

UN PINTOR OLVIDADO: EL SEVILLANO CRISTOBAL LOPEZ (1671-1730) Y SU OBRA EN EL MUSEO DIOCESANO DE ARTE SACRO DE MALAGA.

AGUSTIN CLAVIJO GARCIA.

El interés que va tomando en nuestros días la investigación de nuestra pintura barroca, hace que vayan saliendo a la luz pública artistas que hasta hoy día sólo eran un nombre en la numerosa lista de nuestros clásicos eruditos como Palomino y Ceán Bermúdez. Si la cultura de una época histórica es un «bloque homogéneo de obras, artistas y actitudes ideológicas que emanan de una sociedad concreta como respuestas a sus inquietudes espirituales» como diría nuestro gran ensayista y filósofo Ortega y Gasset (1), el desdeñar artistas de segunda fila de un período artístico, sería mutilar grandemente su visión, pues un nivel histórico tanto en las letras como en las artes, no depende tan sólo de los excepcionales talentos personales que una sociedad sea capaz de producir sino que éstos encuentren en ella las ideas y la tensión espiritual necesaria para elevarse por encima de un nivel de artistas mediocres con lo que «sus obras serán, más que el bello arabesco de un genio aislado, la resonancia genial de una conciencia colectiva», según razona acertadamente Lafuente Ferrari (2).

La significación, pues, de estos artistas humildes es de gran importancia en el panorama histórico de nuestra pintura, ya que han logrado, a pesar de su mediocridad, continuar sin interrupción el hilo conductor de las conquistas de la *Cultura*. Unos transmitiendo las técnicas tradicionales y otros aportando los hallazgos de su talento en algunas ocasiones, han ido lentamente preparando la madurez propicia del genio. Por todo esto se justifica más que sobradamente el estudio de los llamados «artistas secundones». Así, valorar relativamente a cada artista mediante el exacto conocimiento de su obra y su importancia absoluta y relativa en su momento histórico es misión fundamental de la Historia del Arte.

Si a esto unimos la importancia que tiene el estudio de los imitadores o continuadores de los genios para esclarecer y concretar más la producción artística de éstos, la justificación está más que sobrada. Estos seguidores, demasiados fieles en la mayoría de los casos, se anulan a sí mismos en pago a su excesivo fervor y a su harta fidelidad, cayendo en un anonimato del que resulta sumamente difícil redimirlos. El hecho, por otra parte, de que acostumbran ser legión, hace más peliguada la tarea de devolverles la vida. Son los casos de Zurbarán y lo zurbaranesco y Murillo y lo murillesco por citar lo más significativos y a la vez complejos de nuestra pintura barroca. Por eso es digno de elogio la tarea emprendida por la investigación de nuestros días en ese ingente esfuerzo de dar a conocer el estudio pormenorizado de todos los artistas forjadores de una escuela determinada de

(1) ORTEGA Y GASSET, *La rebelión de las masas*, Madrid, 1963, pág. 87.

(2) LAFUENTE FERRARI, Enrique, *Breve historia de la pintura española*, Madrid, 1936, pág. 10.

nuestra pintura barroca que se mueven, por regla general, en torno a un maestro. Con ello se está consiguiendo no sólo depurar con gran cientifismo el catálogo de lo producido por el creador de una escuela, sino también observar hasta dónde llegaron los rumbos originales de sus discípulos y seguidores, cómo fueron interpretados y metamorfoseados los genios, de qué manera persistió su bivalencia de duro rigor y de pulimetada suavidad (3).

En estas singladuras hay que situar el estudio de un pintor desconocido hasta nuestros días: el sevillano *Cristóbal, López*, entusiasmado desde el primer momento por el «murillismo» que se impone de una manera absoluta en la Sevilla de principios del siglo XVIII. Su obra conocida hasta la fecha nos delata a un pintor absorbido por el arte de Murillo en unos términos de total subordinación a su estética, que se impone de una manera aplastante entre los pintores de aquellos años. Sabido es que, dentro de la numerosa serie de seguidores, en mayor o menor medida, del estilo de Murillo, podrían distinguirse, entre los de nombre conocido, los siguientes grupos, ateniéndonos al criterio de uno de los mejores conocedores de la escuela de Murillo de todos los tiempos, el maestro de maestros D. Diego Angulo Iñiguez (4). El primero sería el constituido por los pintores formados en vida de Murillo, es decir, por Meneses, Osorio, J. Simón Gutiérrez, Sebastián Gómez el Granadino y D. Pedro Núñez de Villavicencio. A una generación posterior pertenecen los que, muchachos todavía, como Esteban Márquez, alcanzan al Murillo de los últimos años de su vida, y continúan imitando su estilo durante los primeros del siglo XVIII. Y el grupo más tardío sería el de los imitadores nacidos en los muy últimos años de la vida de Murillo o inmediatamente después de su muerte, y cuya labor corresponde ya exclusivamente al siglo XVIII, cual es el caso de Alonso Miguel de Tobar, nuestro Cristóbal López y Bernardo Germán Llorente. Junto a estos pintores, estrechamente relacionados con Murillo en toda su extensión, no hay que olvidar que el «murillismo» se dio en gran escala entre la mayoría de los pintores del siglo XVIII, según el buen decir del Conde del Aguila, eminente erudito sevillano de la 2.^a mitad del siglo XVIII, cuando afirmaba que «todos se dieron a copiar e imitar a Murillo» (5).

Sobre la vida de Cristóbal López ya se encargó no con mucha extensión Ceán Bermúdez (6), no así Palomino que lo silencia totalmente, cuando ambos era de casi rigurosa coetaneidad. Su nacimiento, aunque no lo señala el mencionado debió ocurrir hacia el año 1671 a juzgar por lo que nos dice Gestoso y Pérez cuando al hablar de Antonio Rosa, «pintor natural de Sevilla» e indicar que «vivía en la collación de la parroquia Omnium Sanctorum, según el padrón del año 1691, contando con 50 años», añade como nota importante para el estudio de nuestro pintor que «en la misma collación vivía Juan Frutos y *Cristóbal López*, pintores también, de 22 años y soltero el primero, natural de Sevilla, y de 20 años el segundo también nacido en Sevilla» (7). De esta misma opinión parti-

(3) De todos es conocida la merítisima labor que están realizando conjuntamente Angulo Iñiguez y Pérez Sánchez en el costoso intento decatalogar toda la pintura barroca castellana, tanto la escuela madrileña como toledana, habiendo aparecido ya dos tomos dedicados el primero a *La pintura madrileña del primer tercio del siglo XVII* (Madrid, 1969) y *La pintura toledana de la primera mitad del siglo XVII* (Madrid, 1972), ambos publicados por el Instituto «Diego Velázquez» dependiente del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. De desear es que tal cometido se llevase a cabo para las distintas escuelas que conforman nuestra pintura barroca, con lo que se conseguía un mejor conocimiento de toda esa pléyade de artistas menores que aún forman parte de esa nebulosa desconocida de la investigación. Sirvan estas líneas de reconocimiento y a la vez agradecimiento a tan importantes investigaciones, los citados Angulo Iñiguez y Pérez Sánchez, del que escribe estas modestas líneas cuya único punto común con ambos es la honda inclinación que siente por ese vasto y, a la vez, atrayente capítulo de nuestra Historia del Arte: la Pintura Barroca de los siglos XVII y XVIII.

(4) ANGULO IÑIGUEZ, Diego, *Murillo y su escuela*, Sevilla, 1975, págs. 1 y 2.

(5) Citado por CARRIAZO, J. de M. en *Correspondencia de don Antonio Ponz con el Conde del Aguila*. Rev. «Archivo Español de Arte y Arqueología», Madrid, 1929, págs. 157-187.

(6) CEAN BERMUDEZ, Juan Agustín, *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, 1800, t. III, pág. 44.

(7) GESTOSO Y PEREZ, José, *Ensayo de un diccionario de los artifices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII*. Sevilla, 1900, t. II., págs. 54 y 89 respectivamente.

cipa Guerrero Lovillo (8) y Aguilera (9), aparte de los extranjeros Quilliet (10) y Bryan (11), que siguen en líneas generales lo referido por Ceán.

Su formación, de creer a Ceán (12), se llevó a cabo junto a su padre José López, «pintor y discípulo de Murillo, al que siguió muy bien su estilo, como lo manifiesta un «*San Felipe*» de su mano, que está encima de la puerta de la sala, llamada de las láminas en el convento de la Merced Calzada de Sevilla» (13). Su actividad artística se centró principalmente para las Indias a juicio del referido crítico, cuya pintura refleja «un manejo extraordinario y un colorido fresco y entonado», llegando a decir que, por su enorme aplicación a estas cuestiones, «salió más aventajado que sus coetáneos, por lo que fue uno de los mejores profesores que había en Sevilla a principios del siglo XVIII» (14). De entre su enorme discipulado con que contaría cabe destacar el también murillesco D. Bernardo Germán Llorente «el pintor de las Pastoras», como lo califica su mejor biógrafo Julio Cavestany (15). Su muerte, tendría lugar en el año 1730 en la ciudad de Sevilla, a los 59 años si aceptamos las fechas anteriormente reseñadas (16).

Biografía, pues, bastante escasa en noticias sobre todo acerca de su actividad artística, si exceptuamos la referencia a dos pinturas realizadas en la parroquia de Omnium Sanctorum de Sevilla, de donde era feligrés, una «*Santa Cena del Señor*» con figuras del tamaño del natural y un *San Cristóbal*» gigantesco del mérito, a juicio de su mejor biógrafo hasta la fecha, el erudito Ceán Bermúdez (17). A estas obras hay que añadir las cuatro pinturas, inéditas, según creemos, que se encuentran en la actualidad en el Museo Diocesano de Arte Sacro de Málaga, recientemente inaugurado, y que representan diversas escenas de la vida San Juan Bautista, a saber, *El anuncio a San Zacarías*, *El nacimiento de San Juan Bautista*, *El bautismo de Jesús* y *La degollación de San Juan Bautista*. De todas ellas, la única pintura que se encuentra firmada es la segunda. En general, forman una serie de carácter eminentemente narrativo, cuya influencia murillesca se hace a todas luces bastante patente hasía el punto de que algunas de ellas (*El Bautismo de Cristo*, sobre todo) son casi copia literal de obras del maestro.

Ahora bien, aunque por su estilo se puede considerar a Cristóbal López como discípulo y continuador de Bartolomé Esteban Murillo, no es cierto que recibiera del maestro sus enseñanzas directas, ya que la fecha de su nacimiento, año 1671, sólo se adelanta en once años a la muerte del «*pintor de las Inmaculadas*», cuya muerte, sabemos que se produjo en 1682. No obstante, el «murillismo» le vino a través del aprendizaje con su padre José López «pintor y discípulo de Murillo al que siguió muy bien su estilo» (18) al decir de Ceán, según ya hemos informado y más tarde, lógicamente mediante el contacto directo con las propias obras del maestro cuya influencia es marcadamente decisiva por aquellos años en todos los pintores andaluces y en particular los sevillanos, ya que «el arte de Murillo responde como pocos al deseo de la Reforma Católica de despertar el amor fervoroso del

(8) GUERRERO LOVILLO, José, *La pintura sevillana en el siglo XVIII*. Rev. «Archivo Hispalense», 2.ª época. Año 1955. Tomo XXII, n.º 69, páginas 15-52.

(9) AGUILERA, Emiliano M., *Pintores españoles del siglo XVIII*, Barcelona, 1946, pág. 12.

(10) QUILLIET, F., *Dictionnaire des Peintres espagnols*. Paris, 1816, pág. 184.

(11) BRYAN, A. *Dictionary of Spanish Painting*. Londres, 1833, t. III, pág. 56.

(12) CEAN BERMUDEZ, Ob. cit., pág. 44.

(13) CEAN BERMUDEZ, Ob. cit., pág. 44.

(14) CEAN BERMUDEZ, Ob. cit., pág. 44.

(15) CAVESTANY, Julio, *El pintor de las Pastoras*. Rev. «Arte Español», Madrid, 1945, pág. 107.

(16) Tanto para su nacimiento (GESTOSO Y PEREZ) como para su muerte (CEAN BERMUDEZ).

(17) CEAN BERMUDEZ, Ob. cit., pág. 44.

(18) CEAN BERMUDEZ, Ob. cit., pág. 44.

creyente con la contemplación de escenas humanas, sentimentales y tiernas hasta el punto de que se puede considerar indudablemente como *uno de los más ilustres cultivadores del género religioso del arte barroco*» (19). Por todo ello no es de extrañar la fuerte e irresistible atracción que su pintura iba a representar sobre los jóvenes artistas de la Sevilla de finales del siglo XVII y primera mitad del XVIII, entre los que se encontraba nuestro Cristóbal López.

Sin embargo, a pesar de su inconfundible sello murillesco, su escasa obra conocida hasta la fecha, seis pinturas en total, no permite precisar con detalles los múltiples elementos que contribuyeron a la formación y consolidación definitiva de su estilo. A pesar de ello, de esta menguada producción artística se descubren tres aspectos interesantes dignos de ser resaltados, ya que definen en parte su personalidad artística. Por un lado presenta una cierta inclinación por un tebrismo templado de sabor arcaizante, como se aprecia en el cuadro de la *Santa Cena*, obra probablemente de sus primeros años, donde también se manifiesta otro aspecto destacable de su pintura: su sentido cromático. En efecto, a través de la misma el pintor gusta de dar preferencia a los colores oscuros e intensos bien contrastados por la iluminación tenebrista que inunda toda la composición, lo que confirma en gran manera lo referido por Ceán Bermúdez cuando afirmaba que fue un pintor que «se formó con un manejo extraordinario y un colorido fresco y entonado» (20). No obstante, Cristóbal López no mantiene esta misma altura como pintor colorista, al menos en lo que se desprende de las restantes obras encontradas hasta ahora, donde se nos aparece como un artista más preocupado en la narración a través de un colorido pobre y apagado por medio una ordenada y bien estudiada composición. Es precisamente en este aspecto donde se refleja más la sumisión a Murillo, el elemento más reconocible y llamativo de su hasta hoy día escasa y corta obra, según hemos indicado anteriormente.

Por último, cabe destacar una tercera apreciación de su pintura: cierta evocación a Valdés Leal en las actitudes y gestos de algunos de sus personajes, así como una cercana influencia de Matías Arteaga en la afición por los fondos de arquitectura llena de riqueza decorativa y de policromía. No hay que olvidar que «tanto Arteaga como Lucas Valdés, fueron los verdaderos creadores de un interesante capítulo de la pintura sevillana de contenido arquitectónico inspirado generalmente en modelos concretos de la ciudad», a juicio de Angulo Iñiguez (21). Este interés, de nuestro pintor, por una arquitectura grandiosa lo descubrimos sobre todo, en *El anuncio a San Zacarías* y, en menor escala en *El nacimiento de San Juan Baustista* de la serie del Museo Diocesano de Málaga. Por lo demás, se trata de un pintor de calidad más que mediana, cuya obra muestra algunos defectos ostensibles entre los que sobresale la falta de expresividad de sus personajes, cierta dureza en el dibujo, así como la ya mencionada pobreza colorista, acusada preferentemente en la serie de la vida de San Juan Baustista del Museo Diocesano, aunque sirva de descargo para el pintor el deficiente estado de conservación en que se encuentran los cuadros con una gran dosis de suciedad que impide, por lógica, su perfecta y objetiva visión cromática.

Su obra como ya queda señalado es hasta ahora reducida. Aún se conservan las dos pinturas reseñadas por Ceán Bermúdez: «el *San Cristóbal* gigantesco que está en la parroquia de Omnium Sanctorum, y una *Cena del Señor* con figuras del tamaño del natural a espaldas de la misma iglesia de Sevilla» (22). Del primero hay que anotar que su mal estado de conservación impide un estudio

(19) ANGULO IÑIGUEZ, Diego, *Pintura del siglo XVII*, «Ars Hispaniae», Madrid, 1958, tomo XV, pág. 343.

(20) CEAN BERMUDEZ, Ob. cit., pág. 44.

(21) ANGULO IÑIGUEZ, *Murillo y su escuela*, pág. 28.

(22) CEAN BERMUDEZ, Ob. cit., pág. 44.

detenido, sobre todo del color perdido por muchas zonas, obedeciendo por otra parte su composición al esquema habitual de representación devocional del santo: figura completa, sumergida de pies en el agua, con bastón nudoso en la diestra que termina en tallo de palmera, y el Niño Jesús sobre el hombro. Obra, pues, de tendencia decorativa devocional, cuya colaboración a la entrada de la iglesia sigue una costumbre inconológica muy desarrollada en nuestro país, especialmente en Andalucía.

Acerca de la *Santa Cena* (L. 2,66 x 2,54 m.) (Láminas I y II) ya dejamos indicada como nota más sobresaliente su iluminación, de indudable inspiración tenebrista que para Angulo Iñiguez representa «un estilo no poco arcaizante, si realmente es obra suya» (23). El cuadro se encuentra en la actualidad en el comercio madrileño (24) procedente de la iglesia sevillana *Omniun Sanctorum* al decir de mi actual propietario. El punto de partida para la composición de esta pintura es la obra de Murillo de igual tema (la *Santa Cena*, L. 2,65 x 2,65 m., rematada en medio punto y fechada hacia 1650) que, en la actualidad, se encuentra en la iglesia de Santa María la Blanca de Sevilla, «el lienzo de mayor intensidad tenebrista de los producidos por el pintor a lo largo de su producción artística» según Angulo Iñiguez (25). Ahora bien, la pintura de Cristóbal López presenta un tenebrismo más atemperado, sin una luz tan marcadamente focal y contrastada como la de aquél. Es una composición muy apretada de figuras de apóstoles en torno a la de Jesús, que ocupa el centro de la mesa eucarística en actitud de bendecir el pan y el vino. Un gran cortinaje rojizo, de abundantes pliegues que oculta, gran parte de la arquitectura donde se desarrolla la escena, completa la obra. Rostros de fuerte inspiración murillesca, aunque faltos de la fuerza y emotividad expresiva que respiran los del maestro sevillano. Si a esto unimos la dureza de los contornos al no saber fundir sabiamente los límites cromáticos, habremos completado, a grandes rasgos, la descripción de esta obra de mediana calidad. En realidad, Cristóbal López intenta emular a su maestro a través de una dirección tenebrista más atenuante, aunque las distancias entre ambos sean bastante acusadas, delatándose ya como un pintor murillesco convencido.

La serie del Museo Diocesano de Arte Sacro de Málaga, dedicada a historiar brevemente los pasajes más sobresalientes de la vida del Precursor de Jesús, San Juan Bautista, ofrece un estilo más clarificado y luminoso de paleta. Son, como ya dijimos, cuatro pinturas en total y representan sucesivamente: *El anuncio a San Zacarías*, *El Nacimiento de San Juan Bautista*, *El bautismo de Jesús* y, por último, *La degollación de San Juan Bautista*. Todos ofrecen las mismas dimensiones (L. 3'05 x 2,47 m rematados en medio punto). Pinturas que por su enorme sentido narrativo e incluso por su propio formato, muy idóneas para paramentos de arcos de galerías, delatan abiertamente su procedencia conventual, aunque no lo podamos demostrar mediante aportación documental, a pesar de nuestros esfuerzos en este sentido. Fueron adquiridos en el comercio de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz) en enero de 1978, para acrecentar los fondos artísticos del Museo Diocesano, aún no inaugurado por aquellas fechas (26). Su relación con el estilo de Murillo a través de estas pinturas es

(23) Es curioso cómo, para Angulo Iñiguez, el relacionar esta pintura que se encuentra en la actualidad en el comercio madrileño, con la que describe Ceán Bermúdez en la iglesia *Omniun Sanctorum* de Sevilla de idéntico tema, no es un hecho que se debe admitir con absoluta aceptación. Esto al menos es lo que deducimos del comentario que hace a dicha pintura («Murillo y su escuela» pág. 21) cuando habla del pintor Bernardo Lorente y Germán.

(24) Agradecemos muy sinceramente al propietario de dicho establecimiento Sr. Romero por la amabilidad que nos ha demostrado al permitir que publiquemos esta pintura, regalándonos incluso la fotografía de la misma.

(25) ANGULO IÑIGUEZ, *Pintura del siglo XVII*, pág. 345.

(26) La compra fue realizada gracias a la ayuda económica aportada por D. Fernando Bejarano Marzo, hombre de gran inquietud y sensibilidad artística, que supo comprender desde el primer momento nuestro esfuerzo para la puesta en marcha del Museo Diocesano, dadas nuestras escasas posibilidades económicas para la compra de obras artísticas. Nuestro más sincero agradecimiento por su gran labor en pro del Museo Diocesano, que ha visto acrecentarse sus fondos artísticos gracias a su buen mecenazgo.

de tanta fidelidad que cabe pensar que Cristóbal López admite perder su propia personalidad artística de una manera consciente, anulándose a sí mismo, en aras a una fervorosa sumisión al que considera su maestro. De esta manera nuestro pintor viene a engrosar esa numerosa lista de artistas, que se mueven en la esfera de influencia del poderoso Murillo a finales del siglo XVII y primera mitad del XVIII. Son la mayoría de ellos pintores desconocidos más artesanos que artistas al aceptar libremente esta subordinación murillesca, por esta razón sus obras generalmente no aparecen firmadas. En este aspecto Cristóbal López no sigue esta norma al dejar constancia de su firma en uno de los cuadros de la serie: *El Nacimiento de San Juan Baustista*. (Láminas VI, VII, VIII y IX). Gracias a ellos podemos reivindicar en parte su figura artística en el amplio panorama de la Sevilla de aquellos años posmurillescos.

Xprobal lope
fezi

La primera pintura de la serie es *El anuncio a San Zacarías*. (Láminas III, IV y V). Representa el momento en el que el Angel Gabriel comunica a San Zacarías que su mujer Santa Isabel concebirá a un hijo al que llamarán Juan, ambientando el pintor la escena con perfección según el relato del evangelista San Lucas (1, 5-25) que dice así:

Siendo Herodes rey de Judea, hubo un sacerdote llamado Zacarías, de la clase de Abías, cuya esposa, llamada Isabel, era del linaje de Aarón. Ambos eran justos a los ojos de Dios, guardando irrepreensiblemente todos los mandamientos y leyes del Señor. Y no tenían hijos, porque Isabel era estéril, y ambos de avanzada edad. Sucedió, pues, que sirviendo él las funciones del sacerdocio, por su turno, le cupo en suerte, según la costumbre que había entre los sacerdotes, entrar en el santuario del Señor a ofrecer el incienso, y todo el concurso del pueblo estaba orando en la parte de afuera durante la oblación del incienso. Entonces se apareció a Zacarías un ángel del Señor, puesto en pie a la derecha del altar del incienso. Con cuya vista se estremeció Zacarías,

y quedó sobrecogido de espanto. Más el ángel le dijo: No temas Zacarías, pues tu oración ha sido escuchada y tu esposa, Isabel, dará a luz un hijo, a quien podrán por nombre Juan. El cual será para tí objeto de gozo y de júbilo, y muchos se regocijarán en su nacimiento... Pero Zacarías respondió al ángel: ¿Por dónde podré yo certificarme de eso?, porque yo soy viejo y mi esposa, de edad muy avanzada. El ángel replicándole, dijo: Yo soy Gabriel, que asisto al trono de Dios, de quién he sido enviado a hablarte y a traerte esta feliz nueva. Y desde ahora quedarás mudo, y no podrás hablar hasta el día en que sucedan estas cosas por cuanto no has creído a mis palabras, las cuales se se cumplirán a su tiempo. Entre tanto estaba el pueblo esperando a Zacarías y se maravillaba de que se detuviese tanto en el templo. Salido, en fin, no podía hablarles palabra, de donde conocieron que había tenido en el templo alguna visión.

La composición está bien resuelta, valorándose por encima de todos los elementos, las figuras del ángel Gabriel y San Zacarías, ambos junto al altar del templo, donde aparece un cordero muerto para ser inmolado en el sacrificio litúrgico. En un segundo plano una serie de personajes en actitudes sorprendidas representando al pueblo, dan carácter de auténtica escenografía barroca a la obra. En este aspecto debemos recordar cómo estas medias figuras que se incrustan en la composición a manera de enlaces entre el tema y el espectador, son una constante en nuestra pintura barroca a partir de que Ribera las generalizara en su obra. Ya dentro de la escuela sevillana es Valdés Leal el que más utiliza este recurso barroco del que muy posiblemente lo tomaría nuestro pintor. Por otra parte, las actitudes de estos personajes así como sus indumentarias representan también notas desemejanza con la estética valdeslealesca. El ángel Gabriel, por el contrario, es composición clara derivada del arte de Murillo. Vestido con túnica larga que deja ver la pierna izquierda en rizado subido, señala a San Zacarías con su mano derecha el cordero dispuesto sobre el ara tras anunciarle la buena nueva. Su figura es correcta de dibujo, aunque algo inexpresiva, defecto que se acusa en los demás rostros que conforman la escena. Enmarca la obra un rico fondo arquitectónico de estilo plateresco, donde los detalles decorativos adquieren verdadera importancia entre los que destacan las hornacinas con esculturas que representan a Moisés y al profeta David, figuras del Antiguo Testamento que mejor encarnan a la persona de Cristo, junto con el Precursor San Juan Bautista. Hay, pues una razón iconológica que justifica con creces la presencia de las mismas en esta escena evangélica. Dignos de resaltarse son los motivos naturalistas que aparecen en el cuadro, como la naveta, el incensario y la misma figura del cordero muerto. Ahora bien, el colorido en general es pobre y apagado, justificable en parte por la mala conservación de lienzo, al igual que los demás de su serie.

El nacimiento de San Juan Bautista (Láminas IV, VII, VIII y IX), es pintura que se ajusta habilidosamente a la narración evangélica haciendo de la misma uno de sus más bellos cuadros de altar por toda la aparatosidad compositiva con que sabe envolverla. Es de nuevo el evangelista San Lucas (1, 57-80) el que nos cuenta la escena, fielmente representada en esta pintura:

Entre tanto le llegó a Isabel el tiempo de su alumbramiento, y dió a luz un hijo. Supieron sus vecinos y parientes la gran misericordia que Dios le había hecho, y se congratulaban con ella. El día octavo vinieron a la circuncisión del niño y llamábanle Zacarías, del nombre de su padre. Pero su madre, oponiéndose, dijo: no por cierto, sino que se ha de llamar «Juan». Dijéronle: ¿No

ves que nadie hay en tu familia que tenga ese nombre?. Al mismo tiempo preguntaban por señas al padre del niño cómo quería que se le llamase. Y él habiendo pedido la tablilla, escribió así: «Juan» es su nombre. Lo que llenó a todos de admiración. Y al mismo tiempo recobró el habla y uso de la lengua y empezó a bendecir a Dios.

El cuadro se estructura en dos partes. En la inferior se representa, con enorme carga de naturalismo, el nacimiento del Precursor, situándose en el centro la Virgen con tres mujeres a manera de asistentes, una de las cuales sostiene al recién nacido en sus brazos. Dos graciosos angelillos con un perro, símbolo de fidelidad y obediencia, junto con un bello recipiente metálico que contrasta en calidad con el modesto cántaro de arcilla que mantiene una de las mujeres, completan este primer plano, arquitectónicamente bien compuesto en forma triangular, sobresaliendo del resto de la composición por el fuerte impacto de luz que recibe, luz diagonal que valora aún más los volúmenes de los cuerpos y objetos representados. En un segundo plano y a ambos extremos del grupo primero, aparecen respectivamente sus padres, Santa Isabel a la izquierda sobre la cama, y San Zacarías a la derecha, sentado sobre una mesa en actitud de escribir el nombre de su hijo según el relato evangélico. Ambas figuras se sitúan en una zona de penumbra para no distraer la atención del espectador atraído por la luz del primer plano, en donde se encuentran la Virgen, el infante y las mujeres que asisten al alumbramiento conformando una perfecta y ordenada estructura piramidal. Parte del interior de la habitación donde se está desarrollando la acción, así como un trozo de arquitectura clásica de gran irradiación luminosa al fondo, sirven de elementos de unión con la zona superior donde se representa un bello rompimiento de gloria, de fuerte impacto murillesco en el que aparecen grupos de angelillos que revolotean graciosamente en diversos y variados escorzos portando flores que dejan caer algunas de ellas sobre los personajes centrales que conforman la escena.

Pensamos que la composición no es original de Cristóbal López y que, una vez más, se basa en obras de Murillo para su ejecución. En este caso creemos que se inspira directamente en la pintura que realizara el maestro para la catedral de Sevilla hacia el año 1655 con el tema, del *nacimiento de la Virgen* (en la actualidad, se encuentra en el Museo de Louvre de París) (27), aunque con las lógicas variantes por las diferencias de temas y dimensiones, y, sobre todo, la distancia en calidad artística que separa ambas pinturas, pues de todos es sabido cómo Murillo, a través de esta obra, evoluciona hacia la creación del llamado «estilo vaporoso» mediante un dominio perfecto de la materia pictórica «estructura en sutiles y translúcidos matices en términos de las más graduadas y leves atmósferas» (28) dando un paso más en el interés por la luz, una vez liberado del tenebrismo. En Cristóbal López observamos de nuevo durezas de líneas, aunque en menor escala que en las otras obras de la serie. Por otra parte, mientras en Murillo aparece un colorido sumamente brillante y etéreo transfigurando líricamente la materia, en nuestro pintor la subordinación al dibujo es total, entonándose toda la pintura dentro de una ejecución fría y apagada, aunque paliándose en parte por la sobrecarga de suciedad que contiene. A pesar de todo, esta pintura mantiene una cierta calidad artística, dentro del complejo mundo murillesco. Nota sobresaliente es el delicioso grupo de angelillos en el primer término junto a un perro, bellamente conseguido a base de contornos definidos y de ritmo de dibujo serpenteante lleno de una gran ambientación de naturalidad barroca.

(27) Esta pintura forma parte del enorme catálogo de «la pintura española fuera de España» al ser robada como tantas obras, durante nuestra Guerra de la Independencia en 1808 por el mariscal Soult, personaje de triste recuerdo para la historia de nuestro patrimonio artístico. Después, en el año 1858, sus herederos lo cedieron con otras cuatro pinturas al Estado francés, en pago de una deuda.

(28) CAMON AZNAR, José, *La pintura española del siglo XVII*, «Summa Artis», vol. XXV, pág. 551.

La tercera pintura de la serie viene representada por *El bautismo de Jesús*. (Láminas X, XI y XII), copia casi literal de la obra del mismo tema de Murillo ejecutada hacia 1668 para la catedral de Sevilla. Presenta, no obstante, mayor recargamiento compositivo la pintura de Cristóbal López, añadiendo a las dos figuras principales, Cristo y el Bautista, reproducción exacta de la ya mencionada obra de Murillo, otras nuevas que aumentan el carácter narrativo del tema evangélico, cuyo texto básico es el de San Mateo 13, 3-17) que dice así:

Por este tiempo vino Jesús de Galilea al Jordán en busca de Juan para que le bautizara. Juan, empero, se resistía, diciendo: Yo debo ser bautizado por tí, ¿y tú vienes a mí? A lo cual respondió Jesús, diciendo: Déjame hacer ahora, que así es como conviene que nosotros cumplamos toda justicia. Entonces Juan accedió. Bautizado, pues, Jesús, al instante que salió del agua se le abrieron los cielos y vió bajar al Espíritu de Dios a manera de paloma, y posar sobre él. Y oyóse una voz del cielo que decía: Este es mi Hijo amado en quien tengo puesta mi complacencia.

Lo puntual del texto, como señala Sánchez Cantón (29), ha evitado vacilaciones y extravíos a los artistas a lo largo de la historia, y por eso, fuera de la Crucifixión, acaso no haya pasaje de la vida de Cristo representado con más constante uniformidad. Así, la fijeza en los datos suministrados por los Evangelios sujeta la fantasía de los artistas y, debido a esta causa, la narración plástica del pasaje apenas presenta variantes, fuera de las puramente técnicas. Cristóbal López, a diferencia de Murillo que se centra sólo en las dos figuras fundamentales del tema, rodea la composición de otros personajes que sitúan mejor la narración evangélica. De esta manera, y como siguiendo las indicaciones del mercedario Interián de Ayala (30), coloca a la izquierda del Bautista a dos hombres que esperan su turno para ser bautizados así como el Padre Eterno entre grupos de ángeles señalando con su mano derecha a su Hijo como si estuviera pronunciando las palabras: *Iste est Filius meus...* Completa la composición la presencia de dos ángeles mancebos a la derecha que permanecen de pie, atentos a la escena que se está desarrollando.

La pintura ofrece, pues, mayor riqueza compositiva junto con una mejor calidad de ejecución. Cromáticamente, se observa una mayor riqueza de tonos, entre los que destaca el atrayente rojo de la indumentaria de San Juan Bautista, como también los fondos dorados del rompimiento de gloria. Por otra parte, desde el punto de vista técnico, anotamos una serie de pinceladas suaves y envolventes que llegan a fundir con habilidad los diferentes tonos hasta el punto que nos recuerdan en algunas zonas el llamado «estilo vaporoso» de Murillo, como es el caso de la representación del padre Eterno a base de toques fluidos y transparentes que hacen olvidar, por el momento, las líneas duras que aparecen como una constante estilística en las demás obras suyas. Lamentablemente, la conservación de la pintura es pésima no sólo por la ya mencionada suciedad que empobrece el colorido, sino por las cortaduras y desprendimiento del color con exceso de humedad (toda la zona de-

(29) SANCHEZ CANTON, Francisco J., *Cristo en el Evangelio*, B. A. C., 1950, pág. 14.

(30) Son sumamente interesantes las opiniones de nuestro tratadista sobre la iconografía del Bautismo del Señor. Califica de «cosa inepta y casi diría ridícula» que no pinten a Cristo «metido algún tanto profundamente dentro del agua, sino sólo el talón, o, lo que más, hasta la mitad de la espinilla» porque «no era tal el río Jordán... como es el río Manzanares... donde algunas veces apenas corre agua» y propugna que se le presente «metido en el agua hasta el pecho». Se esfuerza, luego, en defender «el modo más cómodo y oportuno» para figurar el Bautismo: «pintar las corrientes del Jordán y mucha gente alrededor de ellas, al Bautista cubierto con su pellica, a Jesucristo vestido con su túnica, humedecidos sus cabellos, orando a Dios y de rodillas, y sobre su cabeza al Espíritu Santo en figura de paloma y al Padre Eterno como que, abriéndose los cielos, se deja ver resplandeciente» (INTERIAN DE AYALA, Fray Juan: *El pintor christiano y erudito o tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar y esculpir las Imagenes Sagradas*, Madrid, 1782, t. I, págs. 297-303).

recha del cuadro). Todo esto nos obliga a limitar aún más el estudio pormenorizado de la pintura, a pesar de que reconocemos en ella según nuestro criterio, una de las que mejor definen el estilo y la calidad del murillesco Cristóbal López.

La última obra de la serie es la dedicada a *La degollación de San Juan Bautista*, cuya narrativa plástica es fiel al relato evangélico. Es el evangelista San Mateo (14, 1-13) el que mejor nos refiere la historia del martirio del Precursor, que dice así:

Por aquel tiempo... Herodes, el tetrarca, había prendido a Juan y, atado, le había metido en la cárcel por causa de Herodías, esposa de Filipo su hermano; porque Juan le decía: no te es lícito tenerla. Herodes quería darle muerte, pero no se atrevía por temor al pueblo, porque todos tenían a Juan por un profeta. Más habiendo llegado el cumpleaños de Herodes, salió a bailar la hija de Herodías en medio de la corte, y gustó a Herodes. Por esto le prometió con juramento darle cualquiera cosa que le pidiera. Y ella, prevenida por su madre: Dame aquí, dijo, en una fuente, la cabeza de Juan Bautista. Se entristeció el rey, sin embargo, en atención al juramento y a los convidados, mandó dársela. Y así envió a degollar a Juan en la cárcel. En seguida fue traída su cabeza en una fuente, y dada a la muchacha, que se la presentó a su madre. Acudieron después sus discípulos a recoger el cuerpo y lo enterraron y fueron a dar la noticia a Jesús.

La pintura nos presenta como primer impacto un exceso de violenta crueldad: es el acto de la degollación narrado con un enorme sentido naturalista hasta en sus minuciosos pormenores, prescindiendo el pintor de esa serena compensación de visión celestial como es frecuente en los «cuadros de martirio» de la pintura barroca en general, a excepción de la pintura española, a juicio de Weisbach, quien llega a afirmar que «es peculiar de los pintores españoles la fría y morosa objetividad con que se enfrentan con los hechos de martirios y en los que se delata una ostensible carencia de íntima compasión» (31). En este lienzo el centro de gravedad lo representa el cuerpo yacente de San Juan Bautista, de fuerte vigorosidad plástica con la cabeza cortada que deposita el verdugo en la fuente que porta la hija de Herodías, Salomé. La horrorosa ejecución está captada en el momento inmediatamente posterior a su realización. Lo horrible del trance reside precisamente en la recreación naturalista con que ha sabido el pintor rodear la escena del martirio: el cuello del santo es todo un alarde de verismo anatómico donde se concretan hasta la exageración los conductos sanguíneos (venas y arterias) respiratorios y digestivos que lo conforman. Junto a ello, el color verdoso propio de un cuerpo sin vida contribuye a aumentar la visión patética en el espectador.

Es interesante, por otra parte, la ambientación en la que se desarrolla la acción del martirio: se trata del interior de la cárcel, dentro de una atmósfera de penumbra arquitectónica, con una luz lateral fuera del cuadro de inspiración tenebrista, que incide con fuerza en los personajes principales: el cuerpo de San Juan, el verdugo con mirada feroz y salvaje y, sobre todo, la figura de Salomé donde la luz cobra mayor vigor en el deseo de destacar su elegante belleza realzada por la riqueza de su ostentosa y noble indumentaria de la época, lo que contribuye a poner una nota de anacronismo en la obra. En realidad, se trata de un «retrato a lo divino» en clara emulación a Zurbarán, al intentar

(31) Aunque el gran crítico alemán se refiere más en concreto a la pintura de José de Ribera, la hace extensible posteriormente a toda la pintura barroca española, por lo que su opinión ha sido discutida por otros investigadores de nuestra pintura (Orozco, Gállego, y otros).

llevar a la composición la visión realista de un retrato femenino en la persona bíblica de Salomé con toda la carga de la moda de la época tanto en el tocado como en la indumentaria. Detrás de ella, aparece su madre Herodías, vestida a la antigua usanza que a la manera de cruel Celestina, va aconsejando a su hija hacia el brutal atentado del martirio. Completa la narración un grupo de soldados romanos en la parte izquierda, destacando anecdóticamente uno de ellos que se cubre con una piel de animal. Por último, la ventana con fuertes barrotes de hierro en la parte superior, que deja entrever tímidamente el celaje exterior, representa otro punto focal luminoso, aunque secundario de la composición, que da riqueza y variedad al conjunto. La obra, en general, está bien resuelta, fundiéndose con habilidad lo murillesco con otros aspectos estilísticos de la época, principalmente lo riberesco no sólo presente en el tema trágico de la degollación, sino también en esa recreación por los desnudos naturalistas, valorados plásticamente por la luz tenebrista que los envuelve, que nos hace recordar su hipotética primera época (*La Santa Cena* que pintara para la iglesia Omnium Sanctorum de Sevilla).

Con ello llegamos al final de nuestro estudio sobre el pintor. No hemos pretendido agotar el tema, sino apuntar levemente caminos para ir cada vez más aclarando y completando en parte el panorama del complicado mundo posmurillesco, pues aunque olvidado por la crítica hasta la fecha en este caso a través de la figura de uno de sus más fieles seguidores, Cristóbal López. En realidad, el estudio de una figura como la de nuestro pintor, nos lleva a las minucias de la Historia del Arte. Su importancia local es de cierto interés. Sin embargo, en un sentido más amplio, lo importante de su obra está principalmente en que sirve en parte para esclarecer la producción del poderoso Murillo, el cual tuvo, como ha quedado dicho una enorme influencia sobre él. Sólo al examinar tales obras secundarias es posible mostrar el error en atribuir a tal artista los esfuerzos relativamente débiles de sus numerosos seguidores menos dotados, entre los que se cuenta el hasta ahora anónimo Cristóbal López.

BIBLIOGRAFIA

- AGUILERA, EMILIANO M., *Pintores españoles del siglo XVIII*, Barcelona, 1946.
- ANGULO IÑIGUEZ, DIEGO. *Pintura del siglo XVII*, «Ars Hispaniae», Madrid, 1958, tomo XV. *Murillo y su escuela*, Sevilla, 1975.
- BRYAN, A. *Dictionary of Spanish Painting*. Londres, 1833, t. III.
- CAMON AZNAR, JOSE, *La pintura española del siglo XVII*, «Summa Artis», vol. XXV.
- CARRIAZO, J. de M., *Correspondencia de don Antonio Ponz con el Conde del Aguila*. Rev. «Archivo Español de Arte y Arqueología», Madrid, 1929.
- CAVESTANY, JULIO, *El pintor de las Pastoras*. Rev. «Arte Español», Madrid, 1945.
- CEAN BERMUDEZ, JUAN AGUSTIN, *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, 1800, t. III.
- GESTOSO Y PEREZ, JOSE, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII*. Sevilla, 1900, t. II.
- GUERRERO LOVILLO, JOSE, *La pintura sevillana en el siglo XVIII*. Rev. «Archivo Hispalense», 2.^a época. Año 1955. Tomo XXII, n.º 69.
- INTERIAN DE AYALA, FRAY JUAN: *El pintor christiano y erudito o tratado de los errores que suelen cometerse freqüentemente en pintar y esculpir las Imagenes Sagradas*, Madrid, 1782, t. I.
- LAFUENTE FERRARI, ENRIQUE, *Breve historia de la pintura española*, Madrid, 1936.
- ORTEGA Y GASSET, *La rebelión de las masas*, Madrid, 1963.
- QUILLIET, F., *Dictionnaire des Peintres espagnols*. París, 1816.
- SANCHEZ CANTON, FRANCISCO J., *Cristo en el Evangelio*, B.A.C., 1950.



Lámina I.-La última Cena

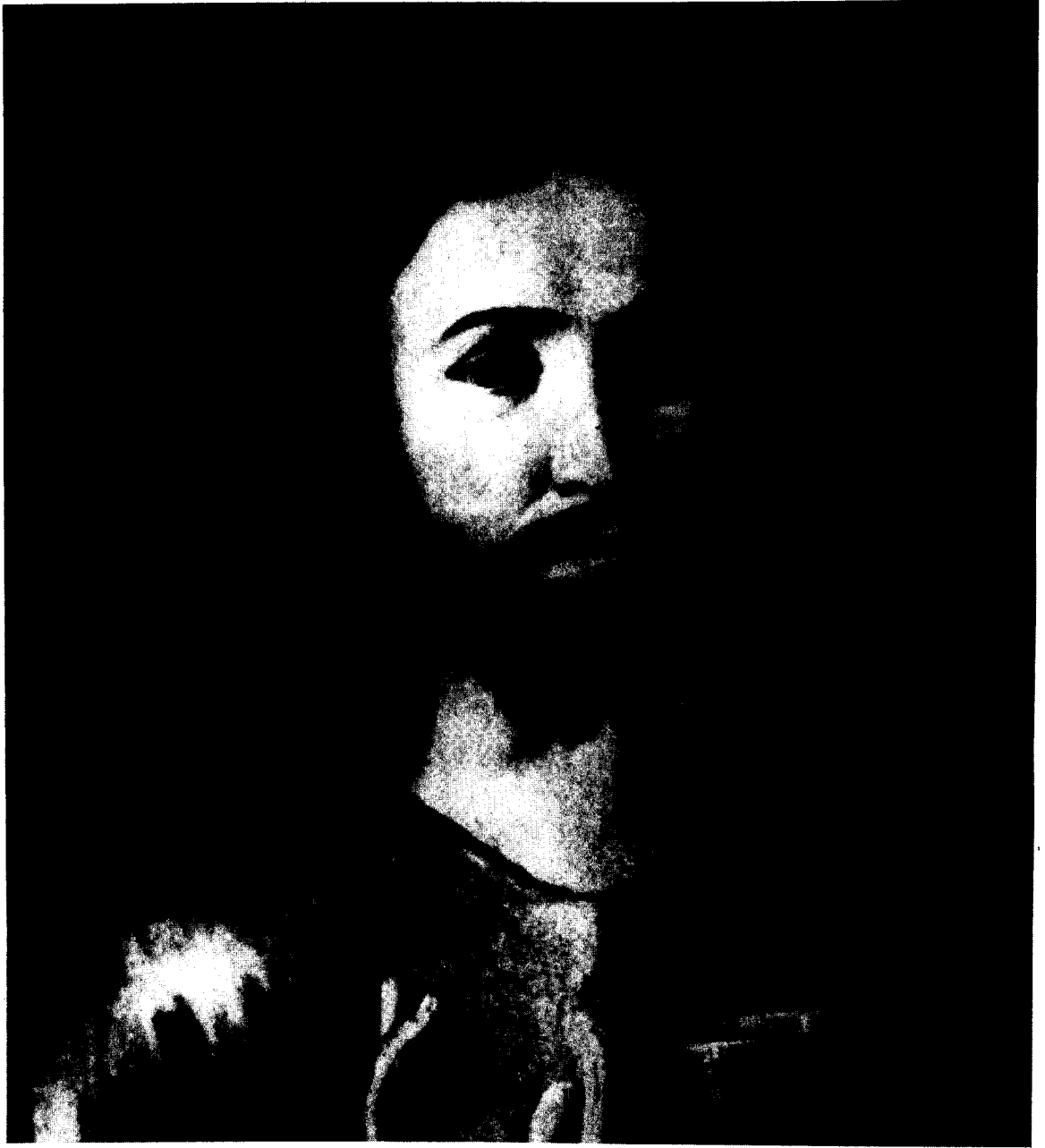


Lámina II.—Detalle de Jesús



Lámina III.—El anuncio a San Zacarías

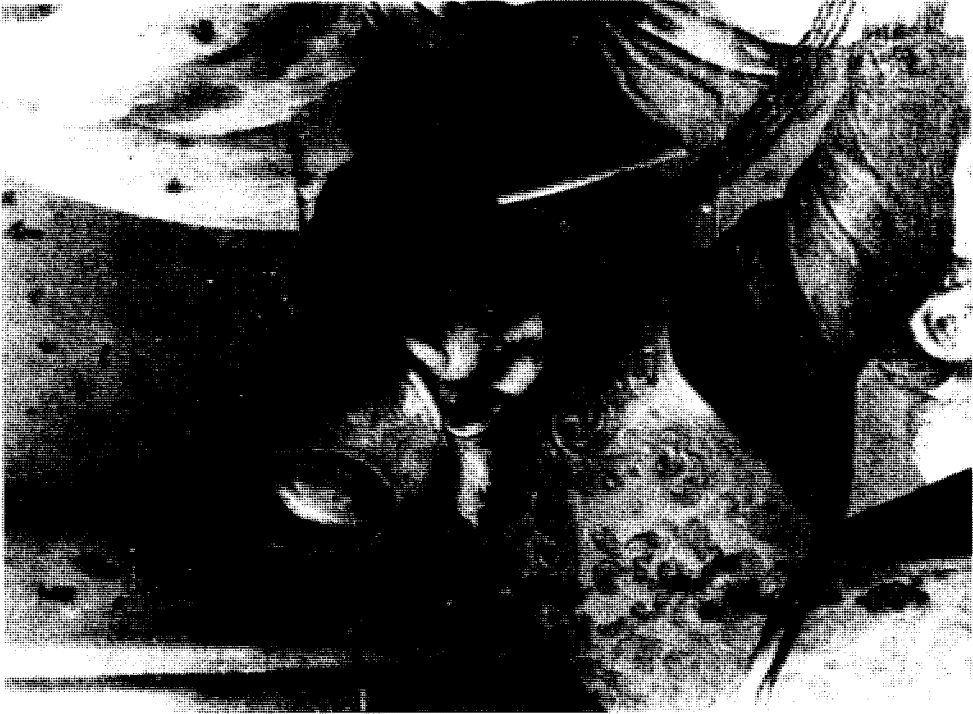


Lámina IV.- Detalle de San Zacarías



Lámina V.- Detalle del ángel Gabriel



Lámina VI.— El nacimiento de San Juan Bautista



Lámina VII.- Detalle del grupo central



Lámina VIII.- Detalle del grupo de los dos angelillos junto al perro

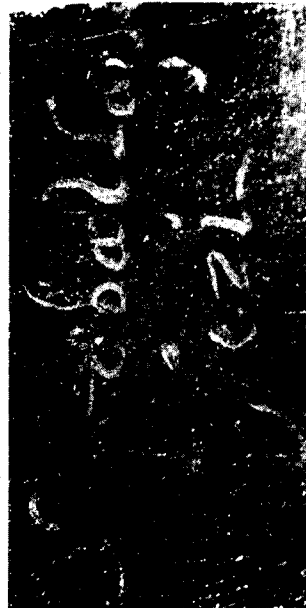


Lámina IX.- Detalle de la firma



Lámina X.- El bautismo de Jesús



Lámina XI.- Detalle de San Juan Bautista



Lámina XII.- Detalle del Padre Eterno



Lámina XIII.— La degollación de San Juan Bautista



Lámina XIV.- Detalle de Salomé con la cabeza de San Juan Bautista y su madre Herodías