



Fig. 77. Sepulcro del inquisidor Valdés, en Salas (Asturias).

cabelleras y otros adornos postizos, y de otra, exageradas en su realismo hasta el extremo de ponerles trozos de piel humana y

uñas, hicieron desaparecer el robusto arte de los siglos XVI y XVII.

El arte de la talla se desarrolló también en la escultura decorativa de los artesonados, de tradición antigua en España,

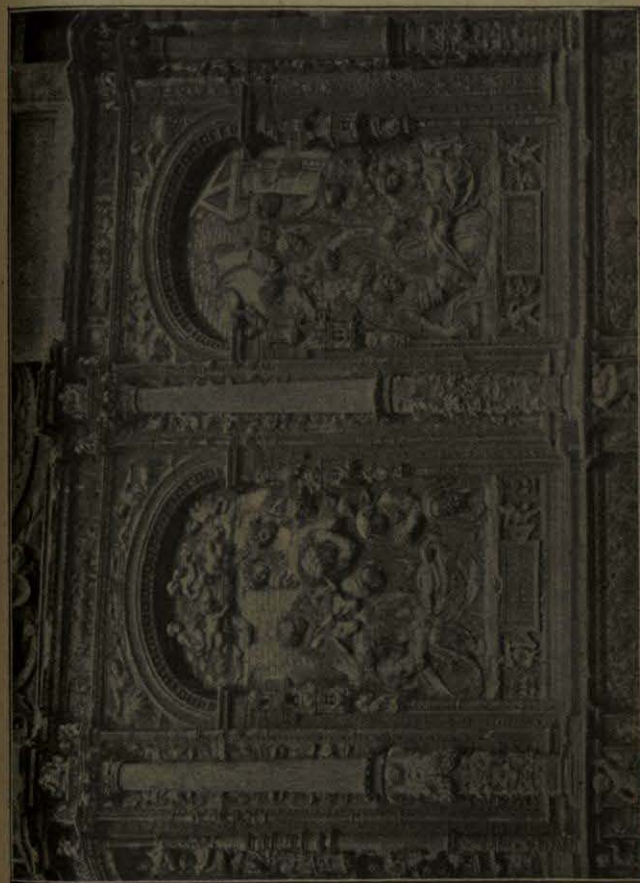


Fig. 78. Trascoro de la catedral de León.

según sabemos (§ 546 y 603), combinando las tracerías y lacerías de origen mudéjar con los adornos del Renacimiento, en una variedad de formas y composiciones verdaderamente asombrosa y de un efecto sorprendente, ya luzca la madera sola,

con los juegos de luz artísticamente buscados, ya vaya pintada ó dorada. Modelo sobresaliente de esos artesonados son los de la escalera y salones del antiguo palacio arzobispal de Alcalá.



Fig. 79.—Detalle de los techos del patio de entrada del Palacio arzobispal de Alcalá de Henares.

770. Orfebrería, cerámica y otras artes industriales.—El labrado de los metales (oro, plata, hierro, bronce) fué cultivado

en la España de los siglos XVI y XVII con gran asiduidad y tuvo dos principales manifestaciones de carácter nacional muy típico: las custodias y las rejas y verjas. Ya hemos visto qué gran altura alcanzó el arte plateresco en el siglo XV, en materia de custodias. Lo hecho después fué simple continuación del movimiento iniciado, que se difunde extraordinariamente y sufre la triunfadora influencia del Renacimiento. La custodia más hermosa fabricada en el siglo XVI, quizá la más importante de España y la de fecha



Fig. 80. Custodia del Ayuntamiento de Madrid.

más antigua (1524) dentro de la época que nos ocupa, es la de Toledo, comenzada antes por Enrique de Arfe (§ 603). Es de estilo gótico, sumamente rica en adornos, está hecha de plata, oro y pedrería y mide tres metros de altura, próximamente. Siguen en importancia las de Sevilla, Ávila, Valladolid, Palencia, Jaén, Madrid, Zaragoza, Segovia, Orense, Santiago, Cuenca y



Fig. 81.—Custodia de Sahagún.

Fig. 82.—Custodia de plata, de Juan de Arfe, de la catedral de Sevilla.

hasta unas 32, que no se mencionan aquí por la brevedad; todas del Renacimiento. Las tres primeras citadas son obra de Juan de Arfe, nieto de Enrique; la de Sevilla está reputada por la mejor del tipo renaciente. La de Palencia (1608), que además tiene unas andas magníficas, es obra del platero Juan Benavente; la de Jaén, de Juan Ruiz; la de Madrid, muy hermosa, pero apuntada de churriguerismo (1568), es de autor incierto, quizá Francisco Alvarez; la de la Seo de Zaragoza (1541) la fabricó Pedro Lamaison; la de Segovia (1656), Rafael González y Juan

de Arfe; la de Santiago (1540), Antonio de Arfe, y la de Cuenca (1546), Francisco Alonso² y Cristóbal Becerril. A veces se construían andas para llevarlas (como en la de Palencia hemos dicho), de mérito artístico, ó carros triunfales que, por lo general, pertenecen á la época churrigueresca, cuyo estilo influyó en la platería á fines del siglo xvii.

Aparte las custodias, los orfebres trabajaron gran variedad de alhajas y adornos, ya de uso religioso (en que fueron ex-



Fig. 83. —Urna de plata para las reliquias de los Santos Mártires, patronos de Manresa.

traordinariamente ricas nuestras iglesias, y aun conservan no poco de ello), ya de uso profano: vajillas, armas, coronas, joyeles, etc. Los principales centros de producción—en que á los artistas españoles se juntaron no pocos extranjeros, entre ellos, el célebre Jácome Trezzo, que residió en Madrid—eran León, Burgos, Palencia, Salamanca, Valladolid, Toledo, Cuenca, Córdoba y Sevilla.

En Cataluña (Barcelona, principalmente) también se labraron muy hermosos objetos de arte, como la urna de plata para reli-

quias, de Manresa (siglo xvii); el relicario de plata dorada, llamado de San Fabián y Sebastián, propiedad, hoy, del ayuntamiento de Barcelona (siglo xvii); el porta paz de la catedral de Ciudad Real, atribuido á un orfebre catalán del xvi, etc. Los adelantos de la orfebrería barcelonesa de aquellos tiempos pueden verse con detalle en las colecciones de dibujos ó libros de *Pasantia* del «Colegio, Gremio y Arte» de joyeros y plateros, fundado en el siglo xv y que continuó su prosperidad varios siglos.



Fig. 84. —Paz del Renacimiento español.

Los trabajos en hierro tienen hermosa representación en la verja de la capilla del Condestable, en Burgos, obra de Cristóbal de Andino (1523); en la de la capilla de los Reyes Católicos, en Granada, construída por el maestro Bartolomé (1520-1523); en la del sepulcro de Cisneros, en Alcalá, con bronce ornamentales que pasan por la obra más perfecta del renacimiento español y cuyo autor fué Nicolás Vergara el Viejo; en las rejas de la capilla mayor y el coro de la catedral de Toledo, que hicieron Francisco Villalpando (véase el grabado 26 del tomo II) y Céspedes y Bravo; y en otras más, de San Vicente



Fig. 85. —Púlpito de hierro repujado de la catedral de Avila.

de Avila, catedral vieja de Salamanca, claustro de Barcelona y otras iglesias. Las principales son de estilo renaciente, ricas en adornos; y á más de la de Cisneros, hay otras que llevan piezas de bronce y cobre (v. gr., la de la capilla mayor de Toledo). También se construyeron algunos púlpitos notables en hierro. En obras de carácter profano merecen citarse, como típicas y de labor tan fina que parece de orfebrería, las rejas de la casa llamada de las Conchas, en Salamanca; los clavos decorados

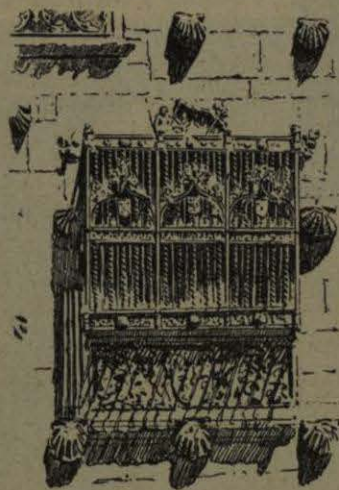


Fig. 86.—Reja de la casa de las Conchas, en Salamanca.

con que se solían ornamentar las puertas de los palacios y de que aun se ven preciosos ejemplares en Toledo, Avila, Salamanca y otras ciudades castellanas; las arquillas para caudales, de que se conservan algunas de gran mérito; los llamadores ó aldabones (v. gr., los de la colegiata de Gandía), que á veces se encomendaban á escultores de primer orden; las visagras, goznes y cerraduras; y en fin, los frenos y otras piezas de cabalgaduras, en que se hacían obras maestras, á veces, embutidas ó incrustadas de oro y plata.

Del repujado y labrado en bronce quedan igualmente obras notables, como las puertas del crucero de la catedral toledana;

los dos atriles del coro de la misma, obra de Juan Navarro (1562), Juan de Vergara y su hijo; los púlpitos que Villalpando colocó á los dos lados de su verja; el tenebrario de la catedral



Fig. 87.—Arquilla de hierro para caudales. (Siglo XVI.)

de Sevilla, cuya decoración y estatuillas son de puro gusto renaciente; los bronce del Transparente, de Toledo, dos frontales del Escorial, ejecutados por los plateros de Felipe IV, Juan de la Concepción y Eugenio de la Cruz, y varias rejas de iglesia.



Fig. 88.—Arcón tallado del Renacimiento español.

En materia de armas, el centro más famoso é importante de producción, hasta fines del siglo XVII, en que desaparece, fué Toledo, célebre por el temple y adorno de sus espadas. Sevilla, Granada, Valencia, Zaragoza y las Vascongadas, fueron tam-

bién notables por sus armeros. La región murciana se señaló por la fabricación de armas blancas cortas y armas defensivas.

En el mobiliario, los tipos españoles característicos—con tradición anterior—son: las arcas ó arcones, armarios y estantes, de madera, con herrajes sobrepuestos de metal é incrustaciones de oro, plata, nácar y marfil, muy influidos del gusto italiano y en que hay ejemplares admirables (v. gr., los armarios de la sala capitular de Toledo y varios arcones del Museo Ar-

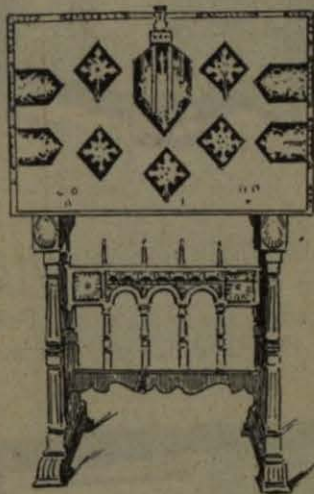


Fig. 89.—Bargueño español del siglo XVII.

queológico Nacional) y los *bargueños* (véase fig. 103 del tomo II), cuyo más famoso centro de producción fué el pueblo de Bargas (Toledo), aunque no el único (se fabricaron excelentes en Cataluña, Salamanca, Granada y Córdoba), y que así como antes habían reflejado el estilo gótico, el mudéjar y el plateresco, luego se acomodaron al clásico ó renaciente. Como las arcas, suelen tener incrustaciones y adornos de metal.

En materia de cerámica artística, se continuó en el siglo XVI la tradición árabe, comunicada, como sabemos, á los países cristianos por intermedio de los mudéjares (§ 536 y 555). En los siglos XIV y XV, Valencia (seguida en el XVI, aunque con infe-

rioridad en el producto, por Cataluña) y Toledo, fueron los centros principales de producción de los platos y jarros vidriados y de reflejos, y de los *azulejos* (ladrillos barnizados, pintados á mano en azul y blanco) que, en un principio, eran de mosaico, ó sea de piecitas, reemplazados más tarde por los de placa entera. En éstos se imitan, en relieve, las formas árabes (traceras y lacerias), en lucha con la decoración gótica, que en Valencia triunfa á fines del siglo XV en hermosos ejemplares de forma prolongada, rectangulares ó exagonales, con colores azul, morado, cobalto, dorado



Fig. 90.—Azulejo del siglo XV.

y elementos de decoración vegetal (hojas de helecho estilizadas), cuyo centro principal fué Manises. Un hermoso ejemplar de decoración con azulejos de esta época, es la cúpula mudéjar del convento de la Concepción, en Toledo, ya citada (§ 603); y debió serlo, también, el desaparecido convento de San Pedro Mártir, en Calatayud, cuya decoración exterior estaba formada por azulejos esmaltados de blanco y azul ó azul y oro. La influencia del Renacimiento en sus dos corrientes, italiana y flamenca, varía el dibujo de los azulejos, sustituyendo, á las formas geométricas mudéjares, las formas clásicas, á la vez que pierden el relieve. El tipo árabe-gótico se defendió durante algún tiempo, pero al fin se vió vencido, tanto en Andalucía y Castilla (donde se difundió más pronto el del Renacimiento) como en Valencia y Cataluña. Sin embargo, todavía á comienzos del siglo XVII se regalaron á Felipe III, como gran cosa, grandes platos de Manises. Con posterioridad á la expulsión de los moriscos, es raro hallar azulejos dorados, de reflejos y con figuras geométricas. Los azulejos del Renacimiento se distinguen por su variedad de colores, en especial el azul y el amarillo, y el sombreado al claro obscuro. No pocas veces se hizo importación directa de los fabricados en Italia, así como antes se enviaban á este país los azulejos y ladrillos valencianos de reflejos. De los italianos se ven ejemplares en el Alcázar y otras iglesias y casas sevillanas del

siglo xvi. Aparte los azulejos propiamente dichos, y los ladrillos dorados ó de reflejos, se fabricaron otros simplemente barnizados y de varios colores, no sólo en Valencia, mas también en Aragón (Teruel, Daroca y otros puntos).

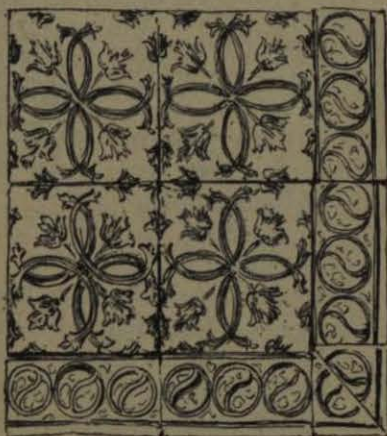


Fig. 91.—Azulejo de estilo gótico. Reflejos metálicos blanco y azul; siglo XVII.

En materia de platos y vasijas, la influencia italiana introduce tipos nuevos que arraigan sobre todo en Talavera, convertida en centro el más famoso de producción. Las lozas talaveranas se distinguen por la brillantez del vidriado y por la hermosa entonación del color, en que predominan la combinación del azul y el blanco. La decoración es de figuras, llegando á veces á composiciones de cierta complicación y riqueza en que se copian modelos de Italia y de la India portuguesa. En la forma, continuó Talavera, en muchos casos, la tradición mudéjar. También se fabricaron allí azulejos de tipo italiano. De la importancia de la producción dará idea el número de 400 obreros que empleó en el siglo XVII y la gran exportación que de los productos se hizo al resto de España, Portugal é India. Hubo otras fábricas en Toledo y su provincia, que imitaron los modelos de Talavera, los genoveses, los de Savano y otros. También las hubo en Zamora, Segovia, Tarragona y Sevilla,

orientadas según la imitación directa italiana, ó según la de Talavera; y en Murcia, Teruel y otros puntos, donde ya las menciona, á fines del siglo XV, Marineo Siculo.

En materia de vidrios, el centro principal fué Barcelona, cuyas jarras artísticas adquirieron tal nombradía, que se exportaban á Italia, compitiendo con las venecianas, á las que se parecían en las formas. También adquirió fama la fábrica de Cadalso de los Vidrios (Toledo). Es probable que otros centros de producción castellanos, que se mencionan en el siglo XVI, copiasen los tipos de Cadalso.

De singular importancia es la fabricación de tejidos de seda artísticos, correspondiendo al desarrollo de la sedería, cuyas vicisitudes y

centros ya hemos señalado (§ 723 y 724). La imitación de los modelos italianos, flamencos y franceses, se impuso bien pronto (aunque en Granada se defendió durante algún tiempo el estilo morisco). El principal interés de los ejemplares españoles está en los bordados que los realzan (sedas, oro, plata), que ya hemos visto cuán espléndidas manifestaciones tuvieron en la época anterior (§ 603). El grupo más importante de bordados de esta época que hoy se conserva, es el de la catedral de Toledo (unos 40 juegos de vestiduras sacerdotales de los siglos XV y XVI, á los que hay que añadir el espléndido manto de la Virgen del Sagrario, bordado á comienzos del siglo XVII y cuajado de perlas y joyas). También son muy notables los conservados en el Museo episcopal de Vich (v. gr., una casulla de tipo



Fig. 92.—Jarrita catalana del siglo XVI. (Colección de D. Francisco Miquel y Badía.)



Fig. 93.—Vidrio español del siglo XVI.

italiano del siglo XVI en terciopelo rojo, con brocado de oro, donada por el obispo Tocco: 1564-1572); el terno de tisú de seda amarillo-naranja, con oro frisado, de la catedral de Lérida (toledano? siglo XVI), bordado en el siglo XVII según el tipo florentino; varios frontales (Escorial, Burgos, Salamanca, etc.) y la tienda de Carlos V, conservada en el Museo de Artillería. Los bordados consisten en figuras, tan delicadamente hechas, que parecen miniaturas y adornos. Es probable que algunos de los ejemplares conocidos sean obra de extranjeros, aunque no faltaba aquí tradición de bordadores. Valencia, Toledo y Ciudad Rodrigo, tuvieron gran fama en este respecto (siglo XVI). Los bordados de Ciudad Rodrigo (seda con oro) señalan un tipo puramente español, acaso de origen morisco. De las Indias se importaron durante todo el siglo XVII muchos bordados cuyo estilo influyó en la industria peninsular (v. gr., las colchas con bordados de flores y animales).



Fig. 94.—Casulla del siglo XVI.

La fabricación de tapices, de tradición árabe entre nosotros, aunque muy poco conocida su historia en los territorios cristianos durante la Edad Media, se vio influida—y en gran parte sobrepujada—por la importación de ejemplares flamencos, frecuente en los siglos anteriores al XV y más aún a partir del matrimonio de Doña Juana la Loca. Hay noticias de tapiceros en Salamanca, en los siglos XVI y XVII, y de otros establecidos en Madrid, como Pedro Gutiérrez (época de Felipe II) y Antonio Cerón (1625); pero este arte no prosperó mucho, decayendo notablemente a fines del XVII, no obstante la dirección de maestros belgas traídos para restaurarlo. Usábanse los ta-

pices, ya para cubrir los muros de las habitaciones, ya para colgaduras en los balcones (*reposteros*), ya para los suelos, como



Fig. 95.—Bordado español del siglo XVI.

alfombras. Los mejores ejemplares de tapices que hoy se conservan en España, son flamencos y pertenecen a la Casa Real. Son notables la serie de la historia de la Virgen (sedas, oro

y plata), traída por Doña Juana; la de las Fábulas de Ovidio; la de las Metamorfosis de Vertrumno; la de la Conquista de Tú-



Fig. 96.—Bordado español (casulla) del siglo XVII.

nez (véase figuras 2 y 29); la de los Honores y la de los Vicios y Virtudes. Esta última es la mejor. En el inventario de la testamentaria de Carlos II figuraban 600 tapices de Flandes,

Milán y Ras. La decadencia de la tapicería vino de querer imitar á la pintura al óleo, introduciendo las medias tintas y los desvanecidos, contrarios al efecto de grandes masas de color, característico de aquel arte.

Los encajes tuvieron poca importancia. A fines del siglo XVI se hacían con mezcla de hilillo de oro y de plata y se aplicaban á las camisas de hombres y basquiñas de mujeres: moda que siguió en el XVII, según resulta de las pragmáticas contra el lujo. A fines de ese siglo se generalizó esta industria en todo género, compitiendo con la flamenca; pero la importación de ésta era muy considerable. Son dignos de mención los tipos españoles de mallas y deshilados, por el mérito de la mano de obra y por los dibujos característicos, que conservan la tradición mudéjar.

771. Primeros tiempos de la escuela pictórica española.

—La lucha entre las influencias germana é italiana que caracterizó el período anterior (§ 604), se decide en éste por la victoria definitiva de los italianos. A la sombra de su influjo, en los años medios del siglo XVI, se va determinando lentamente el carácter propio de la pintura española y preparando el período de esplendor, que abraza el final de ese siglo y casi todo el XVII.

La influencia italiana se produce en tres direcciones diversas: la florentina ó de Rafael y sus discípulos, señalada principalmente por la corrección del dibujo y las reminiscencias arcaicas, ó sea, del arte medioeval; la veneciana, notable por el colorido brillante, la luz y el ambiente, y la ecléctica boloñesa. Aunque las dos primeras se presentan, en gran parte, como contemporáneas (y á veces mezcladas en un mismo pintor), es lo general que la florentina preceda á la veneciana, y ésta, á medida que se abre paso, anule á la anterior. La boloñesa es cronológicamente la última. Pero no obstante esas influencias, los pintores españoles mantienen su personalidad, de modo que no cabe confundirlos con cualquier otro de la corriente á que muestran particular afición. Por esto no llegan á formar escuelas definidas, pues aun entre los del mismo grupo geográfico (los valencianos, los andaluces, etc.) se marcan diferencias muy notables. Sin embargo, es posible señalar ciertas notas comunes, que á un inteligente le servirían para

distinguir los cuadros de un grupo de los de otro. Así, en los andaluces se advierte la acentuación de la luz y un ambiente cálido y vaporoso característico, y en los castellanos cierta dureza, severidad y entonación opaca. En los valencianos, no es posible fijar tan concretamente caracteres de grupo. Los asuntos á que por lo general se dedican todos, son los religiosos, pero tratados con un realismo ó naturalismo exento de ideal y de elevación. Les preocupa también más la expresión y el colorido, que el dibujo y la pureza de la forma.

Antes de indicar cuáles fueron los principales pintores de este período, consignaremos que la influencia italiana se produce de dos maneras, como en la literatura y en la escultura: por los viajes y estancia en Italia de no pocos artistas españoles, y por la venida á España de muchos de aquel país, algunos de los cuales se naturalizan en la Península. De ellos, cabe citar á Giulo y Alessandro, traídos por Carlos I para decorar parte de la Alhambra al estilo de las Loggias de Vaticano (*grutesco*); á la retratista Sofonisba Anguisciola, célebre en la corte de Felipe II; al grupo de pintores llamados por este monarca para pintar (frescos y óleos) en el Escorial, en el Palacio de Madrid y en otros edificios reales, todos de la corriente florentina ó romana, imitadores de Rafael ó de Miguel Angel; á Ariosto, que pintó para la Diputación de Zaragoza una serie de retratos de reyes, y para la de Cataluña (1587 en adelante) otra de los condes de Barcelona, etc. La escuela veneciana influyó poderosamente á través de las obras del Tiziano, que el emperador y su hijo hicieron traer á España en la mayor cantidad posible; aparte de lo que en esto representan los discípulos españoles directos que aquél tuvo en Italia, y de una pequeña colonia de pintores venecianos que se fijó en Aragón á fines del siglo xvi. También vinieron algunos flamencos, en el reinado de Carlos I y en tiempos posteriores, como Vermeyen, Mor (Moro), Kempeneer (Campaña), etc., que pintaron en Madrid y en Sevilla, y algunos de los cuales (v. gr., Mor) influyó en el arte peninsular.

Los pintores españoles en quienes se refleja la influencia florentina, son: Alonso Berruguete, ya citado entre los escultores, é inferior en la pintura á sus méritos en la escultura;

Juan de Villoldo, Domingo Correa (muerto en 1550), en quien se conservan muchos rasgos del arte del período anterior, Gaspar Becerra, discípulo de Miguel Angel, y de quien quedan unos hermosos techos al fresco en el palacio del Pardo; Blas del Prado, imitador de Rafael; Luis de Carvajal y Luis de Velasco: todos ellos de la región castellana. En Valencia, el florentinismo logró un representante sumamente notable en Juan de Juanes (Vicente Juan Masip: 1523?-1579), rafaelista bien determinado, pero con personalidad propia, y cuyas pinturas de un dibujo puro, graciosas, de un gran sentimiento é indudablemente bellas, adolecen de un colorido agrio y de vulgaridad y pobreza en la idea. En Zaragoza floreció por este mismo tiempo un pintor de frescos, Tomás Pelegret, educado en Italia, gran propagandista de la decoración del Renacimiento, ya con sus pinturas en las fachadas, ya con sus dibujos que servían de modelo á los orfebres, escultores, bordadores, etc. En Cataluña hubo un retroceso de la pintura, que apenas da, en todo el siglo xvi, más que dos artistas notables, Juan Núñez y Pere lo Grech, ó Pedro Serafi (poeta al par que pintor), de quien queda la decoración del órgano de la catedral de Tarragona, y algunos medianos iluminadores de estatuas y retablos. En la región andaluza-extremeña se señalaron el sevillano Luis de Vargas, uno de los primeros, si no el primero, de los imitadores de Rafael en España; su paisano Villegas Marmolejo, inferior á Vargas, y el extremeño Luis Morales, que representa la reacción de la pintura arcáica española (cuyos caracteres exageran) contra la influencia italiana, que, sin embargo, penetra en sus obras no pocas veces.

La influencia veneciana se nota en otro grupo de pintores, de los que son principales: los valencianos Francisco y Juan de Ribalta; el cordobés Pablo de Céspedes y varios discípulos suyos; el sevillano Juan del Castillo; Francisco Pacheco; también sevillano, más notable que como pintor, como dibujante (en la *Descripción de los retratos auténticos de ilustres y memorables personajes*) y como maestro de Velázquez, con quien se casó una de sus hijas; y, sobre todos, Juan de las Roelas, completamente veneciano, artista de grandes méritos y maestro de Zurbarán. En todos ellos se observa la aspiración, cada vez

más ampliamente conseguida, de la libertad del estilo, la amplitud y la formación de una personalidad propia.

Todas estas condiciones se hallan en alto grado en Francisco de Herrera, el viejo, sevillano (1576?-1656), pintor naturalista, de un gran dominio de la técnica y maestro de Velázquez, en



Fig. 97.—Pablo de Céspedes.

quien debió influir mucho. Veneciano también, influido directamente por Tiziano y, en parte, por el flamenco Mor, fué Sánchez Coello, retratista admirable, de quien quedan, entre otros, varios retratos de la familia de Felipe II. Entre sus discípulos, sobresalieron Liaño, llamado aquí «el pequeño Tiziano», y Pantoja de la Cruz, retratista como su maestro. Educado en el propio estudio de Tiziano, el riojano Juan Fernández Navarrete fué traído de Italia por Felipe II y pintó mucho en el Escorial, haciendo honor á su educación. Cierran la serie de los venecianos varios pintores que, nacidos en el siglo XVI, prolongan su vida hasta bien entrado el XVII y son contemporáneos, en más ó en menos, de los eximios artistas españoles que llenan el período culminante de la pintura española. Citaremos entre ellos á Pedro de Orrente (1644), una de cuyas mejores obras es el San Sebastián de la catedral de Valencia; Eugenio Caxes y Vicente Carducho, que propenden al eclecticismo boloñés, pero con notas originales que persisten en sus continuadores y representan el comienzo de una escuela llamada madrileña; y, con otros de menos mérito, Francisco Herrera, el mozo (1622-1685), amanerado y exagerado, en quien comienza á señalarse la decadencia de nuestra pintura, ó sea, los caminos por donde iba á caer rápidamente de su esplendor de casi un siglo.

772. Los grandes maestros y la decadencia.—Marcan ese esplendor los nombres gloriosos de Domenico Theotocopuli,

ó el Greco, Ribera, Zurbarán, Velázquez, Alonso Cano, Murillo, Valdés, Leal y Coello.

El Greco no era español, sino griego de origen; pero, como dice un crítico moderno, «tiene un carácter tan original (aunque de abolengo artístico veneciano) y ejerce un influjo tan poderoso sobre la formación de nuestra más espléndida y sustantiva escuela de pintura, que debe considerarse en realidad como pintor español y no como extranjero». En 1575 vino á establecerse en Toledo, y bien pronto se señaló como artista de primer orden. Empezó pintando á la manera veneciana, con tonos calientes, gran riqueza de paleta, dibujo firme y personal é intenso sentimiento de la vida. Representa de un modo especial este primer período de su arte, el cuadro *El reparto de la túnica*, que está en la sacristía de Toledo. Hacia 1581 comenzó á cambiar de manera, trocando el brillante y dorado colorido de antes, por los tonos grises, plateados y fríos, y su dibujo primitivo por otro en que las figuras se alargan y adelgazan hasta hacerse desproporcionadas. Este nuevo estilo, que en sus últimos años exageró extraordinariamente (dando un aspecto cadavérico á los rostros), no perjudicó, sin embargo, á sus más altas dotes de artista genial, realista, libre, altamente expresivo, que resplandecen sobre todo en el *Entierro del conde de Orgaz* (iglesia de Santo Tomé, de Toledo), en muchos de sus retratos, en sus apostolados (de que él mismo hizo varias copias) y en sus retablos, entre ellos, sobre todo, el de la *Asunción*, de la iglesia de San Vicente (Toledo), una de las últimas, si no



Fig. 98.—Domenico Theotocopuli.
(Supuesto retrato.)

la última obra del Greco, en que el gran artista llegó á las más geniales audacias de color y á la intensidad en la expresión de la idea y de los sentimientos que á los diversos personajes del cuadro corresponden. Aparte los méritos propios, es de señalar la profunda influencia que ejerció en Velázquez, algunas de



Fig. 99.—Entierro del conde de Orgaz. (Greco.)

cuyas cualidades superiores en el color, en el ambiente, en la libertad del arte, no se explica sin el Greco, y en otros pintores como Luis Tristán, el más eminente de sus discípulos directos. Ribera (1588-1636), natural de Játiva, llamado el *Españoleto* por los italianos (residió la mayor parte de su vida en Nápoles), sobresalió por el naturalismo de sus composiciones, por la per-

fección técnica y por el detalle de la enérgica anatomía de sus figuras, en que llegó más allá que ningún otro pintor. La difusión de sus obras en España hizo que su estilo ejerciese influencia en los más grandes pintores de su tiempo que, ó siguieron alguna de las cualidades de aquél, ó le tomaron como guía en el modo de tratar ciertos asuntos (v. gr., las figuras de santos, los enanos, bufones y gentes picarescas que tuvo gusto en retratar). Sus mejores cuadros son el *Martirio de San Bartolomé*



Fig. 100.—Ribera.

y algunos tipos de ascetas, como el San Jerónimo, de la Academia de San Fernando.

Zurbarán (1598-1663), discípulo de Roelas, cuya educación pictórica fué rigurosamente realista, llegó á ser, por esto, un admirable pintor de naturaleza muerta, cuya fidelidad de expresión se advierte también en los retratos y en los trajes y accesorios de sus personajes y escenas, en que, á más de la exactitud brilla por la riqueza del colorido. Su obra más amplia y grandiosa es la *Apoteosis de Santo Tomás de Aquino* (Museo provincial de Sevilla). Sus retratos de frailes mercedarios son de primer orden, y su *Monje en meditación*, que recuerda á Ribera, impresiona hondamente por su aire ascético y sombrío. Un vivo sentimiento religioso se transparenta en todos sus cuadros.

Diego Velázquez de Silva (1599-1660), el más grande de todos los pintores españoles, señala en el desenvolvimiento de su personalidad varios periodos, correspondientes á distintas influencias, que van formando su estilo y desenvolviendo sus cualidades natural y eminentemente artísticas. Aunque en todos

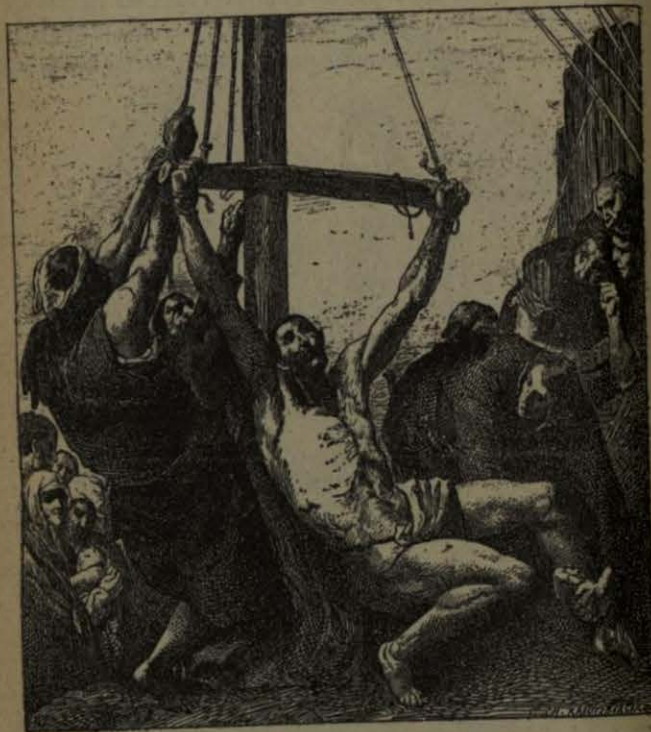


Fig. 101.—Martirio de San Bartolomé. (Ribera.)

ellos produjo obras admirables—retratos de Felipe IV y otros individuos de la familia real y de la corte, *Los borrachos*, etc. en el primero; la *Fragua de Vulcano*, la *Túnica de José* y varias figuras clásicas que interpretó de un modo muy realista, durante su primera estancia en Italia (1629-1631), donde conoció á Ribera—sus mejores cuadros son posteriores á ese viaje. Entre

ellos, descuellan: el retrato ecuestre del Conde-Duque; varios del rey y los infantes, entre éstos el de Don Baltasar Carlos á caballo; la singular serie de enanos, bobos y bufones; el cuadro de las *Lanzas* (su obra más genial); el de las *Hilanderas*; el de las *Meninas*, y el colosal retrato del Papa Inocencio X. En esta última época, Velázquez reflejó la influencia del Greco en las tonalidades grises de su paleta, en la energía y seguridad del dibujo y en el dominio del ambiente, que nadie antes que él había expresado con tanta verdad.

Discípulos principales de Velázquez fueron: de un modo directo, Juan B. Martínez del Mazo, algunos de cuyos cuadros se han atribuido al maestro, y de un modo indirecto, Juan Carreño de Miranda, excelente retratista y pintor de asuntos religiosos. Alonso Cano (1601-1667), á quien ya hemos citado entre los escultores, fué también pintor de nota, equilibrado y correcto, aunque á menudo débil en la expresión y en el colorido.

Murillo (1618-1682), después de vacilar entre opuestas influencias de pintores italianos, flamencos y de España, desplegó su personalidad propia de artista, caracterizada por el dibujo preciso y enérgico, el colorido fresco y armónico, el sentimiento religioso penetrante y el feliz consorcio del idealismo y aun el sobrenaturalismo de la concepción, con el realismo de las figuras y las escenas. Tal se revela en el *San Antonio* de la catedral de Sevilla; sus varias *Sagradas Familias*; los dos lienzos del *Sueño del patricio* (Academia de San Fernando); el *Moisés hiriendo la roca* (Sevilla); la *Santa Isabel de Hungría* (Academia) y los tipos populares y naturalistas que á menudo pintó en con-



Fig. 102.—Monje en meditación. (Zurbarán.)

traste con sus cuadros religiosos (Niño mendigo; Vieja hilandera, etc.) También tiene algunos hermosos retratos. Aunque siempre gran pintor, es desigual en sus obras.

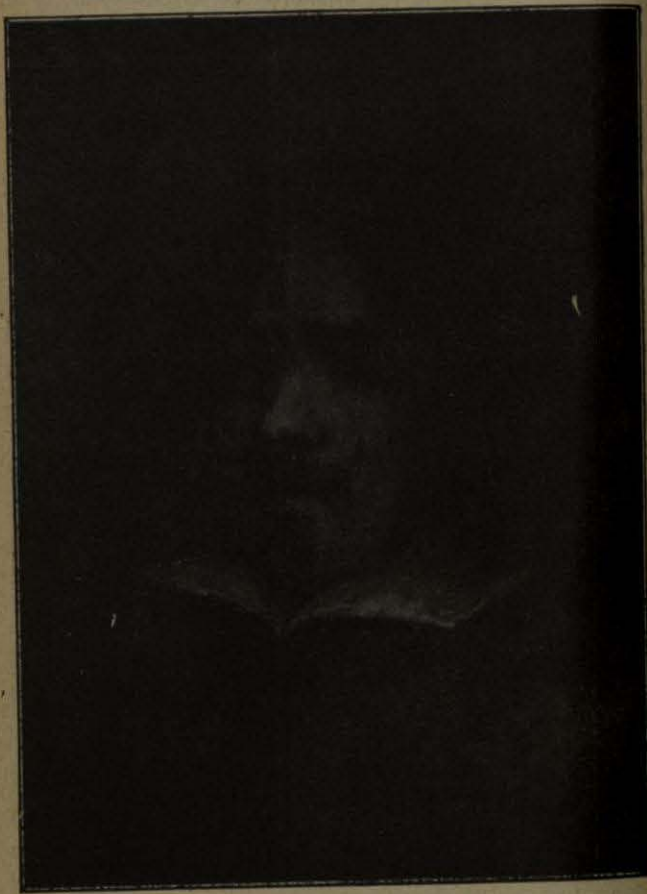


Fig. 103.—Velázquez.

Valdés Leal (1630-1691), rival de Murillo, fué un realista que extremó aún más que Ribera la nota dramática y terrible, aunque de un vigor pictórico lleno de osadías, que no impidió

fuese, á veces, delicado en la ejecución. Obras características suyas son, los *Dos cadáveres* y la *Muerte rodeada de los emblemas de la vanidad humana* (cripta de San Telmo, en Sevilla); el *San Ildefonso* de la catedral de Sevilla y varios cuadros de la vida de San Jerónimo.

El último de los grandes pintores fué, ya en las postrimerías del siglo XVII, el madrileño Claudio Coello (1623?-1694),



Fig. 104.—Murillo.

quien, reaccionando contra la enorme decadencia de la pintura en su época y la invasión del barroquismo, mantuvo las tradiciones de la escuela española. Su obra maestra es el cuadro llamado de la *Sagrada Forma*, que está en la sacristía del Escorial.

Contemporáneos de estos ocho grandes pintores, y discípulos ó imitadores, ya de unos, ya de otros de ellos, fueron muchos más, que aquí no cabe citar; aunque sin duda los hubo que, de no haber luchado con la absorbente personalidad de los

referidos, hubiesen brillado con justicia en su tiempo: como el paisajista Collantes, Antonio Pereda, Pedro de las Cuevas, Francisco de Burgos, Rizi, Juan de Pareja, Pedro de Moya (muy influido por el arte flamenco, lo mismo que Sevilla Romero), Espinosa (continuador de Ribalta y quizá influido por Ribera), los pintores de flores Arellano y Pérez, el marinista Enrique de las Marinas, y otros. En plena decadencia, y representando la transición al siglo XVIII, figuraron otros pintores, ya discípulos de Coello, ya independientes—Muñoz, Ardamans, Arredondo y Palomino,—que en medio de la general mediocridad, pugnan por perpetuar el no lejano esplendor de la pin-



Fig. 105.—El sueño del patricio. (Murillo.)

tura española. Pero, menos que en la literatura y en la ciencia, era posible pensar en la restauración de aquella época gloriosa. El arte pictórico estaba dominado por el mal gusto, y su representante más genuino, el napolitano Lucas Giordano (llamado, por su deplorable facilidad, *Luca fa presto*), venido a España en 1692, era el favorito de la corte, donde sustituía á Claudio Coello.

Bien se comprende que el gran desarrollo de la pintura al óleo y al fresco y, por otra parte, el arte de la imprenta, habían de acabar, lógicamente, con los miniaturistas iluminadores de manuscritos. Así fué, pero no sin que en el siglo XV hubiese todavía algunos importantes que dejaron obras, como las miniaturas de tipo flamenco del Devocionario de Carlos I, del de Fe-

lipe II, del *Libro de la Montería* (Biblioteca de Palacio) de los libros de coro del Escorial y de Toledo y del misal en seis volúmenes que Cisneros regaló á la catedral toledana (terminado en 1518). Entre los nombres más ilustres en este arte, figura el del portugués Francisco de Holanda, protegido de Felipe II.

También influyó la imprenta en la escritura, haciendo que decayese el tipo de letra, hasta el punto de hacerse ininteligible en algunas clases de documentos, v. gr. los procesales. Contra esta corrupción se levantó el nuevo arte de la caligrafía, cuyo primer tratado, escrito por Juan de Iziar, se publicó en 1547. Continuadores suyos fueron Pedro Mariaga (1565) y Francisco de Lucas, cuyo *Arte de escribir* (1570), muy divulgado en su tiempo, modificaba los caracteres de Iziar y sus discípulos. Nueva modificación sufrieron con Morante (comienzos del siglo XVII), quien introdujo un tipo más suelto, pero más rasgueado. Los Morante constituyeron una especie de dinastía de calígrafos cuya influencia en el siglo citado fué muy grande y duró hasta las innovaciones de Torio y otros pendolistas del XVIII (§ 847).

Finalmente, debemos citar algunos de los críticos y tratadistas de arte pictórico que en España expusieron ideas estéticas ó preceptivas, ó se ocuparon con el examen de los monumentos antiguos y de los autores contemporáneos. Tales fueron: Vicente Carducho, autor de unos *Diálogos de la pintura* (1633); Pacheco, que escribió un *Arte de la pintura* (1649); Jusepe Martínez, de quien son unos importantes *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, y Francisco de Holanda, que en su tratado *De las fábricas que faltan á la ciudad de Lisboa* (1571) y en sus *Discursos*, sentó notables doctrinas de arquitectura y pintura.

773. La escuela de música española.—Hemos adelantado, al tratar de música en la época anterior (§ 604), que ya por entonces caracterizaba, á lo que aun no podía llamarse escuela española la acentuación del elemento expresivo, y que esto mismo era lo que, en los siglos que ahora nos ocupan, había de dar fundamento á la importancia y originalidad de nuestros artistas. Así fué, con el aditamento de que ya no se trató, en el siglo XVI sobre todo, de esbozos musicales, ni de cultivadores sueltos, sino de un arte completamente formado y de una serie

de maestros que lo pusieron á gran altura. Cierto que en esto, como en todo, nuestros autores recibieron influencias de otros pueblos (el italiano y, singularmente, el holandés), cuyos profesores fueron acogidos y utilizados por Carlos I y Felipe II; pero de cualquier modo como esa influencia se ejerciera, y aunque se presuma (á falta de datos concretos) muy profunda, resulta indudable, por la comparación de las composiciones vocales polifónicas de los holandeses y de los españoles, que la dirección impresa por éstos á su música—é igual fué la que dieron á la instrumental—difiere notablemente de la de aquéllos y acusa una manera y un concepto propios. La circunstancia de hallarse en un maestro peninsular, llamado Urreda, un estilo que, difiriendo del de los otros, se asemeja al de los flamencos y holandeses, parece probar que si la influencia, en algunos casos, se detuvo en la imitación, en los más fué plenamente asimilada y convertida al sentido y modo originales en que era llamada la música española. Ese sentido era, ya lo hemos dicho, el de la expresión musical, que suponía una divergencia del puramente técnico propio de los tiempos medioevales y que, subordinando el material sonoro «por manera ideal y completa» al sentido de la letra ó del texto, imprimió un «carácter especial é inconfundible á la productividad de nuestros compositores», carácter que alguien ha llamado *sentimental*. Así, al lado de la escuela española se distinguen con claridad la holandesa, preocupada especialmente del elemento técnico; y la italiana, que desarrolló, sobre todo, la inspiración melódica. Las direcciones fundamentales en que se produjo la música española—conservando en todas el aludido carácter—fueron: la religiosa, cuyo instrumento esencial era el órgano; la cortesana, que usaba principalmente la vihuela (sustituída luego, en la música popular, por la guitarra) y la teatral.

La música religiosa dió, como veremos, los autores más geniales y las composiciones más sobresalientes. Formáronse en ella nuestros organistas y maestros de capilla, que constituyen una larga serie, todavía numerosa y notable á fines del siglo xvii. Apoyadas en el órgano, las voces, polifónicamente combinadas, alcanzaron á expresar de un modo elevado los sentimientos religiosos, produciendo composiciones que compiten con las me-

jores italianas de la época. Pero el esplendor de este género no duró más que un siglo; pues si es cierto que en el xvii nuestros músicos siguen cultivando (durante más tiempo, quizá, que los de ningún otro pueblo) «el arte de los grandes maestros católicos del siglo xvi», la producción carece ya de la originalidad y empuje que tuvo en la anterior centuria, y se aísla de la del resto del mundo, por lo menos á partir de la segunda mitad del xvii.

La música cortesana es el género profano más sobresaliente, nutrido, de un lado, por los elementos populares, y de otro por los religiosos, que se asimila y traduce á la vihuela. Tuvo este instrumento, en las costumbres del siglo xvi, la representación que hoy el piano, y acerca de él se escribieron varios tratados, desde el de Luis Milán (Valencia, 1535) al de Esteban Daza (Valencia, 1577). Con él se acompañaban las canciones monódicas, que unas veces eran arreglo de piezas polifónicas, ya religiosas, ya profanas, de autores indígenas ó extranjeros; otras, adaptación de temas populares, con letras que representan un original romancillero de gran importancia folklórica. De este modo subieron á las esferas cultas de la sociedad, y se difundieron en ella, muchos factores de la música popular, muchas canciones (villanescas, villancicos, ensaladas, etc.) que dieron base realista y fresca al arte erudito. De esas incorporaciones pueden dar ejemplo—aparte numerosas obras sueltas de Encina y otros—la colección de madrigales de Alberto Vila, impresa en Barcelona, en 1561, y la de Juan Brudieu (1585). El texto de ambas está en catalán. La música de los vihuelistas tiene, también, importancia, porque representa, al decir de los críticos, el primer esbozo de la orquesta moderna.

En sus aplicaciones propiamente populares, la vihuela vino á ser sustituida, á fines del siglo xvi, por la guitarra, según hemos dicho: instrumento derivado de aquél, de menor tamaño y al principio sólo de 5 cuerdas. El primer método á ella referente lo publicó el doctor (en medicina) catalán Juan Carlos Amat (1580), y le siguieron otros muchos en Madrid, Zaragoza, etcétera, entre ellos el célebre novelista Espinel (§ 763). La guitarra se convirtió en el instrumento nacional de la música popular española.

En cuanto á la música teatral ó dramática, ya hemos visto sus