

Lorenzo Suárez y Cristóbal de Acebedo

(Notas para el estudio de dos pintores seiscentistas)

POR EL

DR. JOSE SANCHEZ MORENO

Profesor de la Facultad de Filosofía y Letras

Varios ingenios murcianos con los que hacían tertulia literaria otros residentes en la ciudad levantina y, no nacidos en ella, reuníanse a media legua de la misma en cierta mansión perteneciente a un Fajardo, generoso en acoger amigos de clara estirpe y hombres de pluma afortunada; entre éstos estaba el picante Salvador Jacinto Polo de Medina, que habría de representar con títulos y fuero de escritor ilustre el alegre desenfado regional en que retoñara la vena marcialesca, tan propicia para muchos de los más firmes prestigios de nuestras letras hispanas.

Bajo la fronda del ameno huerto de Espinardo, lindante con las tierras secas que suben hasta la llanura manchega sin otras interrupciones que los verdes oasis que escasamente concede el viejo Tháder, se lee, discute y habla, en «académica» reunión... Todo aquello, el año 1630, cuaja en la publicación de un libro de Salvador Jacinto, «Academias del Jardín», crónica de los arcades y ocasión para el panegírico de «muchos aspectos de la vida y naturaleza de Murcia».

Discutir para ponderar es lo que hace el autor, cuando como apolo-gista inserta la siguiente afirmación:

«Si tratamos de la pintura, de que también este caballero nos maltrata, ¿tiene Italia quien pueda competir el pincel de un Pedro Orrente, de un Lorenzo Suárez y un Cristóbal Acebedo, segunda naturaleza cada uno dellos en lo natural de sus copias?» (1). Al nombre de Orrente, bien

(1) *Academias del Jardín*. Edición de la Academia Alfonso X el Sabio. Murcia, 1948, pág. 93.



representativo en la lista de los pintores españoles de la época más noble y exigente, se unen los de Suárez y Acebedo, poniéndolos, con la natural hipérbole, como vencedores en esa pugna ideal que Polo de Medina promueve contra los italianos. Algún valor, prestigio y fama habrían de tener, aunque no pasaran luego más allá de los clásicos tratadistas—de algunos—para esfumarse en el olvido, entre otras cosas por la escasa obra auténtica conocida de uno y otro. Pero en 1630 ya tenían crédito, y vinieron con el aval literario no despreciable de un «ingenio» como el donoso Salvador Jacinto, aunque parezca exagerado.

Que fueran naturales de Murcia es sabido por Ceán Bermúdez—que les dedicó las únicas biografías que se conocen—(2), y no tiene más antecedente de justificación que el tradicional arrancado desde Polo. Sólo tres pintores cita éste en su apología, poniendo en igual línea de merecimientos a aquellos artistas, cuya fecundidad es para él «muestra de las que influyen las benignidades del Segura», podríamos decir parangonando los términos estimativos al uso, y que más de un cronista español empleó, como Torres Farfán lo hizo al hablar de Valdés Leal...

LORENZO SUAREZ

Nada se conoce de él que no sean las noticias recogidas por el diligente Ceán y reproducidas luego por Andrés Baquero (3). Pero es dato nunca advertido y muy curioso el que, al desdoblar su personalidad por una indudable errata, se creara la de un fantástico pintor que con el nombre de *Lorenzo Alvarez* figuró en el Diccionario de Ceán (4) y pasó a las listas de todos los regnícolas murcianos, a los catálogos de artistas posteriores y a las guías-índice del patrimonio artístico levantino.

Los datos biográficos de ese inexistente *Alvarez* son los del mismo Suárez. En su artículo correspondiente, C. Bermúdez dice del fantasmal pintor que «después de haber estudiado su profesión en Valladolid y en Madrid, baxo la enseñanza de Bartolomé Carducho, se estableció en Murcia por el año de 1638». En esta ciudad—sigue el historiador—pintó los ocho cuadros del retablo mayor de San Francisco y otros cuatro que se quitaron para hacer el camarín de la Virgen, que están en la sacristía, y una Sacra Familia que está en el crucero de la capilla, al lado del Evangelio».

Ya veremos cómo las noticias de Murcia que el corresponsal proporcionó a Ceán fueron traspapeladas por aquél, o éste, si es que no eran tan confusas que el segundo sacó dos pintores del mismo nombre LO-

(2) Artículos respectivos de su *Diccionario...*, 1800.

(3) *Los Profesores de las Bellas Artes Murcianos*. Murcia, 1913, pág. 85.

(4) *Diccionario...*, I, 20.



RENZO, pero de apellidos SUAREZ y ALVAREZ, quizá por explicable confusión en la lectura o inseguridad de los rasgos caligráficos... Así, ha venido a crearse un pintor *Alvarez* que ningún tratadista coetáneo menciona—es raro que no lo elogiara Polo—y que ha dado doble existencia a quien no fué sino un solo individuo. Todo quedará demostrado con las notas siguientes.

En primer lugar, las que Ceán puso a Lorenzo Suárez (5), proceden de la misma fuente («Notic. de Murcia»), y son tan escasas que sólo registran de dicho pintor ser contemporáneo de Acebedo y la cita de tres cuadros suyos. Sin embargo, al hablar del *Lorenzo Alvarez* le adjudica los cuadros del retablo mayor de la iglesia de la Purísima (convento de San Francisco, desaparecido por incendio provocado) de Murcia, que no eran de él sino originales de Suárez, según se prueba por el siguiente dato documental.

El 16 de febrero de 1644, Lorenzo Suárez, pintor, vecino de Murcia, confiesa ha recibido de Gaspar Coronel, de igual vecindad y fiador de Pedro Orrente, pintor, vecino entonces de Valencia, mil ochocientos sesenta y cuatro reales por alcance de ajuste de cuentas con la Cofradía de la Concepción, y por haberlos cobrado de más en el retablo del altar mayor que hizo a dicha Cofradía; y que la indicada cantidad la cedieron en este ajuste Lázaro Pérez y Juan Ruiz, Mayordomos, «para les hacer pago de cierta cantidad que montó lo restante y añadido del retablo que se hizo por escritura de cesión ante Blas Guerra» (6).

Fué Suárez, por tanto—confundido como *Alvarez* por Ceán—el autor de la pintura de dicho retablo, menos en las cuatro historias que pintó Orrente. No podían pintar a la vez para el mismo lugar las ocho de que se componía el fantástico *Alvarez*, Pedro Orrente y Lorenzo Suárez... Por el documento citado sabemos, pues, que al regresar Orrente a Valencia *cedió* su encargo a Suárez para que acabara lo que empezó él, y por esta razón hubo de entregar el precio proporcional que había ya percibido.

Que Suárez trabajó en lo que Orrente dejara sin pintar está explícito en los términos transcritos («cierta cantidad que montó lo restante y añadido del retablo»). Ceán creyó que todo era de *Alvarez* (Suárez quería o debía decir), lo cual no impidió que en su artículo sobre Orrente adjudicara a éste también toda la pintura del retablo de la misma capilla de la Concepción.

Baquero (7), dijo casi igual al hablar del *Lorenzo Alvarez*, anotando que a éste se le encargaron varios cuadros para dicha pieza a competen-

(5) *Ibid.*, IV, 397.

(6) Ante Alcázar Peña, f. 80.

(7) *Op. cit.*, pág. 87.

cia con Orrente, sin precisar el número—dice—por hallar sobre este punto variedad de noticias. Como era costumbre en él no cita su fuente informativa, que sería probablemente el desaparecido archivo de la Cofradía, en donde acaso se hallara el error de «Alvarez» por «Suárez» que al mismo escritor local desorientó, dando nueva fe de vida, tras Ceán, a un pintor que jamás ha existido.

Otra prueba más del error es que en el mismo artículo sobre *Alvarez* anota Baquero como suyos los dos lienzos de los altares colaterales del crucero de dicha iglesia, uno de los cuales (Sacra Familia) cita también Ceán al tratar del supuesto artista. ¡Y hasta Fuentes y Ponte anotó en su «Murcia Mariana» (8) que éstos estaban pintados por Lorentiny (?) Alvarez!

Que eran obra de Suárez nos lo va a revelar otro interesante documento. El 5 de septiembre de 1643, los mismos Mayordomos nombrados en la anterior escritura de cesión, venden los retablos colaterales que había puestos en la capilla mayor; uno de ellos de advocación de Santa Ana. Dicen también que han tratado que Lorenzo Suárez pinte y estofe los nuevos: en un colateral «y en su tablero, un Cristo crucificado vivo, S. Juan M.^a, y Magdalena»; y en el tablero del otro, «Ntra. Sra., el Niño Jesús, San José. Sta. Ana y San Joaquín, con una gloria de ángeles arriba». Lo haría desde el día de la fecha de la escritura a la víspera de la Concepción, o sea en tres meses, y le entregarían quinientos reales para ayuda de oro; una vez acabados «se tasarán luego», y le darían cada año seiscientos reales del precio fijado con condición de que mientras no se le abonara todo el precio no harán encargo de obra nueva (9).

Del retablo mayor de la iglesia de San Francisco dice Fuentes que antes de ser sustituido por el que pereció en el incendio de mayo de 1936, fué entregado a unos franceses durante el último tercio del siglo XVIII por D. Antonio Fontes, Presidente de la Cofradía, a cambio de la construcción del nuevo. Así se explica que no se conozca el paradero, en absoluto, de los cuadros que Orrente y Suárez pintaron en aquél. Los otros lienzos de los retablos colaterales fueron destruidos en el citado siniestro.

La obra conocida de Suárez es, por ahora, la que a continuación se registra:

Los lienzos del retablo de la Purísima, que se describen más adelante al aludir al pleito del pintor con la Cofradía. Desaparecidos.

«Calvario» y «Sagrada Familia con San Joaquín y Santa Ana», de la misma iglesia y también desaparecidos.

«San Ramón Nonato cuando le fué puesto el candado en la boca por

(8) Vol. II, págs. 44 y 46.

(9) Ante Blas Guerra, s. f.



los moros argelinos». (Iglesia de La Merced. Firmado SVAREZ).
 «Comunión de San Ramón Nonato administrada por Jesucristo». (En el mismo sitio y con igual firma).

«Martirio de San Angelo». (Colección González Conde. Firmado «Svarez fat»).

«Frailes mercedarios en el refectorio». (Ignorado paradero).

Cánovas Cobeño le adjudicó con error, pues eran del lorquino Camacho. «Adoración de los Pastores» y «Adoración de los Magos» de la capilla mayor de la Colegiata de Lorca. En Mula (Murcia) también se le atribuyeron sin razón una «Huída a Egipto» y «Adoración de los Magos». Podría adjudicársele con más fundamento, provisionalmente, otro de este tema existente en la sacristía de la iglesia de San Lorenzo de Murcia, con recuerdos muy notables en los colores de Orrente.

De entendedor de la composición, estudioso de los paños por el maniquí y también de la naturaleza le califica Ceán en su artículo sobre Suárez; y buen colorido y correcto dibujo son las características que le asigna al *Alvarez*. O sea, que todo junto, pues son uno solo, puede decirse del primero, más hábil dibujante, que su compañero Acebedo y valiente en el empleo del color. De los dos artistas murcianos dijo Tormo que en sus obras «con otro acento personal (indistinto entre ambos), se nota como el doble influjo de Zurbarán y de la escuela de los Ribaltas».

Ceán afirmaba, aplicándole a *Alvarez* el dato, que Suárez se estableció en Murcia por 1638, cuando en realidad años antes aparece allí radicado. Hablando del mismo, dice Baquero que no se sabe con que profesor estudiaría en dicha ciudad los rudimentos pictóricos, duda que me parece resolver con el nombre de Juan de Alvarado. En relación con éste anduvo, sin duda. Alvarado, bien cercano a la familia de Mena, pues con una muy cercana consaguínea de Alonso había casado un pariente suyo llamado Bartolomé, acaso abuelo de Pedro de Mena. Es curioso este contacto—al que me he referido otras veces por ciertos signos, y que ahora confirmo—entre Granada y Murcia. Hay una serie muy significativa de nombres pertenecientes a la actividad artística (10) que ligan a este Alvarado con el Juan Bautista Alvarado que anota varias veces Gallego Burín, tan benemérito de «su» Granada, con obras en San Andrés (luego Huétor Santillán), Palacio Arzobispal, Santa Ana, San Bartolomé... También un escultor establecido en Murcia—Juan Sánchez Cordobés—era discípulo de Alonso de Mena y a Murcia vino a parar estableciéndose como «escultor único» por 1644, sin que abandonase ya su nueva residencia. Oportunamente, al hacer la biografía posible, por

(10) Estudié a Juan de Alvarado en *Notas sobre pintores de los siglos XIV al XVII en Murcia*. Murcia. 1947. Anales Universidad.



primera vez, del artista, expresé mi sospecha de que fuera granadino (11).

Antes de marchar a la Corte, tan atractiva para iniciarse en el porvenir pictórico que tal viaje podía asegurar, Suárez debió estar en torno a Juan de Alvarado, siquiera fuese para estudiar los preliminares de la profesión; y, al fin, vuelto a Murcia, tras haber andado con el pintor preceptista naturalizado en España Vicente Carducho—no su hermano Bartolomé—casó con una sobrina de aquél según se dirá.

Tuvo taller puesto en Murcia y admitió discípulos: uno, no posible la lectura del nombre en la inscripción, navarro de procedencia, que en 11 de setiembre de 1638 «Lorenzo Suárez, pintor, vecino de esta ciudad» dió poder a Jusepe Micó vecino de Calasparra o Moratalla ? (Murcia) en razón de poner a oficio y aprendiz en su casa y oficina «a un mancebo de edad de quince años, natural de Navarra», por siete años, recibiendo cada uno del educando veinticuatro ducados por el día de Navidad; la escritura se habría luego de otorgar ante el Comendador de las Mercedes Descalzas, y en su firma pone, como siempre que lo hace, «Laurencio Suárez» (12). El otro discípulo que tuvo, según tradición, fué el mismo Villacis en sus primeros pasos para conocer las nociones del arte a que se dedicara más tarde. Pero no hay dato ni razones técnicas que lo aseguren, aunque creo que pudiera ser una fantasía basada en desconocido fundamento.

Ya en 1618 Lorenzo Suárez aparece mencionado en un instrumento público como comprador al presbítero vecino de Granada Dr. Pedro Carmona, al presente en Murcia, de un esclavo llamado Arachis, de diecisiete años «con una señal de herida en el carrillo derecho» (13), dato de tiempo que permitirá suponer nacido a Suárez alrededor del 1590.

Su contacto con Alvarado, como se ha dicho, fué también por parentesco. Casó Suárez con una sobrina del pintor y recibió a la muerte de éste el legado de una casa frente a la iglesia de Santa María de Gracia (hoy del hospital de San Juan de Dios), inscribiéndose su matrimonio en la parroquial de Santa María (14).

(11) *Escultura de los siglos XVI y XVII en Murcia*. Arte Español. Madrid, 1945.

(12) Ante Hidalgo, f. 498

(13) Ginés Ximénez, f. 494. Otros documentos en los que aparece Suárez son un poder de Juan de Alvarado dado a aquél y Martín Lozano en 20 de enero de 1642; fiador de Francisco Navarro en 19 de febrero del mismo año; fiador de Lázaro Pérez, alcaide del Maladero, en 11 de abril del mismo; testigo en escritura de 2 de julio de dicho; poderdante a procuradores en 28 de julio de 1643; perceptor de deudas a favor de Juan de Alvarado, del escultor y ensamblador Juan Bautista Estanguela en 5 de junio y 27 de noviembre de 1643. También estaba en relación con Fernando de Sola, pintor que policromaba imágenes de Juan Sánchez Cordobés. (De este escultor ya aludido he visto que casó en Murcia el 1648, según f. 83 del libro 3 de la parroquial de San Miguel)

Todas las escrituras registradas en esta nota son de la escribanía de Blas Guerra.

(14) «Domingo primero día del mes de Agosto de seiscientos y bentisiete años, casan Laurencio Suárez y doña Juana de Castro a las doce horas de medio día en las casas de su padre, Jerónimo de Castro, notario apostólico...». (Lib. 2.º, fol. 58 de la parroquial de Santa María)

Al volver sobre el interés de la pintura de Suárez, es necesario hacer constar que la coincidencia con detalles zurbaranescos, tan curiosa, señalada por Tormo ante clarísimos ecos de la manera del pintor de Fuente de Cantos, debe tener origen en que Carducho acaso le diera ocasión a visitar con él Granada y Valencia por 1620... Su fórmula lumínica es, en efecto, zurbaranesca, aunque el color prescinda de esos blancos que delatan al maestro extremeño, acercándose en cambio, como Acebedo, a los tonos tostados y la firmeza dibujística ribalteños. Luego, ambos, en el escaso nombre pictórico de la región—Orrente trabajaba ya en Castilla y Valencia—, son realmente dignos abanderados del arte de mejor tradición española.

EL PLEITO DE SUAREZ CON LA COFRADIA DE LA PURISIMA

He podido conocer los extremos y datos del pleito que los cofrades de la Purísima, del convento de Franciscanos, tuvieron con el pintor Lorenzo Suárez por causa del gran retablo de dicha iglesia.

En el grueso volumen casi destrozado en que consta el pleito (libro que ha venido a parar a un armario de la Casa Provincial del Niño o Misericordia), pueden espigarse los siguientes extremos:

El contrato de pintura, dorado y estofado del retablo de «la ermita de la Purísima» fué suscrito por el pintor Suárez el año 1639. En aquél figurarían las siguientes «historias» en los «cuatro tableros de pinturas que corresponda»: Huída a Egipto, Disputa de los Doctores, Purificación de Nuestra Señora y Circuncisión de Cristo, y Venida del Espíritu Santo o Coronación de la Virgen. En el primer banco, dos Evangelistas a cada lado, y los frisos de las cornisas se han de estofar de la manera que corresponda.

Lorenzo Suárez arreglaría a su costa todas las pinturas, dorados y estofados, dando acabado el conjunto para el día del «Señor San Andrés primero que vendrá» (1640). Si no fuera así, rebajaría trescientos ducados de su precio en la tasación que se hiciere, de la que ambas partes podrían pedir maestro de arte de pintura, dorado y estofado, en caso de no estar conformes, y con lo que señalare recibiría mil reales cada año el dicho Suárez, contando como tal el en que se realizara la tasación.

De presente se le entregaban mil quinientos reales a cuenta de la obra, mil de ellos el día de Pascua de Resurrección y los otros quinientos el día de Nuestra Señora de Agosto, ambos plazos en este año. Y si toman alguna limosna para el retablo, se le entregaría al pintor descontándolo luego, y previas cartas de pago.

Pese a todas las promesas y cauciones legales, la Cofradía no debió cumplir sus compromisos con el artista, porque éste el 11 de junio de

1644 reclama a aquélla la cantidad que le están adeudando de haber pintado el retablo. La viuda de uno de los mayordomos firmantes del instrumento (Miguel de Requena), llamada Melchora Izquierdo, queda detenida en su domicilio, y los mayordomos piden nueva tasación.

Ante este incidente, Suárez nombra por su parte a los pintores Juan López (que debe ser el Juan López Luján desconocido que en 1639 intervino como tasador del retablo de Alcantarilla, obra de Acebedo), y a Cristóbal de Acebedo «de 40 años». (Este dato de la edad, suponiéndole exacto, hace que fijemos en 1604 la fecha de nacimiento del pintor murciano compañero de Suárez. Y no se olvide el amplio margen de error en edad que frecuentemente existe en estas referencias. Murió joven, pues, como antes se dijo, en 1648 su viuda reclamaba parte del pago de su trabajo para la iglesia de San Pedro de Alcantarilla). Los mayordomos de la Cofradía nombraron a Francisco de Heredia, de 39 años y de la ciudad de Orihuela.

Hechos tales nombramientos en octubre de 1644, el mes de febrero del año siguiente se realiza la tasación, en la siguiente forma:

Oro liso.—Se emplearon 4.727 panes a medio real cada uno, montando dos mil trescientos sesenta y tres reales.

Estofados.—Mil sesenta reales.

Granados.—Novecientos veintidós reales.

Brocados.—Seiscientos reales.

De la pintura:

Cuadro de «Huída a Egipto»: Trescientos reales.

Cuadro de «Disputa de los Doctores»: Cuatrocientos treinta reales.

Cuadro de «Circuncisión de Cristo»: Cuatrocientos cincuenta reales.

Cuadro de «Venida del Espíritu Santo»: Cuatrocientos cincuenta reales.

Los cuatro Evangelistas del primer banco: Doscientos reales.

Cuatro niños pintados en el segundo banco: Cien reales.

Dos ramos de azucenas: Cien reales.

El día 14 de enero de 1645 se presenta un escrito por Francisco Martínez Fernández en nombre de la Cofradía, haciendo constar que no haber pagado a Suárez tuvo como motivo el que la pintura hecha «no es del agrado de los mayordomos ni del decoro del culto».

El 25 de noviembre de 1643 ya había dictado sentencia el Provisor del Obispado contra la Cofradía para que pagara sus deudas con la advertencia de que si no lo hace le serán embargados sus bienes. El 27 de enero de 1644 se nombraron peritos que hicieran nueva tasación del retablo, y el 8 de mayo del mismo año, el Cabildo de la Cofradía acordó que la pintura de Suárez no era imperfecta, afirmación que fué después

rectificada—según se indicó antes—, a comienzos del año siguiente.

El día 6 de enero de 1645 se hace constar que al retablo central se le añadieron dos colaterales, disponiéndose que el aumento de precio se pagara con los bienes de la Cofradía; para lo cual se vendió un cuadro o retablo de Santa Ana. (Obsérvese que este extremo queda ratificado por el documento que en su lugar cité, sobre acuerdo de hacer los dos retablos colaterales según convenio de 5 de setiembre de 1643).

Los tasadores nombrados al efecto, lo fueron después de la oposición de la Cofradía en 5 de mayo de 1645, la cual se avenía a la hecha antes por Heredia y Acebedo, pero a condición de descontar la parte de pintura hecha en el conjunto por Pedro Orrente «la cual se ha estropeado por Suárez» según afirman los mayordomos. Intervienen como tasadores los pintores Juan López, Francisco de Ocaña (nombre desconocido hasta ahora.) Diego Sánchez, maestro mayor, que es discípulo de Jerónimo de la Lanza, Antonio Fernández y Asensio López, todos ellos pintores; también Jacinto de Oviedo, maestro de platero y Eugenio Yáñez, dorador. El pintor Francisco de Ocaña fijó como pago a cada uno de los peritos el de 50 reales.

El 17 de agosto de 1645, el pintor Juan López pide a la Cofradía el pago de 33 reales que aún le deben por la tasación, y los mayordomos Juan Abril y Lázaro Pérez dicen que no cumplen sus obligaciones por considerar nula aquélla, por excesiva y haber intervenido en la misma Eugenio Yáñez que fué dorador del retablo, y que también doró el retablo de Santa Ana, San Antonio y San Francisco. (Anoto que el primero si lo documenté como obra de Suárez, pero del o los de San Antonio y San Francisco, desconozco quienes pudieran ser autores, aunque es posible que lo fuera el mismo Suárez o, acaso, Pedro Orrente).

Todos los tasadores coincidieron en que el oro era «bueno de dar y de recibir» salvo el pintor Asensio López que alegaba no lo era por llevar mucha liga y no estar hecho en Murcia, sino en Toledo. El juicio me induce a sospechar que el batido en nuestra ciudad gozaba de mayor aceptación por su calidad, entre los profesionales del arte de la pintura y los estofadores... Se hace constar también que el oro lo trajo de la imperial capital Francisco de Medina, costando sesenta reales menos el millar de panes, y que se habían traído cinco millares.

Por fin, el 26 de setiembre de 1645, el Vicario General D. Francisco de Torres—por estar la silla episcopal vacante—dió mandamiento de ejecución contra la Cofradía y a favor de Suárez, que había sido también apoyado en sus pretensiones por el pintor Pedro Orrente (*).

(*) (Debo el extracto de notas de este pleito, a mi buen amigo D. Carlos Valcárcel Mayor, que las obtuvo del infolio en que aquél se contiene y amablemente me las facilitó. Me complace testimoniarle mi gratitud por su atención desinteresada).

CRISTOBAL ACEBEDO

Contemporáneo de Suárez y compañero suyo de aprendizaje según parece indudable, y más tarde autor de lienzos para la iglesia de la orden de la Merced en Murcia, con «historias» iguales a las que Alonso Vázquez y Pacheco pintaron para la Merced Calzada de Sevilla a los comienzos del siglo XVII.

También se debe a Ceán la popularización de sus datos biográficos, escasos e incompletos, y abre con su nombre el catálogo del diligente historiador (15); luego, Baquero (16) dijo algo más sobre él sin variar sustancialmente nada de lo conocido. Educado con Carducho, no sabemos cuando se restituyó a Murcia, aunque aquel escritor alude a que fué cuando murió Bartolomé, dato que no trae Ceán tan concreto en lo que se refiere a decir que volvió «a su muerte»; no consta, pues, que fuera en 1608 cuando el murciano abandonó la Corte; y, como se verá, en Murcia la primera referencia documental es de 1634.

La obra de Acebedo, que se conozca, es corta, y puede reducirse a la siguiente lista:

Seis tablas del desaparecido retablo mayor de la parroquia de Alcantarilla, representando pasajes de la vida de San Pedro, titular de aquella. Pesca milagrosa; Entrega de la potestad por las llaves; Curación del paralítico; Castigo de Simón Mago; Prisión del Apóstol y Martirio de San Pedro (17).

En la capilla del Seminario de Murcia, «San Fulgencio ante una aparición de la Virgen». Desaparecido; queda una deficiente fotografía que se reproduce.

«San Andrés Corsino a caballo», de los Carmelitas Descalzos. Desaparecido.

«Milagro de San Juan de Mata». (Palacio Episcopal) (?).

«Aparición de la Virgen al Rey Jaime de Aragón». Iglesia de la Merced, de Murcia.

«Rescate de cautivos por San Pedro Nolasco». En igual lugar y procedentes del antiguo retablo de los Mercedarios. Ambos están firmados «Azebedo» (18).

(15) *Diccionario...*, t. I, pág. 2.

(16) *Op. cit.*, pág. 79.

(17) En las cuentas parroquiales de 1639 aparece que Juan López Luján, «pintor que es» tasó dicho retablo cobrando por ello 130 reales. Nunca he visto otra vez el nombre de dicho pintor.

(18) Los lienzos que han quedado pertenecen al viejo convento de Mercedarios, en cuyo solar se alza hoy la Universidad de Murcia. De él queda íntegro el bellissimo gran patio de dos pisos y siete arcadas en cada lado y columnas en la misma vertical, tres de ellas en grupos angulares, todas con basa jónica y fuste liso. Las enjutas del primer orden ostentan escudos de la Orden redentora de cautivos y uno de los Jofré de Loaysa, puestos en variados clipeos. Sepáranse las series de columnas por una sendilla cornisa y tuvo encima una balastrada que

El retablo de Alcantarilla comenzó a pintarlo por 1634. Lo descubre una escritura de 23 de mayo en la que el pintor y el párroco Juan Esteban Cano declaran que se ha hecho un retablo para pintar, dorar y estofar en plazo de cuatro años, pagándose por este trabajo lo que tasaren dos pintores puestos por cada parte, y en caso de discordia el que nombrara el Obispo. Recibiría a cuenta mil ducados en varios plazos, y Acebedo sentaría sus cuadros una vez pintados. El tema era «la historia del Sr. Sn Pedro» de estofa, y las figuras se grabarían donde requiera el caso. La iglesia no encargaría otra obra hasta pagarlo, salvo las reparaciones indispensables en el templo y en Ntra. Sra. de la Salud de dicho pueblo, y nadie que no fuera el mismo pintor haría el trabajo convenido; para todo lo cual salía fiadora doña Salvadora González Salinas, mujer de Ginés Mínguez. El Obispado había dado su licencia para la obra el 30 de abril (19).

Dos años después, en 18 de julio de 1636, estaba pintando Acebedo para cumplir su encargo y recibió del cura cuatrocientos ducados «por cuenta de lo que se ha de dar y pagar por la pintura del retablo que hago y se encuentra en mi poder para dicha villa». (20) En total cobró menos de los 17.305 reales del ajuste, y el resto hasta completar dicha cantidad lo percibieron sus herederos mediante ejecución, en 1648 según dice Baquero. En realidad no fué entonces sino algún tiempo después, pues el 23 de julio de 1649 «Beatriz de España, viuda de Cristobal de Azebedo, heredera de éste y de su hija Andrea Luisa de Azebedo», dió poderes al presbítero Alonso Conejero para cobrar de la fábrica de la iglesia de Alcantarilla y de otras personas, lo que le deban a su difunto esposo (21).

Estos son los detalles de su vida que pueden alumbrarse. No debió acomodarse a la tasación de los pintores que él y la parroquial señalaran, pues según nota anterior fué uno solo, acaso el que nombrara el Obispado, quien decidió con su opinión el valor del retablo. También se revela que tuvo taller establecido en Murcia y que recibió aprendices; al menos uno, llamado Esteban García, que el 2 de enero de 1636 fué puesto por su padre Fulgencio García, vecino de dicha ciudad, por tiempo de

ha desaparecido, conservándose el pretil del cuerpo bajo... Todo está realizado con claro antecedente itálico en su doble piso, medios puntos y ausencia en la parte superior de viguerías, zapatas o carpaneles, detalles españoles, a ejemplo del patio de Santo Domingo de Carrión de los Condes o los mismos del desmantelado alcázar de los Fajardos en Vélez Blanco.

Pero el patio de la Merced es de bien avanzado el siglo XVI—ya en su segunda mitad— y recuerda al destruído de los Trinitarios de Murcia, del cual quedan algunas columnas utilizadas en el Museo Provincial de Bellas Artes y en unas construcciones escolares inmediatas.

(19) Anto Damián de Albornoz, fol. 253.

(20) *Ibíd.*, fol. 282.

(21) Ignacio de Albornoz, fol. 6.

siete años «con Cristobal de Azebedo, maestro de pintor» (22). El nombre del discípulo no lo he vuelto a encontrar nunca más.

Otro curioso dato nos revela un incidente a consecuencia del cual vino a parar nuestro artista a manos de la justicia y luego a la cárcel. El 19 de enero de 1640, declara encontrarse preso en la cárcel pública de Murcia y da poder a Tomás Vázquez, procurador de la Chancillería de Granada para que le defienda en la causa criminal de oficio que le sigue el fiscal por pretender haber andado de noche y con armas en la ciudad donde residía (23).

Ningún antecedente de familia ni de oficio se conoce en la ciudad de Murcia para deducir la naturaleza del pintor. Sin embargo, el hecho de ser citado expresamente como de aquélla por Polo de Medina, debe en principio tomarse como legítima fe de origen. También lo afirma de Orrente el caústico escritor y por rara tradición no comprobada, —en papeles del archivo local no hay en Montealegre qué lo atestigüe del segundo— se le considera de dicho pueblo; y en realidad pudiera haber nacido en la misma Murcia o en su cercano pueblo de Monteagudo si es error o confusión de nombres.

Nada, pues, además de la cita de Polo se conoce. Quizá pudiera ser descendiente de otro homónimo Cristóbal de Acevedo, hijo de un Gaspar de Acevedo, pintor registrado en la lista de bautizos de San Juan de la Palma de Sevilla en 1562 (24).

FORMACION Y SIGNIFICACION ARTISTICA DE SUAREZ Y ACEBEDO

Lo que permanece más oculto y más interesa, pero de difícil contraste de referencias, es la formación artística de los dos pintores, Suárez y Acebedo, desde el elemental aprendizaje a las influencias directas de visión o magisterio que determinan la definitiva técnica manifiesta en los cuadros llegados a nosotros.

De uno y otro pintor, la alusión tradicional constante relativa a aquél se dirige a Carducho el Mayor, como sujetos ambos a su taller. Es casi seguro, sin embargo, que al manejar el apellido de los florentinos fué equivocado el nombre de pila, pues más se parecen a Vicente el preceptista los rasgos de dibujo y las masas de color empleados indistintamente por Suárez y Acebedo. Y, precisamente esa dificultad comprobable para

(22) Damián de Alborno, fol. 1.

(23) Pedro Rocio y Juan Gómez, fol. 209.

(24) «En la parroquia de San Juan de la Palma de Sevilla, fué bautizado el 30-12-1562, Cristobal-hijo de gaspar de acevedo pintor y de ursula de portillo su mujer. Fueron padrinos Juan chacón pintor...». (Citado por Celestino López Martínez en *Arquitectos, escultores y pintores vecinos de Sevilla*. Sevilla, 1928, pág. 17).





distinguir el sello personal de uno y otro, obligará a afirmar, por lo pronto, que se disciplinaron en el mismo taller, y que en éste se llevaba con rigor la obligación de sofocar un mucho la personalidad en holocausto a las exigencias de la unidad.

¿Qué podría obligar a tal sistema? Creo que el destino de las obras a un conjunto en que se apreciaran poco las veleidades del individuo y destacaran especialmente las armonías coloristas de las composiciones.

Empecemos por anotar que la primera alusión a uno de ellos, Acebedo, proviene del manuscrito de Lázaro Díaz del Valle, cuyas noticias fueron aprovechadas, según es sabido, por Ceán Bermúdez para su «Diccionario». Y aquel escritor, contemporáneo de Pereda, nombra al pintor murciano al hablar del autor de las características «Vanidades», como artista que andaba por Valladolid cuando en la vieja capital de la Monarquía española cumplía Vicente Carducho sus empresas pictóricas locales; todo esto, presunción de que no iba solo y que le acompañaba en su trabajo el discípulo Acebedo.

Al enjuiciar D. Elías Tormo la obra de los artistas que estudiamos, con decidido entusiasmo los proclama capaces de «pregonar la excelencia de la hasta ahora injustamente desconocida escuela murciana que ellos integran y que merece un estudio todavía no intentado» (25). De esta revelación por quien tiene tantos títulos para sacar del olvido unos nombres que nunca se manejaron en un destacado plano de la historia

(25) En *Levante*, CL.

El mismo maestro don Elías Tormo, al contestar al discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de D. Francisco J. Sánchez Cantón, volvió a aludir a la importancia de Suárez y Acebedo, en la siguiente forma:

«Más en Murcia que en ninguna otra parte, tuve la inconsciencia en la revelación, que no llegó a revelármeme. Allí, en la vieja clorrigueresca iglesia de la Merced—en la portada barroca lleva la fecha de 1713—, subsisten unos grandes cuadros, colgados de las paredes del crucero, procedentes de viejo gran retablo de otra iglesia anterior, y lienzos, en los cuales radica, en parte principal, la olvidada, la perdida pero bien evidente importancia de la pintura murciana de la primera mitad del siglo XVII.

Son descabalados seis cuadros de muy igual estilo, de técnica excelente, de gran arte; zurbaranescos en sus efectos y en su inspiración, pero sin ser de Zurbarán, y siendo bastante mejores que los de secuaces conocidos de Zurbarán, y en estilo diversamente personal. Cinco tienen temas de la casa mercenaria: «Aparición de la Virgen a San Pedro Nolasco», «San Pedro Armergol, maltratado por los moros», «Escenas de redención de cautivos cristianos», «San Ramón Novato recibiendo la Comunión del mismo Cristo» y «Los ángeles en el coro del convento». Pero un sexto no representa a santo de la Merced, sino a San Francisco muerto, pero en pie, cubierto, como vivo, y al Papa Nicolás V vestido de púrpura cardenalicia, y a otro prelado, de rodillas ante la maravillosa total reliquia del Santo de Asís, del todo incorrupto el cuerpo, la sangre como recién manada en los estigmas. Para que yo dedicara todavía más atención que la que acostumbro a este bello lienzo, de un arte tan fuerte y tan nuestro, siempre que lo ví, y más al haber de redactar una «Guía de Levante», había la doble circunstancia de su extrañeza de tema en un conjunto de perdido retablo mercenario, de nan entre los otros este San Francisco, con ser tan igual de estilo, la factura y todo, y de haber de intentar catalogarlo en cuanto al autor, con dificultades que al fin no pude salvar. Porque he de añadir que los tres cuadros que he citado primeros los firma Acebedo, y el cuarto Suárez, y que de Acebedo o de Suárez ha de ser, aunque anónimo como el quinto, nuestro San Francisco muerto. Y pido a quienes me escuchan, que no aminoren la idea que de la importancia de los cua-



de la pintura española, ha surgido el deseo de acometer estas breves notas de introducción y referencias a lo que en otra circunstancia puede reclamar mayor detenimiento en el estudio; y sin otra pretensión se hacen públicas.

Pero de todo, más importante es descubrir en el examen de los lienzos subsistentes en La Merced de Murcia el eco del mentor artístico, que, repito, parece indudable estar en el círculo de Vicente Carducho. Dentro de ese inmenso laboratorio que fué El Escorial, cuyo gran taller estaba principalmente—en lo que a pintura toca—establecido en Madrid, me parece que Acebedo sobre todo debió ser uno de los muchos «jóvenes españoles que habrían de aprender lo mecánico del oficio primero, los rudimentos del arte después, la técnica y el espíritu más tarde y más poco a poco...». De tales jóvenes es posible que formase parte también

dros les doy, por sonarles, acaso, por primera vez tales apellidos de pintores, Suárez, Acebedo, Cristóbal Acebedo y Lorenzo Suárez son dignos de una fama que no les ha llegado todavía; que son, al fin, todavía (por fortuna) varios los excelentes artistas desconocidos en nuestro siglo XVII (¡y en otros!)...

Repito que ni pude catalogar siquiera en Murcia nuestro cuadro, ni pude explicarme el tema franciscano en el conjunto mercedario, pero que lo miré, y examiné el caso, muchas veces». (*San Francisco de Asís en la escultura española*, por F. J. Sánchez Cantón. Discurso de contestación de D. Elías Tormo en la recepción pública del primero en la citada Academia. Madrid, 1926; págs 74-76).

Hallo alguna confusión en las citas de los temas tratados en cada uno de los cuadros aludidos por Tormo. El de la «Aparición» no es a San Pedro Nolasco sino al Rey Jaime de Aragón, aunque al fondo se figura otra escena doble, de una de las cuales es protagonista con la Virgen San Pedro Nolasco y en la tercera lo es San Raimundo de Peñafort.

El maltratado por los moros—colocándole un candado en los labios como represalia por su predicación—no es tampoco San Pedro Armengol, sino San Pedro Nolasco. Del primero sólo conozco una representación pictórica murciana por Senén Vila, que dí con reproducción del cuadro en mi estudio sobre dicho pintor (Murcia, 1949); en la escena está el santo ahorcado ante una aparición de la Virgen que impide se consuma el martirio que unos moros dieron al bienaventurado mercedario.

Del cuadro mencionado como «Los ángeles en el coro del convento», creo que pueda ser uno en que se figura a San Pedro Armengol transportado por dos de aquellos para que asistiera a los rezos de horas en comunidad, y en razón de no poder hacerlo él por su pie dado el estado de postración en que se hallaba. Sin embargo, es seguro que tal lienzo no es de Suárez ni de Acebedo. En primer lugar la diferencia de tamaño (1,73 x 1,46) con los anteriores descabala el posible emparejamiento; y, sobre todo, porque la realización artística es muy considerablemente inferior a las de los auténticos de Acebedo y Suárez.

Si se pudo adjudicar a uno o a otro, indistintamente, por la similitud de facturas, un estropeadísimo de la Virgen de las Mercedes representada en la iconística de «Virgen de Misericordia»; con el manto abierto, acoge a varios cautivos que elevan a ella sus ojos.

Acaso, si en efecto todos los lienzos pertenecieron a un retablo como apunta Tormo, debiera ser escena central, titular del mismo, según lo era del convento advocado por la Merced. Cuando lo ví, se hallaba en pésimo estado de conservación y según la referencia de Fuentes y Ponte, estuvo en la portería de la mansión conventual hasta la exclaustación de los desamortizadores del XIX.

De la última cita de cuadro por don Elías Tormo infiero una posible confusión de notas. La representación de San Francisco muerto ante Nicolás V y otro prelado, confieso no haberla visto ni conocido nunca en el templo mercedario. Ni el puntual Fuentes—que en sus descripciones es fiel inventariador de todo cuanto como retablo, cuadro o escultura, por lo menos, había en las iglesias de Murcia cuando escribió su «Murcia Mariana»,—lo trae como cosa de la iglesia de los frailes redentores de cautivos. Si estuvo allí, no lo vió; y si lo pudo ver, Tormo, después ha desaparecido, sin dejar rastro...



Suárez, perteneciendo allí entre tantos al anónimo que no trascendía más lejos de la estricta relación casi de asalariados... Del mismo Ribalta pudo estimarse un parecido período de formación con el clarísimo contacto apreciado entre él y Navarrete el Mudo.

Pues de todos, y hasta un aire zurbaranesco, puede en verdad libarse aquí como antes de ahora hubo de anotar la agudeza crítica de Tormo cuando anduvo en visitas para su útil guía del itinerario por tierras de Levante.

Todavía ese tono difícilmente separable de Acebedo y su coetáneo condiscípulo Suárez, puede aquilatarse a fuerza de mirar y repasar. Personalmente, veo al primero más hecho; más cercano a asimilar buenas lecciones ajenas, maduras y maduradas; algo así como si hubiese *viajado más*, en más frecuentes ocasiones de ver, estudiar y conocer... Porque Suárez regresó pronto a Murcia, y allí, como se ha dicho, hubo de ligarse hasta por lazos familiares en los que está mezclado ese pintor de estirpe granadina, Juan de Alvarado.

Han pasado, efectivamente, inadvertidas las figuras de estos pintores un poco enquistados en la ciudad, y de los que ninguna noticia ni obra fuera de aquella son conocidos. Que pertenecen a la generación más seria de nuestra pintura nacional, es cosa indudable; y que representan con dignidad suma a la más sabia serie de nombres con categoría universal, también es cierto. Confluyen en ellos todas las virtudes artísticas de un siglo y unos nombres, traducidas con noble empeño y proclamadas por coincidencias que obligan a contarles en adelante entre los representantes señeros de los focos regionales de la más cumplida pintura española.

Vuelve a hablarse aquí de ese tiempo tan lleno de nombres y ejemplos que es el siglo XVII español. Años fecundos que tienen un claro antecedente en el fruto de la excepcional pintura de Fernández de Navarrete, en todo lo que ella posee del naturalismo colorista bebido en el magisterio de Venecia y de la robusta y humana plasticidad conseguida por la española economía de la luz.

Mucho se ha dicho del contenido de nuestra pintura nacional seicentista. Acaso, las interpretaciones críticas de buena ley nunca han sido exageradas ni superfluas en tal aspecto de las artes plásticas españolas: ni tampoco las consecuencias de una jugosa abundancia en prolíficos grupos regionales ha sido más sobrestimada. Pero de todos, la reducida zona geográfica del Sudeste español está todavía casi intacta en el orden de la investigación y el juicio de sus olvidados, desconocidos e interesantes pintores, que forman, eso sí, un reducido y limitado mundo que no deja rastro más allá de las vidas de unos pocos individuos, demasiado propicios a dejarse acabar dentro de la valva de su terruño, modestamente



aburguesados y quizá sin otra inquietud artística que la satisfacción de cubrir sin prisa el ocio con el ejercicio lento de una profesión para la que habían acreditado facultades de excepción.

Nombres que puedan darse, pocos. El del caballero Villacis, sin otra obra que unos frescos vertidos a lienzo y tan retocados que poco nos queda de la original factura; un San Lorenzo maltratadísimo y ennegrecido que nada revela (iglesia de Santo Domingo, en Murcia); un San Bruno dubitativo en la Catedral, de poco empeño; y nada más, salvo la leyenda de sus condiciones y la fama refleja de haber sido discípulo y amigo de Velázquez, afirmación que—como en otro caso—me resisto a creer. Después, Orrente, artista de gran receptividad que supo digerir las enseñanzas de espectador recibidas de la escuela de Ribalta, el atrevimiento genial de el Greco y los ecos de los Da Ponte adaptados de manera bien distinta a la versión impersonal de otros bassanescos como Fiamingo... Luego, Suárez y Acebedo, que aquí se estudian, y, por fin, los Gilarte, que para mejor ocasión quedan por caracterizarse en términos artísticos de pintores distintos a aquellos dos.

Quien como Tormo ha podido decir que en la obra de los dos paisanos se nota el doble influjo de Zurbarán y de la escuela de los Ribaltas, ha tenido razón y crédito bastantes para afirmar tan en redondo. Sobre todo, el que se coloque aquí el nombre de Zurbarán, en franca revalorización merecida por títulos de gran categoría, obliga a detenerse más en el estudio de los dos pintores murcianos a quienes pudiera corresponder la gloria de ser los parecidos—siquiera—más afortunados del maestro extremeño.

No tratamos aquí de explicar la pintura de los dos seiscentistas objeto de este trabajo, sino de descubrirla. Estamos seguros de que el misterio de la individualidad y la inspiración de Suárez y Acebedo es escaso, por tener raíces definidas en la pintura española de su tiempo, y que no necesita tampoco de interpretaciones un lenguaje tan claro y frecuente en todos los términos de visión, imaginación y figuración en que vive sin obstáculos el verdadero realismo español. Se llega en los primeros años del XVII a una perfección calificada de muy diversos modos, pero que, siempre, es perfección en donde las abstracciones no existen, y hay una terminología común aplicada por todos los pintores que entienden el mensaje de las nuevas cuestiones de técnica y de sensibilidad humana que hacen ser al arte interpretación noble de la verdad sin necesidad de ser imitación servil.

Nota común a los dos pintores que estudiamos es la despreocupación por el fondo de países y la preferencia en cada ocasión útil por las lejanías arquitectónicas simplemente. A este respecto un doble sentido para



la filiación zurbaranesca puede tenerse en cuenta: uno, por llegar a identificarse sustancialmente con el artista de Fuente de Cantos en la colocación desordenada de las figuras. El extremeño no se preocupa de la construcción equilibrada, armónica, con intención de arquitecto, en la mayor parte de sus composiciones; igual que Suárez y Acebedo colocan con escaso sentido compositivo las figuras de sus escenas. Zurbarán prefiere utilizar como últimos términos de sus cuadros la reproducción de edificios, unas veces acercándose a verdades conocidas y otras «edificando» él cada uno de los que necesitaba para atender al espacio. Por no citar sino algunos, baste recordar los inevitables fondos de arquitectura tan prodigados en *La Anunciación* (Museo de Grenoble), *Cardenal Cartujo*, *San Ugón* (ambos en Museo de Cádiz), *Visión de San Pedro Nolasco*, *San Jacobo de la Marca* (en Museo del Prado), *Misa del Padre Cabañuelas y Padre Illescas* (Monasterio de Guadalupe), *Visión del B. Alonso Rodríguez* (Academia de San Fernando de Madrid), *San Buenaventura visitado por un ángel* (Dresde), *San Buenaventura visitado por Santo Tomás* (Kaiser Friedrich Museum), y parte inferior de *Apoteosis de Santo Tomás* (Museo de Sevilla). También Suárez y Acebedo gustan de usar de tal preferencia, que, por supuesto, no anoramos sino como datos de curiosa elección común a los tres. Sin embargo, los contrastes extremosos de luces y sombras para modelar mejor las figuras, tan sabiamente manejados por el pintor de Extremadura, no hallan su reflejo en los murcianos, animados más por el sentido dinámico de aquellas que por los mandatos de la expresión, preferida en la duizura del primero.

El estudio de las ropas sí que preocupa como en Zurbarán a nuestros pintores. La sensación de peso, el modelo del natural, la ausencia de abstracciones aludida y el afán de no caracterizar y sí atenerse a la visión veraz sin afectaciones ni blanduras, son virtudes indudables de todos. Y hasta el hecho de depender de cabezas reales, consagrando así la categoría humana de la naturalidad, lejos por tanto de todo amaneramiento, haría pensar en una satisfactoria coincidencia de criterios ya que no es posible establecer la posibilidad de contactos personales, salvo, todo lo más, los de simple y fugaz convivencia en la capital española. Pero si fuera posible comprobar alguna vez esa vida dentro del mismo círculo ¡cuánto habría que estimar en Suárez y Acebedo la capacidad de acierto para elegir como ejemplario cada uno de casi todos los mejores timbres del zurbaranismo asimilable!

Si pueden señalarse coincidencias zurbaranistas entre pintores, a Suárez y Acebedo les corresponden muchas, para honra de ellos. En primer lugar, insisto sobre la poca fortuna de las composiciones de figuras; en el manejo de éstas, el pintor extremeño queda por debajo de su habilidad

en «situar» escenas en interiores, pero no alcanza cimas de perfección que le están reservadas para otros órdenes de su ciencia de pintor. Los murcianos tampoco destacan en el citado aspecto, amontonando los personajes en planos muy adelantados desde el punto de vista del espectador del episodio trasladado al lienzo. Y coinciden en no obtener buenos resultados de perspectivas lineales, cuando, como en Zurbarán, escalinatas breves, pavimentos de sencillas solerías, y arquitecturas lejanas, se administran desmañadamente, acaso por un sabio descuido que rechaza las preocupaciones de estos detalles con tal de acertar en la factura de cabezas, expresiones humanas, retratos verdaderos en los que se resume la mayor dificultad y la más alta nobleza de los problemas artísticos de la pintura seiscentista.

Sin embargo, hay otra coincidencia de signo positivo: la del magistral tratado de los detalles de segundo orden, accesorios; los que no constituyen el sujeto más importante del cuadro, pero ayudan a que aumente su agrado con notas amables, con la presencia de los objetos inanimados que adquieren, a veces, calidades superiores—a fuerza de sencillos y habituales—cuando entran a formar parte del mundo del arte pictórico. Aquellos «bodegones» de Zurbarán, desde el tintero y el libro sobre la mesa de un fraile, hasta las cerámicas o redomicas, entran con peso y paso firmes en la antología del género... De éste queda un ejemplo notable en ese cuadro de frailes en un refectorio que atribuyo a Suárez: las escudillas y jarritas, los bollos, el cesto de mimbres (en los que tanto acertó el artista de Fuente de Cantos), así como la conjunción con la desmaña aludida de suelos y escalones, son muy dignos de tenerse en cuenta. El gato del suelo pone una discrepancia en favor del pintor murciano, que atina en esta muestra animalista, por contraste con la poca habilidad que para ella tuvo Zurbarán.

Las asombradas caras de quienes intervienen en lo representado, pueden señalarse como otro signo de aproximación entre nuestros pintores; tan elocuentes son la exagerada forma del gesto como el amor por esos detalles accesorios que convierten, al interpretarlos con los pinceles, en trazos magistrales de primer orden y sujetos preminentes en la calidad artística, lo que por naturaleza y destino está en inferioridad habitual de aprecio. Es este segundo aspecto de las habilidades y la preferencia por tratar amorosa y morosamente lo más humilde, un típico rebrote de tendencias que tienen su raíz en las elecciones de los primitivos: algo así como un regreso a la necesidad de demostrar que se es fiel a la objetividad, y que no pasan inadvertidas para el artista—por altos que sean los temas y personajes manejados—, las cosas que nos rodean y con las cuales tenemos trato cotidiano. Virtud del arte español, que alcanza nota-

bles cimas en la transición gótico-renaciente, y que revive con graciosa fortuna en los días creadores y multiformes del barroco nacional.

Ya he aludido antes a la utilización de arquitecturas como elementos compositivos. Sin insistir sobre ello, podría pensarse—a la vista de ciertas repeticiones—en que la ilustración de algunos libros, acaso especialmente dedicados a trazas, serviría para tomar modelo en el caso de los pintores murcianos, como probablemente ocurriría en otros muchos y para análogos fines.

Todo cuanto se ha dicho sobre ese aspecto que D. Elías Tormo señaló, ha de entenderse que no intenta desorbitar lo que en realidad pueda haber de zurbaranesco en los dos artistas, pues me parece más racional, y en cierto modo indiscutible, la influencia directa ya explicada del pintor preceptista Vicente Carducho. El colorido en tostado ambiente de cálido clima y ausencia de grises también lo confirmaría sobre las referencias confusas de historiadores y biógrafos, pero no he querido dejar sin planteamiento la insinuación sobre certidumbres plásticas del eximio historiador del Arte. La asombrosa potencia luminosa que, según Mayer, poseen los cuadros de Zurbarán, tiene un feliz eco en los destellos dorados de los cuadros de Suárez y de Acebedo.

Lo que estos dos artistas puedan valer y representar, está vinculado especialmente al dominio técnico de las facultades desarrolladas en un suave tenebrismo que no llega a alcanzar los violentos contrastes de los clasificados dentro de aquella denominación. Sin tener la sensibilidad figurativa y expresiva de Zurbarán, pero en la línea de la segunda época de éste, los lienzos de Suárez y Acebedo están también inmersos en esa luz áurea que baña escultóricas figuras.

Es muy interesante el examen de las fechas de actividad de ambos pintores para señalar esta coincidencia zurbaranesca que no parece, en definitiva, común a ellos sino en cuanto dependa de fórmulas más que de aproximación humana. Suárez, por ejemplo, ya aparece establecido en Murcia en 1618: y de unos diez años después o muy poco más, son sin duda los lienzos de La Merced; tiempo en que Zurbarán todavía no había salido de Sevilla y sus contornos.

Así, pues, debemos pensar que maestría cercana y definitiva es la de Orrente la que más debiera tenerse en cuenta para Acebedo—recuérdese que como de aquél se tuvieron por mucho tiempo todos los lienzos del desaparecido retablo de Alcantarilla, según testimonio que trae Baquero— y que el mismo Suárez fué compañero suyo en la tarea del de la Purísima (PP. Franciscanos), igualmente desaparecidos, pero no destruídos si creemos la referencia del aludido escritor murciano.

Una última hipótesis de escasa consistencia puede aventurarse. Si no

se acepta al pie de la letra la afirmación de origen que hace Polo de Medina, y el Acebedo fuera descendiente del pintor sevillano del mismo nombre a que hemos aludido, aun podría pensarse en el aprendizaje común o la influencia con los maestros en torno a los cuales crecieron artísticamente Zurbarán y Velázquez... En verdad, con ser tentadora la suposición, nada la sostiene sino la existencia de un dato nominal de escasa robustez; pero por acoger todo indicio, queda registrada para ulteriores comprobaciones y discriminación.

Si alguna abundancia de razones probatorias fuese necesaria para asegurar más la afirmación que hace el Marqués de Lozoya sobre la pintura española de la primera mitad del XVII, las que proclaman nuestros artistas confirman aquellos extremos: «Es aventurado hablar de escuelas, pues en toda España los pintores de este siglo ofrecen las mismas características. En cuanto al dominio del oficio, nunca en la Península se ha pintado mejor, y abundan los nombres de artistas apenas citados en las historias generales del arte o que ocupan en ellas un lugar muy secundario y que, sin embargo, ostentan una fuerte expresión y una finura en captar la verdad que muy pocos contemporáneos, en el resto de Europa, podrían alcanzar».

Lo que es, pues, elogio de todo un grupo de artistas, alcanza cumplidamente a éstos que estudiamos, formados de fijo en el ambiente madrileño entre tantos otros no oriundos de dicha capital y ajenos al amaneramiento italianizante en que algunos del grupo o escuela de Madrid vinieron a caer.

Por fuerza hemos de lamentar la imposibilidad de estudiar la gradual formación de estos dos pintores seiscentistas que, en cierto sentido, se descubren ahora. No ya la escasez de sus obras, sino la limitación en un período de tiempo bien corto de las conocidas, impide que el hilo de las fechas nos conduzca a los orígenes del desarrollo de las actividades pictóricas de Suárez y Acebedo.

Si es cierto que no pueden ser clasificados como maestros de primera fila, al menos sí cabe asignarles las virtudes de oficio suficientes para entroncarlos en el árbol de unos precedentes de la mejor estirpe. Los lienzos de *La Merced*, con ser breve exponente de una guía segura en la crítica favorable que merecen sus autores, no permiten hallar las circunstancias, resultados y consecuencias de los avances lógicos que pueden suponerse en nuestros pintores, ni saber, por tanto, si son la cima de una actividad o tras ellos hubo algo de categoría superior; si son fase intermedia de la maestría, o culminación definitiva de todas las facultades y posibilidades artísticas desarrolladas en los artistas murcianos.

Unese a ello la inseguridad biográfica que no permite conocer las an-



danzas, tratos o encargos ejecutados para otros lugares, por si algunos de estos extremos fuese útil para descubrir contactos con otros círculos de artistas. Y en fin, la casi total pérdida de todos los fondos pictóricos de las iglesias de la Región—salvo lo que ya estaba tradicionalmente consagrado como de algún interés nominal en los catálogos de escritores «regnicolas»—excluye la posibilidad de una búsqueda y examen comparativo que, acaso, hubiesen arrojado luz y habilitado identificaciones de ignoradas obras de ambos artistas.

Se ha afirmado por un ilustre crítico, M. J. Friedlaender, que los imitadores no pueden seguir el paso de los grandes maestros y que quedan rezagados, aunque, no logren sustraerse a la seductora atracción de aquéllos. En el caso de Suárez y Acebedo puede decirse que no se cumple absolutamente la certeza de tal aserto: los tintes de zurbaranismo que son timbres de gloria para nuestros pintores, y la dependencia de una técnica común a los maestros más enteros del XVII, reviven en aquéllos con tal dignidad que pueden acercarse a esa habitualmente desierta «tierra de nadie» que separa a caporales y segundones. Más allá de la fila de los segundos deben ser colocados los que estudiamos, pese a no rebasar la categoría de *maestros menores* que comenzaron a introducirse hasta en la apología literaria, signo que si depende de la medida de un cronista, cuando éste se llama Polo de Medina y el compañero de cita es un Pedro Orrente, honra mucho a los nombrados.

El fenómeno de los tanteos, el de evolución de las dotes de talento—aquí no se nos ocurrirá usar la palabra «genio»—y el hecho objetivo de las investigaciones documentales y biográficas abundantes, poco nos sirven en este caso. Pero la necesidad de depurar la personalidad de los que vibran como eco muy fiel de los grandes maestros, contribuye eficazmente a valorar con exactitud el nivel artístico de una época. La de estos dos pintores, mucho crece con la inclusión de sus nombres y la estimación de su escasa obra conocida.



NOTAS A LAS REPRODUCCIONES

LAMINA I

CRISTOBAL ACEBEDO: *San Fulgencio ante una aparición de la Virgen* (Lienzo 2,30 x 1,80. Seminario de San Fulgencio, Murcia. Desaparecido). Sólo queda de este gran cuadro una mala fotografía que se reproduce. Representa al Santo obispo en pie y con capa pluvial sosteniendo el báculo en la mano derecha, mirando una figura de la Virgen que aparece a su diestra en lo alto, con el Niño Jesús en sus brazos: lleva cetro y corona imperial, y sobre el Santo hay un coro de ángeles con uno tañendo instrumento de cuerda. Todo en la línea zurbaranesca más firme de inspiración y ejecución. Pudiera haber sido la obra más lograda de las conocidas de Acebedo.

El color era de gama caliente, prodigando oros en la capa del Santo, en nubes y vestes de María y los ángeles, con fuertes toques de blancos brillantes, sobre todo en el alba del Obispo. Especialmente interesantes las cabezas de ángeles.

Ya, que sepa, no hay más rastro que la reproducción tan deficiente, capaz aún de confirmar algo de lo dicho antes.

LAMINA II

CRISTOBAL ACEBEDO: *Aparición de la Virgen de las Mercedes al Rey Jaime de Aragón*. (Lienzo 2'14 x 1'74. Iglesia de La Merced, Murcia). El cuadro representa la doble escena de la aparición de la Virgen María al Rey de Aragón y a Pedro Nolasco en el fondo, con lo que se relata la presencia simultánea de la Señora al piadoso varón y al Rey conquistador, lo cual, complementado con la tercera visión que en igual momento tuvo el confesor de Nolasco, San Raimundo de Penyafort, determinó la fundación de los religiosos mercedarios para redención de cautivos...

Ya puede considerarse obra de plenitud, y sin duda debió ser encargada, como los otros lienzos compañeros a raíz de la canonización de San Pedro Nolasco por Urbano VIII en 1628, término «post quem» muy acorde con el tiempo de actividad local de Acebedo.

Los blancos de los hábitos de la Virgen son de clara coincidencia zurbaranesca, con el cálido tono de tostado y delicados pliegues naturalísimos. La cabeza de María es bellísima y de simpática expresión, modelada con gran sencillez.

lez y maestría. Es curiosa la colocación de los dedos pulgares de las manos del Rey Jaime, tan típicamente característica de los frailes extáticos y arrobados del gran pintor extremeño.

Está maltratado el lienzo, y completa su composición el prodigio del fondo donde una Virgen sabiamente esfumada enseña también su veste al futuro santo. Dos soldados de las huestes aragonesas, armados, conversan a la izquierda ajenos a las milagrosas apariciones que se realizan.

LAMINA III

CRISTOBAL ACEBEDO: *Rescate de cristianos por San Pedro Nolasco*. (Lienzo 2'24 x 1,74. Iglesia de La Merced de Murcia). Magnífico lienzo en el que la abundancia de figuras estorba algo la calidad de la composición, pero donde una colección de cabezas muy bien pintadas revela singulares disposiciones en el autor.

La escena representa el ajuste del rescate de cautivos por San Pedro Nolasco, en el interior de una mansión de cuyo suelo surgen—como saliendo de mazmorras—los cristianos que van a ser liberados. El Santo departe con un gran moro de curiosa y bella indumentaria, mientras otros escuchan la conversación, cuentan las monedas del rescate o alinean a los ya redimidos.

No hará falta decir que la importancia de los conventos de mercedarios era extraordinaria en los lugares que conquistaba el Rey aragonés; y Murcia lo fué después de la efímera ocupación a que la tuvo sometida el Rey Sabio. Así, grandes iglesias y claustros necesitaron del concurso sucesivo de numerosos artistas que, como Suárez y Acebedo, enriquecieron sus representaciones devotas.

LAMINA IV

LORENZO SUAREZ: *Martirio de San Angelo*. (Lienzo 2'30 x 1'75. Colección Villamantilla de Perales). Cuadro que según la referencia de Baquero («Profesores...», pág. 86, se hizo por encargo de los Carmelitas para el descanso principal de su escalera y a competencia con Acebedo (?).

Es de todos el más inseguro de dibujo, especialmente en el grupo de espectadores que a la derecha presencian la escena del martirio. Un fondo de arquitectura, como prefiere la pareja de pintores que estudiamos, da profundidad a este cuadro en el que pueden apreciarse dos técnicas distintas pero procedentes de la misma mano: la zona de la izquierda está más trabajada con masas de claroscuro y los efectos de pura ascendencia colorista dominan sobre otras preocupaciones; en los personajes que a derecha se escalonan, desde los tan repetidamente filiados en las composiciones de seiscentistas, sentados, con predominio de figuras femeninas, a la declamatoria del juez o magistrado que ordena ejecutar el martirio se observa aún una imperfecta utilización de fórmulas lumínicas. Los varones como de acompañamiento que hay al fondo, casi son leves esbozos con colores nada pastosos, al modo de las sargas.

De los cielos, por un rompiente de nubes, sale una mano portadora de la triunfal corona ganada por el martirio, hecha en forma que parece preludiar las dos que Villacis repitió en su San Lorenzo (Capilla del Rosario de Murcia) y en el San Bruno (Catedral).

LAMINA V

LORENZO SUAREZ: *Los moros argelinos ponen un candado en la boca de San Ramón Nonato.* (Lienzo 2'14 x 1'74. Iglesia de La Merced de Murcia). Mientras un robusto jayán sujeta al Santo mercedario, otro, después de perforarle los labios con un hierro, le coloca el candado que los cerrara para impedir que predicase la fe de Cristo a los moros.

El Santo catalán, que había recibido el hábito del mismo San Pedro Nolasco, está representado con sobrenatural expresión. Es particularmente interesante la figura del verdugo que le atormenta. Un fondo de arquitectura—según la aludida preferencia zurbaranesca—cierra los términos del cuadro con edificios poco apropiados para el país en que se desarrolla la escena. Un fraile huye amenazado por otro moro de notable pintura en su desnudo torso.

Hay que anotar los defectos comunes a todas las obras de Suárez y Acebedo: abuso del número de figuras y escasa profundidad espacial.

La gama de color utilizada es la misma de siempre, de tostados tonos limpios y contrastes que modelan muy plásticamente paños y miembros.

LAMINA VI

LORENZO SUAREZ: *Ultima Comunión de San Ramón Nonato, administrada por Jesucristo.* (Lienzo 2'14 x 1'74. Iglesia de La Merced de Murcia). Escena representativa del relato hagiográfico según el cual por la ausencia del ministro que había de administrar el Viático al Santo fraile en trance de morir «se lo administraron los santos ángeles, e, como afirman algunos autores, el mismo Jesucristo».

Suárez unió en su cuadro ambas tradiciones, figurando a Cristo con alba, estola, casulla y manípulo, como preparado para celebrar la Misa. Sosteniendo en las manos una patena y la Sagrada Forma, es asistido por ángeles acólitos, que visten el hábito de la religión de la Merced. San Ramón, anhelante y casi transfigurado va a recibir de rodillas el Sacramento, levantando ritualmente la casulla. Un fraile asiste a la escena como espectador asombrado, cerrándose el fondo con un cortinaje recogido en torno a unas columnas.

La cabeza del mercedario espectador es un vigoroso retrato y muy posible que, idealizado, lo sea también el del Santo; y muy serena la expresión de Jesucristo y delicadas de factura las de los acólitos.

Es esencialmente interesante para la iconografía de Jesucristo su representación como sacerdote, rarísima. La casulla está pintada con bellas calidades de tejido y bordado, destacando el Resucitado que se figura en la tira central de dicho ornamento litúrgico.

LAMINA VII

LORENZO SUAREZ: *Frailes mercedarios sentados a la mesa en el refectorio.* (Lienzo 0'88 x 2'04. Estuvo en depósito en el Museo P. de Bellas Artes, custodiado por la Junta de Defensa del Tesoro Artístico: actualmente, en ignorado paradero).

Once religiosos se sientan tras una mesa dispuesta en U, tres en cada ala y cinco en el tramo central. Ante cada cual un bollo o empanada, y sobre la

mesa cuatro jarras de loza, para agua, otras tantas redomitas, cinco escudillas y cuatro saleros, señalados todos con la cruz de la Orden; teniendo las jarras sobre dicho signo una R mayúscula. El que preside la colación tiene ante sí un cuchillo y alza la mano asombrado ante la presencia de un pajarito que se ha posado frente a él en la mesa. En primer término un canastillo con bollos como los que hay sobre la mesa, dos grandes jarros para agua—puesto uno con el asa para ser dibujado de perfil y otro para serlo de frente—, dos escobillas y un gato sentado mansamente: todo en el suelo.

Al fondo, y a la izquierda, escena de celebración de misa en el momento de pronunciar sobre el cáliz las palabras de la consagración, ante un altar que parece presidir la virgen negra de los Remedios puesta en un nicho. Sobre el anciano celebrante vuela un pájaro también negro. El solado y las escaleras que simulan llevar a él para introducir en la estancia de la capilla, están trazados con defectos de perspectiva.

Son notables las cabezas de los frailes, sin duda retratos. La de alguno de ellos recuerda exactamente al San Ramón que recibe la comunión de manos de Cristo en el cuadro de La Merced. Otro lleva la cabeza cubierta, al modo del P. Jerónimo Pérez, por Zurbarán; los demás están descubiertos, y el primero de la derecha hace oficio de lector.

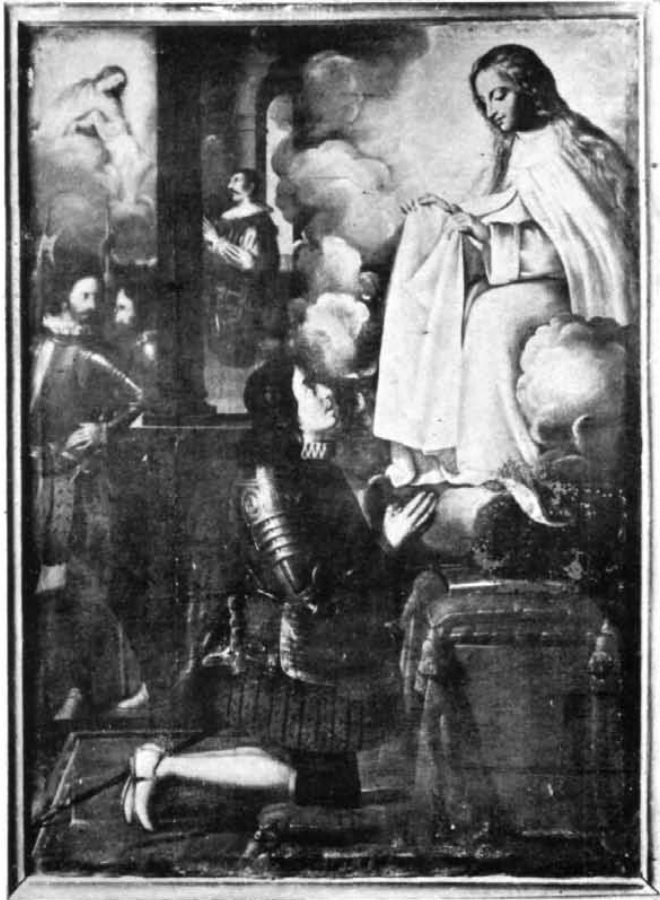
La escena hace referencia a algún prodigio, que desconozco, y está pintada con la paleta característica de Suárez, aclarando el tono de los hábitos y con suaves contrastes lumínicos. La parte inferior de hábitos está descuidada. Gracioso el gato y de buenas calidades la cerámica y canastillo.



CRISTÓBAL ACEBEDO

San Fulgencio ante una aparición de la Virgen

(Pertenebió al retablo del Seminario de San Fulgencio, en Murcia. Destruído)



CRISTÓBAL ACEBEDO

Aparición de la Virgen de las Mercedes al Rey Jaime de Aragón

(Iglesia de La Merced, Murcia)



CRISTÓBAL ACEBEDO

Rescate de cristianos por San Pedro Nolasco

(Iglesia de La Merced, Murcia)



LORENZO SUÁREZ

Martirio de San Angelo

(Colección Villamantilla de Perales. Murcia)



LORENZO SUÁREZ

Los moros argelinos ponen un candado en la boca a San Ramón Nonato

(Iglesia de La Merced, Murcia)



LORENZO SUÁREZ

Última comunión de San Ramón Nonato, administrada por Jesucristo
(Iglesia de La Merced. Murcia)





LORENZO SUÁREZ

Frailes mercedarios sentados a la mesa en el refectorio

(En desconocido paradero)

LAMINA VII