito artístico; recibió, al menos, un aprendiz, llamado Jacinto de Soto, de diecisiete años de edad, que fué puesto durante tres por su curador «ad lites» Agustín García, para que aprendiera el oficio de pintor desde el 27 de septiembre de 1619, y según la costumbre de la época: recibiendo comida en casa del maestro y vestidos y ropas al final de las enseñanzas (35). Pero lo que, a nuestro juicio, puede significar algo es la relación que aparece entre él y el buen pintor Lorenzo Suárez, por lo que éste pudiera tener de contacto artístico con Alvarado y ambos con los pintores de apellido Castro: en su día, un estudio sobre la pin-

(34) Recuérdese que en contacto con él estuvo y hasta emparentó con Alvarado, según se documenta anteriormente.

(35) Fullea, f. 979.



tura murciana del siglo xvii—muy estimada por D. Elías Tormo—, sobre la cual reúno datos, podía dejar en claro muchas incógnitas de nuestra historia artística al alumbrar, como espero, Dios mediante, las figuras principales de aquella centuria: Suárez, Acebedo, los Gilarte y Senén Vila, quedando excluidos Orrente y Villacis, ya bien tratados. Del conocimiento y mutua influencia, bien pudiera ser Alvarado, uno de los eslabones con que se enlaza la cadena de nuestros pintores, tan incompleta hasta ahora; y si se lograra alguna vez dar luz sobre la formación suya y el círculo artístico en que vivió, acaso representara más de lo poco que ahora se revela sobre él.

DOS OBRAS DE BREGNO Y TIZIANO

Por la curiosidad e importancia de los autores, anoto dos también inéditas noticias sobre obras encuadradas en esta época. Una da cuenta de la existencia de cierta tabla representativa de la Virgen de la Leche, perteneciente a los bienes de D. Antonio Fontes, original de Alberto Breño (sic), que tasó en 1732 el pintor Juan Ruiz Melgarejo; tenía tres palmos de altura, puesta en marco negro, y se apreció en quinientos reales (36). Aunque la ortografía no sea la original, supongo que se refiere a Bregno, si bien el nombre «Alberto» puede ser errata por el Andrés conocido más como escultor.

La otra noticia tiene interés por puntualizar el año del nacimiento de Villacis. Con motivo de otra tasación, el 18 de septiembre de 1679, al hacer la de los cuadros que quedaron por muerte de D. Francisco Pareja Marín, declaró Nicolás de Villacis tener cincuenta años; nació, pues, en 1629, o sea once más tarde de lo que supuso Baquero y uno después de la acertada conjetura de Tormo. Y al valorar los cuadros del difunto, cita «un Sepulcro de vara y media de largo y vara y cuarto de alto, de pintura *del tiziano*», en treinta ducados (37). ¿A dónde habrá ido a parar esta obra de Vecelli?

Registradas quedan estas dos escuetas noticias sobre pinturas de autor famoso y ambas en paradero desconocido si no perdidas para siempre.

Y con estas notas se da fin al intento de dejar en su punto y acabar con algunos oscuros rincones de nuestro casi desconocido arte pictórico del Quinientos, enlazándolo con el que desde 1600 había de darnos algún renombre, pero no mucho eco, en la pintura española de mejor tiempo y estirpe.

(36) Anto Baquero Montesinos.

(37) Declaración ante el notario Escámez.

