

MISCELANEA PICTORICA LEVANTINA AL TERCER CENTENARIO DE LA MUERTE DE ALONSO CANO

Escribo bajo la impresión de haber perdido a mi paternal maestro don Leandro de Saralegui, muy dolorosa desaparición para los que tanto lo quisimos e irreparable su vacío, cual el de Chandler R. Post, para la ordenación de la pintura española hasta el Renacimiento.

La tabla que historiamos (fig. 1), propiedad de la familia López Mesas, da esplendor a su murciana morada, hallándose representada la Virgen con el Niño en cadenciosa correspondencia de ternuras propias de los flamencos, más cuando se han introducido elementos italianos. Pintura de final del siglo xv al xvi, de fondo oscuro, resaltando deliciosamente, en claras encarnaciones nórdicas, con el Niño en la misma desproporción que *La Virgen con el Niño*, de Petrus Cristus (Francfort), discípulo de Van Eyck; de Brujas, y activo de 1446 a 1467. Cual la de Murcia, *Virgenes con manto*, sujeta la túnica por cinta a un botón filigranado subclavicular, de izquierda a derecha la murciana. Como también en escultura (véase, entre otras, *La Virgen con Niño* flamenca, del 1500, de bellísimo modelado, de los talleres de Bruselas, en el Museo del Louvre), vírgenes sentadas, con el manto abierto y en quebrados suavizados, pliegues, en amplitud descendente; cabellera rubia, suelta y esponjosa. Pueden hallarse ligeras coincidencias de la Virgen de López Mesas con *La Virgen y el Niño* del tudesco Lucas Cranach (1472-1553), saturado de Durero, pero más con la *Madonna* de Lucca, de Jan van Eyck, el maestro de Petrus Cristus (relacionémoslas con la referida de Petrus Cristus). Motivos de la murciana Virgen se dan en la célebre *Madonna del Burgomaestre*, de Hans Holbein el Joven, alemán de principio del xvi, consistentes en pañosidades, cinta y botón sujeto al manto, cabellos crespos cayendo a los lados; sedas transparentes en las mangas de la Virgen, como las del Niño de la tabla murciana. En *La Virgen de la Adoración de los Pastores*, de Van der Goes, y en la *Reina de los cielos* del flamenco de *La leyenda de Santa Lucía*, se aprecian tales coincidencias con la de Murcia. Y apreciándose comunes elementos con pintores italianos de la época, Mantegna, Leonardo, Botticelli, Rafael, sobre todo en la *Madonna del Granduca*, de Florencia, y en la del Cordellino.

Y más que a todas las referidas se aproxima al tríptico de Santa Ana de Gerardo David (1450-1523), la María de la *Despedida de Cristo y su Madre*, y a *La Virgen y el Niño*, también del Museo del Estado

de Berlín, ambas también de Gerardo David, como la Virgen de una *Huida a Egipto* existente en el Museo del Prado. En David, a través de sus maestros, se introducen fórmulas italianas, precisamente de Piero della Francesca.

Pero asombrosa es la semejanza con la murciana de la pintura, en mucho menor tamaño, de *La Virgen con el Niño*, de Ambrosio Benson (conocido desde 1519 a 1560), en H. E. Huntington, San Marino, California, tanto en la Virgen y su flamenquísimo velo en casquete e indumentaria toda, como en la morfología del Niño, aunque en otra actitud, ambas sentadas y el contrapecho de un ventanal y el borde de la tabla limitando la pintura de la Virgen hasta la rodilla. Asimismo de Ambrosio Benson, a cuya

Fig. 1.—Anónimo flamenco: «Virgen con el Niño». Colección López Mesas, Murcia.



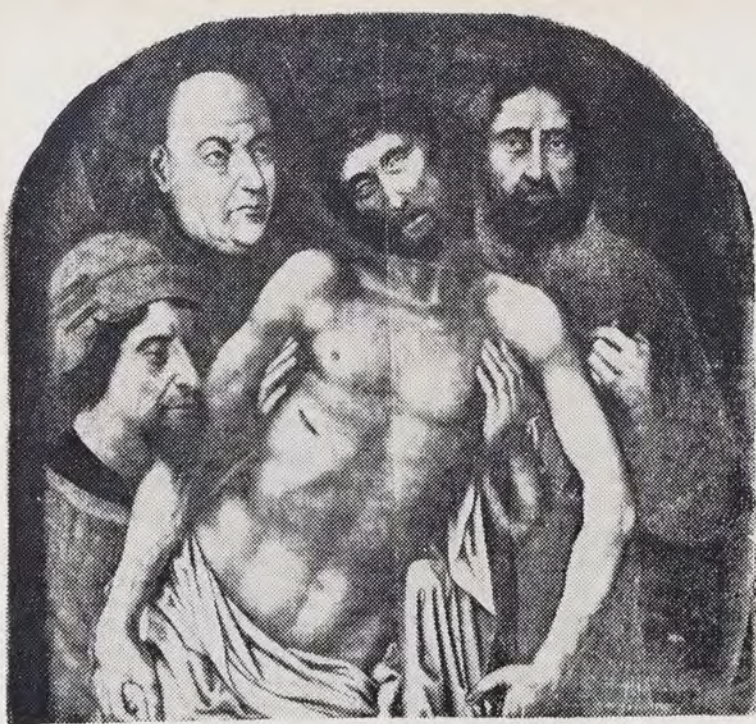


Fig. 2.—Anónimo flamenco: «Descendimiento». Colección Viudes, Murcia.

traza, en escuela, se aproxima más que a ningún otro pintor de los por mí conocidos la tabla murciana, un tríptico de San Antonio del Museo de Beilas Artes de Bruselas tiene extraordinarias concomitancias con la mariana tabla de López Mesas, de Murcia.

Interesa a este propósito conocer *La Virgen con el Niño* del Museo del Sacromonte, de Granada, debida a Gerardo David, y de Ambrosio Benson, *La Virgen con el Niño, Santa Catalina y otra santa*, en tríptico. También incumbe tener presente un cuadro de *La Adoración de los Reyes*, anónimo flamenco, con la Virgen del todo semejante a la de López Mesas, perteneciente a Enrique Traumann, de Madrid. Asimismo, un tríptico flamenco del Museo Arqueológico de Madrid.

Mide la tabla murciana 105 de alto por 44 cm. Siendo rectangular, se mixtifica en un medio punto superior, frecuente en la pintura flamenca, y se adapta una moldura, pudiendo ser la tabla central de un tríptico, como también es frecuente. Al marco han acoplado, en su parte superior, unos adornos barrocos. Tiras de papel escrito del siglo XVIII, pegado, fijan el lienzo al marco.

* * *

Me permito dar cuenta de una tabla flamenca que en Murcia posee la familia de don José Viudes, representando el Descendimiento, cuyo tamaño aproximado es un metro y que reproducimos (fig. 2). Pintura de escaso fondo, pues está llena por las cuatro figuras de Cristo, José Arimatea, Nicodemus y un donante, al parecer, en amplio rictus de dolor

en un orondo limpio rostro. Nos hace pensar ser de un conocedor del maestro del tríptico de Brunswick, aunque no en sus fondos. También nos recuerda al referido Ambrosio Benson esta tabla, que le aproximan a Jerónimo van Aeken por su dureza e impronta febril.

* * *

De la colección Noguera ha pasado al Museo Salzillo, de Murcia, una gran tabla del Calvario, y a los lados de Jesús Crucificado, la Virgen, San Juan y la Magdalena están San Francisco de Asís, un santo anacoreta y Santas Bárbara y Catalina, con donantes en pequeño tamaño (fig. 3); pintura sevillano-cordobesa, de savia flamenca, de clara y más suave interpretación que la castellana, que tanto pesa en Sevilla. Cuadro de perspectivas y presentación escénica reflejando tendencias de los últimos cuatrocentistas, pero envuelta en efluvios renacentistas. He pensado ante ella en Alejo Fernández, de formación cordobesa, cual Bartolomé Bermejo, y en Juan Sánchez y Diego Pareja, pero la veo más afín a Pedro Fernández, que Post sospecha y Valverde asegura sea de Córdoba, hijo de Juan de Córdoba, admirablemente estudiado por Valverde Madrid, que aportó a Chandler R. Post varias de las noticias que éste refiere del mismo en su monumental *A History of Spanish Painting*, donde hace un estudio comparativo de la obra de Pedro Fernández, en el que me

Fig. 3.—Pedro Fernández (siglo XV al XVI): «Calvario». Museo Salzillo (procede de la colección Noguera), Murcia.



baso para asignar este sevillano Calvario a Pedro Fernández, como en *Pintores cordobeses del Renacimiento*, del Prof. Angulo Iñiguez («Archivo Español de Arte», 1944), y en la doctrina de Valverde Madrid

—*brand* significa *tizón* o *brasa* en lengua alemana, según me hizo saber don Diego Angulo Iñiguez—, y desde el año 1950 por escrituras me han sido reveladas probables obras suyas en las diócesis de



Fig. 4.—Estela de Llanos: «Apostolado y Sagrada Cena» (bancos de retablo). Convento de Santa Clara, Murcia

(*La pintura sevillana en la primera mitad del siglo XVI*, «Archivo Hispalense», 1956).

* * *

En la capilla del Martirio de San Bartolomé, de la catedral de Murcia, con lienzo del titular pintado y firmado por el escultor Antonio Dupar, también probable autor de los ángeles del remate de su retablo, hoy horriblemente repintados y trasladados al nuevo altar de la Virgen del Pilar en dicho primer templo, hay una tabla del final del siglo XVI representación de la Cena del Señor. Baquero la asocia a las tablas laterales del Cristo del Milagro, con altar en la misma iglesia catedralicia, imaginando procedan todas de un mismo retablo y hubieran sido pintadas por Artus Brand (conste que en los días de Baquero no había obra alguna documentada de Brand, que algunas veces también firma *Tizón*

Orihuela y Murcia (varias en la actual diócesis y provincia de Albacete). También pudiéramos pensar ante dichas tablas en Jerónimo de Córdoba, Jerónimo de Castro y otros de los que, finando el siglo XVI y montado el siglo XVII, pintaron historias para los templos de Murcia, Caravaca, Lorca, Huércal, Alhama, Cartagena, Letur, Chinchilla, Alcaraz, Albacete, Orihuela, Alcantarilla, Alguazas (cito estas localidades por haber hallado escrituras de encargo o entrega de retablos pintados para sus templos).

Dios quiera que esta hierática tabla catedralicia no se pierda, cual ha sucedido con un lienzo de San Juan Bautista, que estaba por la claustra, cerca del vestuario, y lo tenía señalado como única obra conocida de Juan de Alvarado; con una tabla repintada procedente de la sacristía de la capilla de los Vélez (la tengo fotografiada) y con algunos lienzos que erróneamente creyeron carecían de interés, y también con un ángel compañero del existente en el

museo catedralicio, de la primera mitad del siglo XVI.

Todo el año es de pasión para los amantes de las bellas artes.

* * *

Al escribirme Mr. Andrew H. Spencer, profesor de Fine Arts del National College of Canada, consultándome acerca de dos bancos de retablo existen-

a Murcia y quizá del reino de Murcia oriundo, que para la murciana catedral trabajó, es inmediato antepasado del pintor Andrés de los Llanos y de Melchor de los Llanos y de un médico, en sus días muy prestigioso, como el llamado Fernando de los Llanos. Los protocolos me revelan médicos en varias familias de pintores de los siglos XVI al XIX. En el otro banco referido del convento de Santa Clara, de



Fig. 5.—Maestro de Albacete: «Entierro de Cristo» (siglo XVI). Ermita de la Fuensanta (reino de Murcia)

tes en el convento de Santa Clara, de Murcia, con unos apostolados, del siglo XVI, le he enviado las fotografías que me ha facilitado Cristóbal Belda, fundador y propietario del Archivo Fotográfico de Arte Murciano (fig. 4). El convento de Santa Clara, de Murcia, aun después de la pasada aciaga destrucción política, continúa siendo rico en arte. De ambos apostolados uno se refiere a la Sagrada Cena; y cotejándolos, en primer lugar, con la hermosa tabla del Juicio Final, en propiedad de un coleccionista de Valencia, creo ser de Fernando de los Llanos, o de muy próximo seguidor o discípulo directo, dicho banco de la Cena y la pintura del Apocalipsis de San Juan, también en dicho monasterio, de la que acabo de escribir en ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO. Fernando de los Llanos, el Ferrante español, que fue

Murcia, representados los doce apóstoles sin el Señor, veo la sola intervención de seguidor de Llanos y encaja entre las tablas finales que el Prof. Felipe M.^a Garín recoge en su magistral obra *Yáñez de la Almedina, pintor español*, abriéndonos extraordinarios horizontes en el estudio de tablas, aún sin estudiar, radicantes en los obispados de Orihuela, Murcia y Albacete; el valiosísimo trabajo del profesor Ferrán Salvador *Pablo de San Leocadio y la pintura valenciana de los siglos XV y XVI*, publicado en «Saitabi», haciéndose imprescindible los trabajos sobre algunas tablas españolas publicados en «Archivo Español de Arte» por don Leandro de Saralegui en 1945, 46 y 48.

* * *

Reproducimos una tabla del siglo XVI perteneciente a la ermita de la Fuensanta, en el reino de Murcia, tabla apaisada de varias figuras (Cristo, su Madre, las tres Marías, San Juan, Arimatea y Nicodemus), y un paisaje levantino del interior con un castillo que me recuerda el de Almansa, sin ser idéntico (fig. 5). De una manera de pintar que parece derivado del retabullo de las santas mártires de Requena-Rubiales, procedente del convento de la Puridad, de Valencia, hoy en el Museo de San Carlos, a cuyo pintar Post y Saralegui incorporaban, mientras no surgiera el auténtico pintor, otras tablas de Murcia, Orihuela y otros lugares del bajo Levante y del que documentalmente hemos separado las tablas de Santa Bárbara y Santa Ursula, en la catedral de Murcia, al asignarlas a Ginés de la Lanza, autor de varios retabulos y miembro de una familia de pintores.

La tabla del Santo Entierro, de la ermita de la Fuensanta, se corresponde como de misma mano con las tablas de la iglesia de Letur (*Nacimiento, San Sebastián, Angustias o Piedad, Anunciación, Resurrección, Santiago*) y con algunas otras de pueblos de la provincia de Albacete (Alcaraz, Chinchilla, Jorquera, Albacete...), que Saralegui asigna a un mismo ejecutante, que al desconocerse le designa con nombre de laboratorio de maestro de Albacete, y que opino —a partir de obras documentadas que me van siendo reveladas— sea uno o unos de los varios pintores que asentaban en Murcia, preocupándome en lugar preferente la obra de Artus Brand, que recibió repetidos encargos de los pueblos que hoy, como provincia, se agrupan en torno a Albacete, y del que publicaré, D. m., un trabajo en «Arte Español».

* * *

En el número anterior de ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, en la página 5 de nuestro trabajo *Correspondencia pictórica valenciano-murciana*, dedicamos unas breves líneas al pintor de mitad del siglo XVI Alonso de Monreal, que en 1566 se decía vecino de Abarán, y hoy reproducimos la única tabla de la segunda mitad de dicho siglo conservada en dicha localidad murciana, enmarcada en un sagrario, representando un Cristo eucarístico (fig. 6) que allí asignan a Juan de Juanes, siendo corriente en estas diócesis de Cartagena y Orihuela atribuir todo lo de esta tendencia al propio maestro hijo de Macip. A más de lo expuesto en el referido trabajo, hemos visto escrituras de encargo en 1566, por los escultores entalladores Francisco y Diego de Ayala, de la pintura de un retablo a Alonso de Monreal para la iglesia de Yecla; en 1572, pintar por el mismo un retablo fabricado por Juan de Oria, maestro de obras de la catedral de Almería, para Yeste, y en 1575, los retabulos de la capilla mayor de Caravaca y de Alhama. Asimismo hallamos su testamento, otorgado en

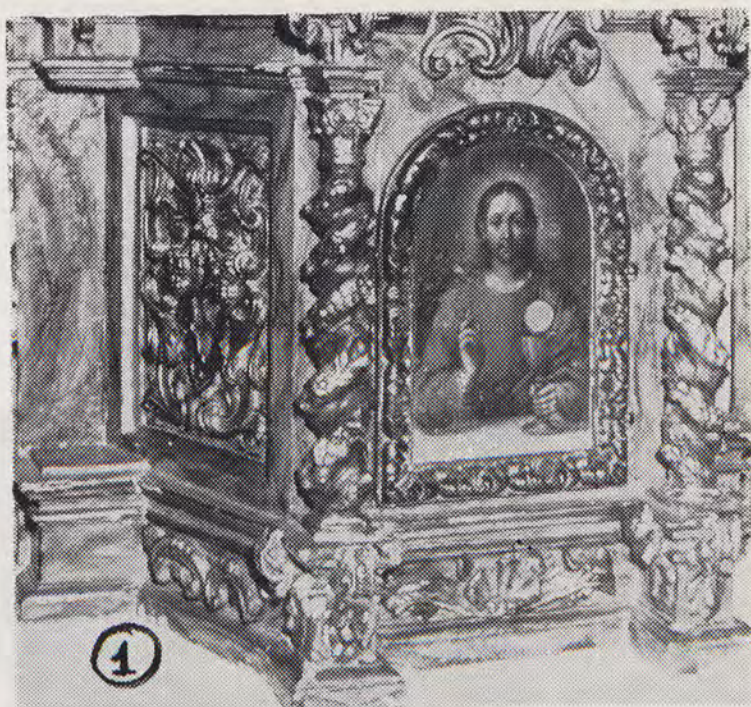


Fig. 6.—¿Alonso de Monreal?: «Cristo Eucarístico» (tabla de sagrario). Iglesia parroquial, Abarán (Murcia).

mayo de 1574, declarando haber sido desposado en tres nupcias, tener su morada en la colación de Santa María, de Murcia, y querer ser enterrado en la capilla del Rosel. En la pintura de alguno de los retabulos intervino su hijo Francisco de Monreal, según expusimos en el mencionado trabajo.

* * *

Las religiosas justinianas, de origen veneciano, al perder su convento fundacional de 1490, ocupan en Murcia las casas edificadas en el solar del taller de Salzillo, partiendo de ellas las ramificaciones de la orden de Albacete y Onil (Alicante).

Fig. 7.—Anónimo italiano: «Visitación de la Virgen a Santa Isabel». Convento de Madre de Dios, Murcia.



Forman una comunidad de mucho abolengo; díganlo, si no, las obras de arte que, salvando saqueos, marejadas y proposiciones aparentemente ventajosas de venta, con intervención a veces de los más insospechados intermediarios, poseen. En el fondo del coro bajo, frente a la *croata ferrata*, luce un amplio lienzo de *La Visitación de la Virgen a su prima Santa*

En esta iglesia, sobre la reja de dicho coro, luce un amplísimo cuadro, de unos tres metros de ancho por dos de alto (medidas aproximadas); pintura de holandés o español por Flandes influido, representando *La coronación de espinas*, copia, con variaciones, del homónimo lienzo de Antón van Dyck que luce en el Museo del Prado. Ciertamente que el Se-



Fig. 8.—Anónimo: «Variante de la Coronación de Espinas, de Van Dyck». Convento de Madre de Dios, Murcia

Isabel, bien caracterizada pintura italiana de la época iniciada en Roma con Miguel Angel Merisi, el Caravaggio (1553-1610). Magistral pintura, por cierto sin estudiar, que encaja en el lenguaje caravagesco de Orazio Gentileschi, autor de la *Prédica de San Ramón Nonato* que se ve en San Adriano, de Roma, y el mantuano Bartolomé Manfredi. De esta tendencia, pero con gran influjo veneciano, hay en España trabajos de Orazio Borgianni que recuerdan al Greco. Opino que el lienzo de la Visitación es muy afín al referido Bartolomé Manfredi. En esta tendencia, entre tantos, están Juan Seridone, Andrés Sachi y el gran Carlo Maratta (1625-1713, Roma). El movimiento caravagesco fue seguido por varios grandes maestros del seiscientos europeo (fig. 7).

ñor es más dulce y alguna de las figuras copiadas adolecen de dibujo incorrecto, más gesticulantes y hasta deformes, con introducción de los soldados a la derecha del Señor y la desaparición de la luminosa ventana enrejada (fig. 8).

Radicando el cuadro en Murcia, lo inmediato es pensar en holandeses que en el siglo XVII trabajaran en esta ciudad. Baquero cita a Cornelio de Beer, refiriendo que vino alrededor de 1630, del que conocimos el desaparecido gran lienzo de figuras pequeñas representando *La exaltación del Santísimo Sacramento*, titular del murciano convento de monjas capuchinas, y los tres grandísimos cuadros por él mismo firmados de la iglesia colegial de San Patricio, de Lorca, de figuras gigantescas, y a ellos

comparables las telas de arcángeles que lucen en el crucero de la iglesia de San Miguel, de Murcia. De fines del siglo XVI hay en Murcia un escultor tallista llamado Pedro de Flandes, que cita Espín Rael a propósito de un retablo de Cartagena pintado por Artus Brand y del que hemos hallado documentación de los años 1575 a 1583, en que murió, denunciando ser cuñado del escultor Francisco de Ayala (Flandes, casado con Ginesa Campoy, y Ayala, con Luisa Campoy) y trabajando en Jumilla, Alcantarilla y Orihuela (sagraria para San Miguel de la Peña, con Jerónimo de Córdoba, pintor). De mitad del siglo XVI encontramos un Cornelio de Amberes, relacionado éste con el canónigo Alejandro Grasso, genovés, en la capilla de la Resurrección y Nuestra Señora del Socorro de la catedral de Murcia. Espín Rael fija una grabadora llamada Ana Heylan, a la que encargaron un mapa de las tierras del campo de Lorca, hija del pintor holandés Francisco Heylan, establecido en Granada, grabador e impresor. Y en Orihuela nos ha correspondido hallar a Juan Arderi, flamenco, en 1591, comprometiéndose con el pintor Miguel Utiel a pintar las puertas del armario y retablo de Nuestra Señora del Rosell, de Callosa; un retablo en sarga con las figuras de Santa Catalina (central), dos santos a los lados y Calvario en lo alto, para la catedral de Orihuela, como también un retablo de los tres Reyes Magos; un organista flamenco llamado Juan Bienoso o Bremoro, natural de Nemurs, cobrando en el año 1591 mil ducados castellanos por un órgano que hizo para dicha catedral, y un pintor, Juan Pitarén, vecino de Elche en 1607. En el Museo de Bellas Artes de Murcia nos ha sorprendido, ya que antes no lo habíamos visto, un panel de unos dos metros y medio de alto, pintado por ambas caras, holandés, de gran influencia italiana, cuyos motivos representados interpreto ser los mártires de Sebaste y la Torre de Babel según el mismo motivo de Pieter Brueghel el Viejo, con una figura miguelangelesca arrancada, según parece, de la *Crucifixión de San Pedro* en la vaticana capilla Paolina.

Y volviendo al gran lienzo de *La coronación de espinas*, siempre en el convento murciano de Madre de Dios, aun no constando en inventarios donde no reseñan pintura alguna y sólo preocupa lo relacionado con el culto, consideremos que las comunidades monjiles rara vez encargan lienzos, procediendo los existentes casi siempre de herencias, y entre estas religiosas canonesas regulares justinianas hubo miembros de familias de gran posición de Murcia, emparentadas —cual nos muestran los protocolos— con estirpes valencianas, castellanas, andaluzas —de Granada, principalmente— y relacionadas con Italia y Flandes. Pensemos en el primero y gran brote del arte de Amberes, surgido en España meridional, que no se agota, Granada, de donde en todo el Renacimiento se trasladan artistas a la vecina Murcia, y



Fig. 9.—Giulio Cesare Procaccini (1570-1625): «Beso de Judas». Colección privada.

las escrituras nos han revelado numerosas noticias biográficas y de trabajos de Juan Oria, Pedro Rexil, Juan Ortín, Cristóbal de Salazar, Juan Pérez de Artá (nos cupo descubrir ser de estos dos los profetas y las sibilas de la capilla de Junterón, en la catedral de Murcia, por haberles trasladado el maestro mayor Pedro Monte el encargo que recibiera), Sánchez Cordobés..., y de Cano, Cieza, Bocanegra, Risueño, etcétera, hallamos noticia, con cita de cuadros y autores, en algunos inventarios de testamentos (véase *Un inventario de cuadros en 1706*, por JOSÉ CRISANTO LÓPEZ JIMÉNEZ, en ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, 1959, año XXX). En Durero, los venecianos, Correggio, Rubens y Van Dyck está la fuente de inspiración de Cano. Por tradición es el pintor granadino Pedro de Moya, discípulo de Van Dyck, el intermediario de las corrientes flamencas al foco andaluz, que es inagotable en Miguel Manrique. Siguen esta influencia en Granada los hijos de Cieza (José y Vicente); Felipe y Francisco Gómez, de Valencia;



Fig. 10.—Jerónimo de Zabala, discípulo de Villacis: «Sagrada Cena». Catedral de Murcia.

Ambrosio Martínez y José Risueño. Cano influye en todos.

Preferentemente pienso en Granada y en artista muy próximo a Van Dyck ante el lienzo de *La coronación de espinas* del convento murciano de Madre



Fig. 11.—Alonso Cano: «Santa Rosa de Lima». Iglesia colegial de San Patricio, Lorca (Murcia).

de Dios, desistiendo de atribuirlo a Cornelio de Beer, pues no coincide en composición, trazos ni tonalidades.

* * *

Por su curiosidad doy noticia de una imitación que de *La coronación de espinas*, de Van Dyck, posee el Museo de Bellas Artes de San Carlos, de Valencia, pintada en el año 1862 por José Zapata; mide 2'77 por 2'05 m. Se encuentra en el piso segundo, en lo alto de la escalera.

* * *

Como la más natural sospecha ante un lienzo velazqueño radicante desde Murcia a Alicante, Hellín y Lorca, se ha dicho si el cuadro lorquino *Santa Rosa de Lima* sería de Villacis. Sin censurar errores naturales en los tanteos comparativos para llegar por exclusión a un fin, evítese adelantar juicios, al saber de la obra de Villacis tan sólo por referencias (véase nuestro trabajo sobre Villacis publicado el año 1964 en el «Boletín del Seminario de Arte de la Universidad de Valladolid» y lo aportado en nuestro trabajo *Correspondencia pictórica valenciano-murciana*, salido en el número del año 1966 de ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO). Hoy, tras conocer algo cierto de Villacis y con esta base haber deducido probables obras suyas o de su círculo y conocido pinturas de Francesco Torriani, su cuñado, cerca del cual trabajó en Roma, Mendrisio y quizá en Varallo, y de su discípulo Giovanni Franchinetti (*Francesco Torriani*, por Giuseppe Martinola, «Catálogo della Mostra, Mendrisio», 1958), y después de habernos introducido por pinacotecas, cuadrerías y templos más o menos conocidos de Milán, podemos establecer que la pintura por nosotros conocida de Villacis y la de los referidos de Mendrisio está impregnada de la escuela Crespi el Cerano, en primer lugar, de Procaccini (fig. 9), el mismo Villacis y Franchinetti, cuya influencia se manifiesta hasta en la amplísima *Cena*, única pintura conocida de su discípulo murciano Jerónimo de Zabala, de oscurismo y claror de brillantes rostros, testas y figuras tendentes a lo supranormal en torno a la redonda mesa de la Cena; grupo intensamente movido y oportunas superposiciones en torno a Jesús, en este gran lienzo colocado en el testero derecho de la capilla de la Soledad, en la catedral de Murcia (fig. 10).

La *Santa Rosa* del coro de la colegial de Lorca, ignorada su procedencia y habiendo sido casi totalmente destruido el archivo de San Patricio, donde puede que constase algo, es un lienzo medianamente conservado (fig. 11). Don Francisco Escobar, en su libro *Esculturas de Bussi, Salzillo y don Roque López, en Lorca*, editado en 1919, y en su apéndice publicado diez años más tarde, lo cree de José Matheos Ferrer, pintor lorquino. Fue elogiado este

lienzo por el Marqués de Lozoya, Lafuente Ferrari y Gaya Nuño, interesándoseles su procedencia. Ante el lienzo he pensado en Carreño de Miranda, Martínez del Mazo y Juan Pareja. De José Matheos, de Lorca, sólo se conocieron sus obras en Santa María de Huertas, de la cuarta parte del siglo XVII. En su referido apéndice, manifestando recoger la opinión de don Elías Tormo, Escobar escribe: «Más me parece [José Matheos Ferrer] discípulo de Velázquez que ninguno de los dos tenidos por tales, ecuánime y de serena perfección estrictamente pictórica [colorado].» Y por su parte, el mismo Escobar añade: «Yo estoy creyendo que pueden ser de Matheos el interesantísimo cuadro de *Santa Rosa de Lima*, de la sacristía de San Patricio (así lo sospechaba también Tormo), y el zurbaranesco lienzo de *San Buenaventura*, en el crucero del santuario de las Huertas...» (lienzo que creo hoy no existe).

Y ahora exponemos nuestra opinión respecto al lorquino lienzo de *Santa Rosa de Lima*. De facciones, sombras de abajo a la izquierda y disposición del rostro semejante al ángel de *Cristo muerto sostenido por un ángel*, de Alonso Cano, en el Museo del Prado, y también al *Cristo de la columna*, del convento de monjas carmelitas de Avila. Las telas de nuestra bienaventurada dominica parecen esculpidas en tronco, a lo que contribuye su resequeidad, siendo las más parecidas en técnica a las de San José, de la iglesia de la Magdalena, de Getafe. Idénticas son las luces de Santa Rosa a las de los ángeles, también iluminados de abajo a izquierda del que mira, en *Escena alegórica*, propiedad de José A. de Bohilla, Jaén. Todas de Alonso Cano.

Dominante atmósfera vacía, sin figuras celestes ni árboles, en el cuadro de Santa Rosa. Dominantes atmósferas en Velázquez, en su *Cristo y el alma de la criatura* y en el ecuestre del Conde-Duque, y en *Cristo en el limbo*, de Alonso Cano. Me refiero a atmósferas vacías, oscuras en lo alto, como difuminadas, y claror abajo, como en los cuadros de Santa Isabel y Santa Ana.

Los paños de Alonso Cano, a veces, los vemos más movidos que están los vestidos de nuestra santa limeña, de hábito caído, lacio y reseco, cual a veces también se da en éste. De gran realidad son las estameñas de mano de Velázquez; por ejemplo, en el cuadro de Santo Tomás, de Orihuela; en el retrato de don Cristóbal Suárez de Ribera, arrodillado; en el de doña Jerónima de la Fuente; en las tablas de monseñor Segni, mayordomo de Inocencio X, y en el retrato del marqués de Castelrodrigo. Pero también Alonso Cano, en su *Retrato de un caballero anciano*, así lo da, cual en su *San Francisco de Borja*.

Santa Rosa, como todo lo de Alonso Cano, sin excesos expresivos, con sobriedad y justeza.

En casi todas las pinturas de Alonso Cano hay niños. El niño del cuadro de Santa Rosa es como los niños de Alonso Cano en el cuadro de la Purí-

sima de la catedral de Granada, no muy mofletudo y largo, y en el de la Sagrada Familia, del granadino convento de los Angeles, con el rostro muy semejante al ángel más bajo de este cuadro y a los de la Anunciación, de la catedral de Granada. El Niño Jesús de la lorquina tela que historiamos tiene



Fig. 12.—Círculo de Alonso Cano: «Inmaculada». Iglesia de la Magdalena (sacristía), Cehegín (Murcia).

la fisonomía de los niños de Alonso Cano y no de los pocos que conozco de Carreño (*Bautismo de Cristo*, por ejemplo); idéntico al Niño de *San José* y al Niño de la *Circuncisión*, de Alonso Cano.

Después de haber publicado en «Línea» (diario de Murcia) recientemente nuestro trabajo titulado *Una valiosa pintura del círculo de Alonso Cano en Lorca* y escrito para ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO el presente trabajo, he visitado Lorca en compañía de don José Valverde Madrid, historiador de arte de fecunda labor en Andalucía, y ante el lienzo de Santa Rosa corrobora mi certeza de ser obra de Alonso Cano, en estrecha unidad con la Virgen por él identificada del gran artista granadino, mejor es-

cultor y dibujante que pintor, perteneciente a la colección Pablo, de Marbella (JOSÉ VALVERDE MADRID, *Un cuadro inédito de Alonso Cano*, «Informaciones», Córdoba, 1 de mayo de 1967).

La celebración centenaria de la muerte del genial artista granadino (4 de septiembre de 1667), pintor del Conde-Duque de Olivares y luego del rey, justo

Albacete, con una deliciosa Purísima adolescente apacible, en perfecta idealización con veladuras venecianas, cual los otros lienzos representando a San Antonio y San José, de serena e íntima belleza, entre nubes y niños, como arrancados de lo auténtico de Alonso Cano (figs. 13, 14 y 15), y de menos perfección en el dibujo el lienzo del ángel y ánimas,



Fig. 13.—Círculo de Alonso Cano: «Purísima». Iglesia parroquial de Férrez (Albacete).



Fig. 14.—Círculo de Alonso Cano: «San Antonio». Iglesia parroquial de Férrez (Albacete).

es que Valencia la conmemore, pues tras la misteriosa muerte de su esposa y quedar sin hogar buscó la paz refugiándose en la valenciana cartuja de Portaceli, donde elaboró obras hoy imprecisables.

Numerosos artistas recibieron el influjo de Alonso Cano y tuvo una turba de imitadores.

En la sacristía de la iglesia de la Magdalena, de Cehegín, desde hace veintitantos años vemos una *Purísima*, de ignorada procedencia, muy próxima al maestro o de alguno de sus más puros seguidores (fig. 12); y de su estela, incursos en idealismos casi dieciochescos, hay cuatro amplios lienzos en la ruínosa iglesia parroquial de Férrez, en la provincia de

que en su composición y movimiento recuerda los amplísimos cuadros angélicos de la murciana iglesia de San Miguel, con impronta de Beer.

Probable de su discípulo Miguel de Tobar es la *Purísima* que luce en el domicilio del médico murciano Dr. García Aráez, y un santo anacoreta en el del farmacéutico de Cantoria (Almería), uno y otro en poder de familias originarias de Granada y Sevilla. En todos los referidos lienzos domina el comedimiento y la realidad idealizada, no habiendo excesos expresivos.

De los discípulos y seguidores de Alonso Cano destaca una *Virgen con Niño y ángel* (fig. 16), per-

teneciente a don Angel Gómez, de Alcantarilla, que asignamos a Pedro Atanasio Bocanegra, natural de Granada (1638), y en un principio discípulo de Miguel Jerónimo de Cieza (sobre este lienzo publicamos un trabajo de «Archivo Español de Arte»). También juzgo ser de Bocanegra una tela de mediano tamaño de los *Desposorios de la Virgen y San José*, en poder de los herederos de doña Clara Pérez de los Cobos Cano-Manuel (Murcia-Jumilla), también poseedores de una colección dedicada a la vida de la Virgen, ejecutada por los mejicanos Páez y Vallejo. Don Elías Tormo asigna a Bocanegra el gran cuadro de *San Francisco de Paula* que vemos en el crucero de la iglesia de San Bartolomé, en Murcia, y uno de *La Purísima* en la capilla del Sagrario de la colegial de San Patricio, de Lorca.

* * *

Una pintura expresionista del grupo ribalteño, que reproducimos (fig. 17), fija nuestra atención: rostro vivo que parece retrato, cual recoge Orellana de alguna obra del mismo Francisco Ribalta; también parecen retratos los rostros pintados por otros ribalteños, hasta muy posteriores al maestro, enlazados con los March, Espinosa, Bausá, Pontón, que trabajaron en las diócesis de Orihuela y Murcia-Cartagena, cuales Gilarte, Conchillos, Senén Vila y algunos lorquinos que de ellos tomaron. Mas este lienzo de Santiago Apóstol es ribalteño, y no de los conocidos valencianos trasladados a Alicante, Elche, Orihuela y Murcia, sino directamente filial de los maestros que en Valencia quedaron. De los ribalteños de Murcia es el apostolado, en contraste zurbaranesco de luces y plasticidad de recortados volúmenes, de muy acabado el siglo XVII, y el gran lienzo de *El Buen Pastor* (idéntico al del Museo de Bellas Artes de Murcia) y los retratos de las venerables madres Angela de Astorch y Gertrudis Díaz de Béjar, con luces tenues y azulinas, casi dieciochesco este último y como envuelto en un velo atmosférico, mientras que tenebroso y en tonos tostados, documentado de Senén Vila, el de la madre Angela; todos ellos en el ubérrimo en arte convento de las monjas capuchinas de Murcia. También en Murcia, en poder de Francisco Pérez Beltrán, hay tres lienzos de un apostolado directamente valenciano, Ribalta-Ribera.

Pese a incorrecciones en el dibujo, hay en el rostro del apóstol Santiago que historiamos una agudeza expresiva y tal vigor en sus manos que impresiona, habiendo preocupado ante todo la fuerza emotiva.

El cuadro, que es de un metro de alto por ochenta y cinco centímetros de ancho, está en una dieciochesca casa de Elda, propiedad de los herederos de don Lamberto Amat, que usufructúa doña Encarnación de Todo, entre otros cuadros de menor cali-



Fig. 15.—Círculo de Alonso Cano: «San José y Niño», Iglesia parroquial de Férrez (Albacete).

dad, profusión de objetos religiosos y una devota imagen esculturada de Jesús Nazareno en tamaño casi normal, del siglo XVIII. Uno de los herederos, señor muy culto, de edad de ochenta y dos años, dice que entre los participantes de estos bienes hay repartidos más cuadros y esculturas religiosas, constando en un manuscrito que algunos lienzos fueron traídos de Cerdeña al terminar la Guerra de Sucesión.

* * *

Desconocemos el origen de la asignación al pintor, hijo de Murcia, don Nicolás de Villacis del lienzo con una Virgen que hasta hace bien poco como de él se daba en el Museo Longchamp de Marsella, y Gaya Nuño cita esta catalogación en su libro sobre *Pinturas extranjeras perdidas por España*. Con la cartela anunciadora de tal paternidad lo vimos por el año 60 ó 62, y poco antes Muñoz Barberán. Hoy, desde que Mme. Mortari y M. Michel Lec'otte (con-

bautismo (en la murciana iglesia de Santa Catalina, a la vez que la de Pedro de Orrente, que resultó ser hijo de un marsellés llamado Jaime de Horrente), que a invitación del catedrático de Historia del Arte Dr. J. J. Martín González todo lo publiqué en el «Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid», como los sucesivos hallazgos, en ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, gracias al Dr. F. M.^a Garín Ortiz de Taranco, cate-



Fig. 16.—Pedro Atanasio Bocanegra (1638-89): «Virgen, Niño y ángel». Colección de don Angel Gómez Provencio, Alcantarilla (Murcia).

servador en jefe del Museo del Louvre) lo atribuyen al genovés Bernardo Strozzi, le han variado la etiqueta, desapareciendo el nombre del pintor compatriota nuestro que trabajó de Roma a Mendrisio, Como y Murcia (fig. 18).

En verdad que con las pocas obras ciertas de Villacis, que son las murales transvertidas a lienzo conservadas en el Museo de Bellas Artes de Murcia, no había suficientes referencias para enjuiciar sobre un pintor.

Hoy, por consejo de la ilustre becaria francesa Mme. Clouas, que en la Casa de Velázquez, de Madrid, estudia la pintura y la escultura españolas de los siglos XVI al XVIII, M. J. Guillevic, asistente de los museos de Bellas Artes de Marsella (Museo Cantini), solicita mi opinión respecto del lienzo, remitiéndome excelentes fotografías; y mi opinión, despojada incluso del natural interés patrio, quiero manifestarla desde el prestigioso organismo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, de Valencia, ya que en anteriores números he dado nuevas noticias sobre el pintor Villacis.

Muchísimos documentos de la vida del artista me habían sido revelados; entre otros, su partida de

drático de Historia del Arte de la Universidad de Valencia y director de aquella Escuela de Bellas Artes; mas no me he atrevido a darlo a organismo alguno murciano, al no hacerse eco los que debieran interesarse por la cultura del pueblo de Villacis, que es el mío, llamando de ello recientemente la atención desde la prensa el crítico de arte Cayetano Molina.

En tales circunstancias, por abril o mayo de 1967 el joven estudioso David López García, vocacional de la historia del arte como una revelación, acudió a comunicarme haber hallado en las galerías de la iglesia de Santo Domingo, de la orden de predicadores (hoy en poder de jesuitas, que van retirando los símbolos dominicos, últimamente los cuatro lienzos bien pintados, del siglo XVIII, en las pechinas, con santos de la dominicana orden), el único lienzo que conocíamos documentado de Villacis, de más de un metro y medio de alto, representando a *San Lorenzo mártir*, que todos creíamos perdido, y ante él comprendí la razón de don Elías Tormo en atribuir al mismo pintor el lienzo de *San Bruno*, conservado en la catedral de Murcia; y con tales hitos, sucesivamente nos ha sido posible dar como de Villacis

otras pinturas, hasta entonces sin paternidad conocida, radicantes en Murcia y poseer la certeza de haber captado la manera de pintar del maestro hijo de Murcia, presunto discípulo de Velázquez.

Tras unos meses de feliz entrega a la obra de Villacis, en el verano de 1967 llegó la ocasión de ausentarme, cual en años anteriores, a Italia; y primero en Génova, ante el lienzo de *San Félix de Cantalicio*, pintado por Bernardo Strozzi, existente en el santuario capuchino del Santo Padre, y principalmente en Milán, delante de lo vario de Giulio Cesare Procaccini, recordaba lo auténtico y atribuible que de Villacis había dejado en Murcia. Conste que en Murcia, antes de confrontarme con lo indudable auténtico de Villacis, había sospechado, y a este tenor escrito, pudieran ser de Villacis los cuadros de *San Pedro de Arbués* (Museo Provincial de Bellas Artes); *Alegoría trinitaria de la entrega de la ciudad*, pintura repintada en su primer término (Diputación Provincial); *San Ignacio de Loyola* (catedral), basándome en lo cronológico y al no encajar estilísticamente en los demás pintores conocidos de la ciudad y región, mas sin fijar en ellos grandemente la atención. En Milán, decididamente, creí fuera de Villacis un cuadro de San Carlos Borromeo con altar en la iglesita de San Tommaso, en Via Broletto, que resultó ser de Procaccini, y que en anteriores visitas más a este templo, antes de introducirme en la obra de Villacis, jamás me había llamado la atención.

Villacis, en edad temprana, marchó a Italia, adies-trándose en Roma en la pintura al fresco, trasladándose a Mendrisio (Lombardía) con su íntimo Francesco Torriani (nacido en 1612, con fama de discípulo de Guido Reni, en Bolonia, y haber trabajado con Domenico Pozzi e iniciarse su temporada romana en 1639). Allí desposó con Antonia Torriani, hermana de su amigo, y tuvo por discípulo a Giovanni Franchinetti, que a su vez casó con una hija de Francesco Torriani. El profesor Giuseppe Martinola registra en el taller de Torriani los siguientes discípulos: Carlo Baroschi (Mendrisio), Girolamo Belasio (Mendrisio), Michele Clericetti (Muggio), Carlo Pertí (Vacallo).

Aprecio que las obras de Villacis están ligadas, en primer lugar, a Propaccini (discípulo de G. B. Crespi, el Cerano), mientras que la de su cuñado Torriani parece filial de la maestría de Gianfrancesco Mazzuchelli el Morazzone y hasta de Tintoretto, al punto de hacerme pensar si el espectral *San Francisco en éxtasis* de la Galería del Castillo Sforzesco de la capital lombarda, que unos asignan a Mazzuchelli y otros a Francesco del Cairo, sea del cuñado de Villacis, dada su semejanza asombrosa con *Jesús en el huerto*, *La coronación de espinas*, *David y Goliat*, de este pintor, radicantes en Mendrisio; mientras que en las dos telas de las mártires Santas Polonia y Lucía, del por dos años discípulo de Villacis, G. B. Franchinetti, resueltamente destaca la



Fig. 17.—Escuela de Francisco Ribalta: «Apostol Santiago». De los herederos de don Lamberto Amat, Elda (Alicante).

impronta de Villacis, que a pesar del expuesto «mazzuchellismo» de Torriani también se aprecia en el cuadro del *Martirio de Santa Ursula*, de este pintor, creyendo —merced dominar en él lo tendente a Pro-



Fig. 18.—Tradicionalmente asignado a Nicolás de Villacis, dudando hoy si será de Bernardo Strozzi: «Virgen». Museo Longchamp, Marsella.

caccini— interviniera Villacis o Franchinetti en su hechura (Mendrisio, San Sisinio alla Torre, 1645).

Según Füsler (recogido por G. Martinola, de Lugano), Torriani pintó muchísimos cuadros que se repartieron por toda Europa. En 1643 su amigo de Roma y cuñado, el español Nicolás de Villacis, de Murcia, habita y trabaja en su casa de Mendrisio (burgo de mil habitantes), que allí desposa y tiene dos hijas. ¿Dónde han ido a parar los 180 cuadros inventariados de la casa Torriani y los 152 de los patricios Stabio, ambas en Mendrisio? ¿Y los que Torriani, Villacis y discípulos vendían en el *bottegone* de Baroschi? ¿Qué hace en Mendrisio sino pintar grupo tan numeroso de artistas? ¿Dónde han ido a parar las colecciones de los *borgos* vecinos? ¿Y las de las casas patricias de Como y Lugano?

En realidad, algo de lo milanés que figura en colecciones y museos, fluctuando sus atribuciones en esa época lombarda, como de los dichos y de sus influidos, Daniele Crespi, Tenzo di Varallo, Francesco del Cairo..., habrá salido de Torriani, Villacis y los demás ticineses. Y a pesar de ello, sin conocer la manera de pintar de Villacis, hoy se le despoja en Marsella de una de sus atribuciones que está en consonancia con lo que nos ha sido revelado no poder ser más que de Villacis.

Al ser conocido por muchos la manera de pintar del genovés Bernardo Strozzi, la han hecho absorbente de pinturas de origen dudoso en las catalogaciones. Y como poquísimos conocen la manera de pintar del también «ceranesc» grupo de Mendrisio, a éstos nada de cuanto en pintura lombarda circula sin paternidad de autor les es asignado. Y a la obra de los de Mendrisio únese lo poco que en Murcia aparece con sello de la escuela de Crespi el Cerano realizado en la segunda mitad del siglo XVII. La obra de Villacis en Mendrisio, Como y Lugano se desperdigaría al deshacerse las colecciones; y en sus posteriores destinos, nada quedaría del recuerdo de su procedencia.

Contacto con los milaneses, sobre todo con Cerano y Procaccini, tuvieron algunos de los mejores exponentes de la pintura genovesa del seiscientos (y tras las fuentes del gusto local vienen recuerdos, entre otros del Barocci y sus secuaces, los clásicos venecianos y el Caravaggio..., confluyendo todos) y también la contribución flamenca (Rubens y su discípulo Van Dyck, que en Génova estuvo de 1621 al 27).

Bernardo Strozzi (1581-1644), de exuberante sensibilidad colorística, formado por las más variadas experiencias barrocas, milanesas, rubensianas y caravagescas, ha sido últimamente estudiado a través de sus obras en España por Alfonso Pérez Sánchez, en «Archivo Español de Arte» (*Algunas obras de Strozzi en España*, n.º 132, año 1960). Con razón advierte la confusión con que se atribuye a Strozzi la *Samaritana* del vestuario de la catedral de Toledo, y expresa su identidad con la de Galería Corsini, de

Roma, creyendo ser ambas de Giovanni Battista Crespi, cual en un principio se creyó. Así, unos y otros vamos haciendo ciencia.

Ésta nuestra experiencia solamente la he comunicado a don José Valverde Madrid, don David López García y don Angel Luis Carrión López.

Antes de conocer la obra de Villacis dudaba ser de él la *Virgen* del Museo de Marsella. No conocíamos su manera de pintar y no habían más referencias que ser español, discípulo de Velázquez, poseer taller en Mendrisio y Como y haber vuelto a Murcia, donde poco trabajó, dada su condición de rico gentil-hombre; y en realidad, yo, que he recibido el baño de la obra de Villacis, de los milaneses y de Strozzi, puedo afirmar que Villacis, trabajando, fue más milanés que Strozzi y que esta *Virgen* está en estrecha unidad con lo conocido de nuestro pintor y con lo que hemos visto del grupo familiar de Medrisio.

* * *

Para consulta de la última parte del presente trabajo, además de la bibliografía referida a través del texto, solamente damos la que creemos menos conocida:

MARZOLI FESLIKENIAN, MARIA LUISA, *A proposito della Mostra di Giambattista Crespi detto il Cerano* (maggio-agosto 1964, Novara).

Comentarios en la «Revista de la Universidad Católica de Milán» (septiembre de 1964).

Catalogo della Mostra di Tanzio di Varallo (Turín, 1960).

Mostra del Barocco Piemontese (Turín, 1963).

GREGORI, NINA, *Percorso del Morazzone, nel Catalogo della Mostra del Morazzone* (Varese, 1962).

BRIZIO, ANA MARIA, *Prefazione al Catalogo della Mostra del Cerano* (Novara, 1964).

Cerano, pintor sacro, verdadero intérprete de la contrarreforma y el mundo de San Ignacio de Loyola.

CARBONERI, NINO, *Andrea Pozzo, architetto* (Trento, 1961).

SPINA BARELLI, EMMA, *A proposito di alcuni disegni Lombardi della Biblioteca Ambrosiana* (Milán, 1957). Dice algo interesante sobre Camilo Procaccini y el Cerano joven.

TESTORI, *Inediti del Cerano giovane* (Paragone, 1955).

G. PONZONI, *Le Chiese di Milano* (Milán, 1930).

PROF. DELL'ACQUA, *Pittura a Milano alla metà del XVI sec. al 1630* (St. di Milano, 1957).

NOTAS

— En los cálidos días consagrados a la exaltación del Santísimo Sacramento, Corpus y octavario hasta el Corazón de Jesús, Murcia ardía en devoción eucarística. Todos sus templos eran ascuas de luces en torno al ostensorio y todo el año era así en la iglesia de las observantísimas monjas capuchinas, titulada de la Exaltación del Santísimo Sacramento, cual de los Triunfos del Santísimo Sacramento las agustinas murcianas de San Juan de Ribera, fundadas por las nietas del duque Cataneo Pinelo, que tiene su efigie en alabastro en el zaguán del municipio de Génova

la Serenísima. En la iglesia de nuestras monjas capuchinas el áureo —a pesar de capuchino— retablo era el severo marco barroco aún no afrancesado donde se entronizaba la custodia, siempre adorada por dos anhelantes figuras de San Francisco y Santa Clara, auténticas del mismo Salzillo según proclaman en su magisterio más elocuente que un documento con firma y rúbrica; lienzos del valenciano Senén Vila llenaban los espacios, que eran historias del Calvario, la Inmaculada, San José, San Pedro de Alcántara, San Buenaventura, Santo Tobío de Mogrovejo y otros de menor tamaño en el banco, amén de una pintura alusiva al título eucarístico en el bocaporte (fig. 19).

El primitivo monasterio pereció en la contienda de 1936, mas fue salvado el retablo con sus lienzos y muchísimas más obras de arte, yendo todo a parar al nuevo convento levantado en una finca de la familia Hilla Tuero, radicante en la carretera de Espinardo y barrio de San Antón, de la ciudad del Segura.

Retablo de diez soberbias columnas torsas en oportuna talla frutal, con movimiento de espiras, bien encajados capiteles y altos ábacos, salientes cornisas y relieves de tanta precisión, que, sin serme conocido el autor, una vez sabido documentalmente que la portada como retablo de Santa María de Elche es de Nicolás de Bussy he sospechado si este retablo —aunque otro fuera su ensamblador, quizá un oriolano— estaría diseñado o al menos orientado por Nicolás de Bussy, compañero desde el reino de Valencia del pintor de los lienzos que llenan el retablo, el referido Senén Vila.

Integro ha permanecido en poder de la comunidad, siempre dispuesto para ser armado, hasta que un día del año 1967 apareció en Murcia un matrimonio de Córdoba dedicado al mercado de estos despojos, y por veinte mil duros se llevó del claustro de las monjas fundadas por la venerable madre Angela de Astorch las diez columnas de primorosísima talla del retablo para el Santísimo Sacramento y las cuatro admirables pinturas angélicas de las pechinas de la antigua iglesia.

Más lienzos y bellas muestras hubieran salido desde entonces de este claustro, que bien pudiera ser museo —así me decía el profesor Otero Tuñez—, cual el gilarteño cuadro de la *Sagrada Familia* orlada de flores, de la que escribimos hace años en «Línea» y después en ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, asignándola a Gilarte o su inmediato círculo, y magistralmente Alfonso Pérez Sánchez en su trabajo *Gilarte, un pintor casi zurbaranesco*, salido en «Archivo Español de Arte».

Al decirme las religiosas, cuando hace pocas semanas las visitaba como mérito: «Don Crisanto, hubiéramos querido fuera usted tasador de las columnas del retablo y demás objetos...», respondí: «No hubiera salido nada del convento.»

Cierta elevada personalidad académica, con la que



Fig. 19.—Retablo principal del templo de religiosas capuchinas de Murcia, con pinturas de Senén Vila.

estoy en estrecho contacto, al cual comunico todo el desgraciado movimiento de nuestro tesoro artístico, en carta de hace pocos días me escribe así: «Es muy lamentable cuanto sucede; en arquitectura, alterando y demoliendo..., y en los demás órdenes..., pues están desnudándoles de cuanto interesante existe.»

— Desde el año 1958, ininterrumpidamente, aportamos nuestras comunicaciones artísticas a ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, complementándose el presente estudio con lo que dimos en los dos números anteriores, titulados *Enseñanzas de unas pinturas* y *Correspondencia pictórica valenciano-murciana, siglos XVI y XVII*.

— La región levantina está sufriendo una racha de pérdidas en su tesoro artístico y monumental que ya debiera cesar. Demoliciones, pésimas restauraciones e incontroladas ventas se han sucedido, con el común denominador de ser manejadas las Bellas Artes por quienes sólo ansían medrar a su costa sin entenderlas, impidiendo que místicos y verdaderos entendedores las manejen, que éstos sean conocidos a

través de su ciencia y cerrándoles las publicaciones que funcionan bajo su control.

— En las galerías altas de la iglesia parroquial de San Juan Bautista, de Murcia, habían agrupados treinta y tantos cuadros, predominando los apaisados, con escenas del Antiguo Testamento y pastoriles, tipo Bassano y Orrente. Recientemente todos han sido vendidos, juntamente con unos que de este tipo habían en las paredes del templo. Asimismo una escultura de Santa Lucía de final del siglo XVI, un terno bordado de la Inmaculada y unos brazos neoclásicos de lámparas. Esta iglesia era la de Nicolás de Villacis, que le otorgó en su testamento algunos de sus bienes.

— Con fecha 20 de noviembre de 1967 me escribió don Gratiano Nieto, director general de Bellas Artes, comunicándome haber solicitado del superior de los jesuitas de Murcia, que regentan la iglesia de Santo Domingo, autorice la restauración exclusivamente conservadora, y sin costas para ellos, del interesantísimo *San Lorenzo, mártir*, única pintura documen-

tada de haber sido realizada directamente en lienzo por Nicolás de Villacis, indispensable referencia para otras asignaciones.

— Recientemente ha sido demolida la portada del siglo XVI del maestro mayor Juan Rodríguez, según acabamos de documentar, en la iglesia parroquial de Alcantarilla (Murcia).

— En la iglesia de La Nava (Albacete) han convertido en leña para el hogar un bello retablo barroco de su iglesia, dejando solamente una mesa para celebrar. Casos semejantes me comunican de otras provincias.

— Incumbe inculcar cultura artística en los seminarios y conciencia de que por el arte se llega a Dios.

— Cualquier comunicación o consulta suplicamos nos la hagan llegar a través de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, de Valencia, o directamente a calle de la Platería, n.º 68, Murcia.

JOSE CRISANTO LOPEZ JIMENEZ