

## PROLOGO

El presente trabajo sobre el pintor granadino Domingo Chavarito (1676-1751), fue presentado como Memoria de Licenciatura por D. Antonio Calvo Castellón, en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada en el año 1974, alcanzando la calificación de Sobresaliente por unanimidad. Supone pues, como el propio autor indica en la introducción de esta publicación, un trabajo de investigación con las pretensiones, características, y limitaciones propias de este tipo de estudios.

El autor con ejemplar honradez y seriedad, ha rastreado los datos publicados y dispersos de la vida y la obra del pintor, a los que aporta, aparte de una ordenada presentación de los mismos, otros nuevos, junto a puntualizaciones, aclaraciones y nuevas obras, unas con atribución definitiva, otras como posibles, que en conjunto claramente revalorizan el papel que dentro de la pintura barroca granadina se le venía dando.

Frente a la mediocridad de las biografías de los artistas granadinos de esta época, la de Domingo Chavarito (también escrito como Chavarito o Chavarrito) ya nos ofrecía la original noticia de su estancia en Italia, sus discutidas relaciones estilísticas con la obra del florentino Benedetto Luti, y sus irrefutables dependencias de la pintura y grabador flamencos, aparte del directo entronque con los continuadores de Cano, a través de José Risueño con el que trabajo en colaboración y como discípulo.

Frente a sus dependencias de la escuela granadina nos ofrece pues, sus acentos flamencos e italianos ambos no ausentes en sus maestros granadinos, pero más claramente materializados en algunas de sus obras, de gran calidad y corrección como son los bellos medios puntos de la Iglesia de las Agustinas (hoy parroquia de Santa María Magdalena) copias de dos de las composiciones de Rubens de la serie de exaltación de la Eucaristía y su habilidad y mérito como grabador, en especial en la técnica del aguafuerte.

La obra de Chavarito, aquí recogida y acertadamente estudiada, supone junto a la de los también pintores Benito Rodríguez Blanes, Jacinto de Molina y Mendoza, Jerónimo de Rueda y Navarrete, Pedro de Torres, García Melgarejo, e incluso las de Fray José de la Concepción que destacó en la decoración de frontales de mesas de altar, todo en interesante panorama de la pintura granadina del XVIII, de maestros menores, fundamentalmente en su primera mitad, que justifica y testimonia la pervivencia de tipos tradicionales junto a temerosas e impersonales aceptaciones de las nuevas maneras de la época. Predominantes tonos de asfalto, que enengrecieron la mayoría de los lienzos, son frecuentes en la obra de estos maestros frente a la brillantez y transparencia que se imponía por aquellas fechas en los centros que marcaban las vanguardias de la pintura europea.

Coetáneo a Chavarito también pintó en Granada el zaragozano Tomás Ferrer especializado en pintura al fresco, y que trabajó en el conjunto de la Iglesia y Hospital de San Juan de Dios, especialidad ésta en la que ya también había destacado Juan de Medina, con sus trabajos en la Iglesia de S. Jerónimo.

Los catálogos de pintura y grabado aportan además de los datos formalistas y descriptivos la interpretación iconográfica y los aspectos técnicos. Muy interesantes son las conexiones de algunos lienzos del artista con las estampas grabadas, así ocurre en la serie teresiana que se inspira en estampas de los flamencos Adrian Collaert y Cornelio Galle. También llaman poderosamente la atención las conexiones de la obra de Chavarito con la de Risueño y otros artistas andaluces.

Las aportaciones documentales, base de la estructura del estudio, ponen al lector en contacto con las fuentes que nos han permitido la elaboración del trabajo. El compendio bibliográfico sin ser exhaustivo recoge la bibliografía básica que hemos utilizado; el estudio concluye con un apartado de índices, siempre útil para el manejo del texto, y un catálogo gráfico en el que recopilamos lo más significativo de la obra de Domingo Chavarito.

En ningún momento caímos en la tentación de pensar que realizábamos un estudio acabado, somos conscientes de las limitaciones que comporta todo trabajo de investigación. Deseamos cooperar, con nuestra modesta aportación, al total esclarecimiento del panorama de la escuela granadina que inicia su andadura siguiendo la huella del Racionero. El autor, dada su inclinación a los estudios pictóricos, no ha escatimado esfuerzo ni entusiasmo buscando en todo momento el dato oportuno, o la obra que llenara una laguna en la investigación. De ahí las asiduas visitas a museos, iglesias, colecciones particulares y archivos que fueron modelando nuestros primeros pasos en la investigación. Hemos buscado siempre el contacto directo con la obra de arte porque pensamos que el historiador del Arte tiene en ella una fuente inestimable que, oportunamente contrastada con la historia, le dará la verdadera dimensión en que esta obra se produce.

El texto que hoy presentamos fue nuestra Memoria de Licenciatura defendida en 1974 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada. Se realizó en el Departamento de Historia del Arte bajo la dirección del Dr. Sánchez-Mesa Martín a quien expresamos nuestra gratitud. Nuestro agradecimiento también al Departamento de Historia del Arte de Granada que ha hecho posible la publicación de este trabajo.

## JUSTIFICACION DEL TRABAJO. AMBIENTE ARTISTICO

El panorama de la pintura granadina del último tercio del Seiscientos y primera mitad del setecientos necesita de estudios monográficos que den a la luz muchos aspectos desconocidos y la verdadera proyección de una serie de artistas a los que es necesario estudiar y valorar adecuadamente. Los trabajos de Orozco Díaz y Sánchez-Mesa Martín<sup>1</sup> han abierto el camino para posteriores tareas de investigación que completen el entramado de la escuela granadina. Si las monografías sobre los pintores más significativos son puntales básicos para el estudio de este período artístico, no debemos olvidar la importancia que tienen los trabajos sobre artistas quizá no tan relevantes pero que en su época marcaron honda huella en el arte granadino y que con su obra justifican una línea coherente dentro de la escuela. En ocasiones estos pintores muestran matices personales de notable interés y una valía superior a la que se les concede; indudablemente sólo con su conocimiento se puede llegar a enjuiciar en su justa medida la auténtica proyección en su época.

Estas razones, mi entusiasmo por la pintura granadina de esta época y la orientación del Dr. Sánchez-Mesa me pusieron en camino para iniciar el estudio de la vida y obra de Domingo Echevarría, Chavarito. Son muy necesarios trabajos que den luz sobre la obra de Juan de Sevilla, Pedro de Moya, los Cieza, Felipe Gómez de Valencia, Ambrosio Martínez Bustos, entre otros pintores granadinos. Con estos estudios encajarían muchas piezas sueltas y preguntas aún sin respuesta, influencias y tendencias que se difuminan en el tiempo.

El arte granadino falto de ideas nuevas y de proyectos que lo sacaran del adocenamiento en que se desenvolvía va a experimentar en 1652 un cambio de vital importancia. En este año llega a Granada Alonso Cano para ocupar el cargo de Racionero de la Catedral. Abandonaba la corte para dejar en su ciudad natal la muestra de su pericia en todas las facetas de la producción artística y aún más la semilla que fructificará en varios discípulos y una escuela que gira en torno a la figura artística del Racionero. Como afirma el profesor Orozco Díaz "En este aspecto podemos decir que ningún otro pintor español logró imponerse sobre sus discípulos y continuadores con la fuerza que se impuso este artista granadino. Como en los casos de las grandes personalidades italianas, de Miguel Angel, Leonardo o el Cavaraggio, Cano logró atraer a los artistas de su tierra y a buena parte de los madrileños- como si su arte seductor respondiese a unas aspiraciones estéticas y espirituales expresivas de lo esencial granadino"<sup>2</sup> .

Siguiendo la huella del maestro, sus discípulos Sevilla y Bocanegra, sin olvidar el gran abanico de pintores en los que se suman matices de personalidad, de influencias y formaciones varias, aportan a la escuela granadina ese matiz a la vez complejo y

enriquecedor. José Risueño, maestro de Chavarito, hereda todo ese bagaje artístico al que une su recia personalidad como artista favorecida por el ambiente ciudadano de la época. La vivencia artística de los años de juventud de Risueño la resume apretadamente Sánchez-Mesa: "...calles de las andanzas de su niñez. Por ellas podría cruzarse con artistas como los Moras, Juan de Sevilla y oír los comentarios y desafíos de Bocanegra, de quien admiraría también sus obras expuestas en la plaza de Bibarrambla en las fiestas del Corpus, y si ya inclinado por las artes, la sombra de la fama y el vivo recuerdo del racionero..."<sup>3</sup>. Sin duda alguna Risueño influyó en los primeros años de formación de Chavarito, hombre despierto, inquieto, el discípulo más destacado y de mayor personalidad artística.

Gómez-Moreno dice de él: "...como pintor figura entre los menos adocenados de su tiempo"<sup>4</sup>, en otra de sus obras apunta: "...fue excelente pintor Domingo Echevarría..."<sup>5</sup>. Ceán Bermúdez señala: "...fue un buen pintor, y que adelantó en la escuela de su maestro, pasó a Roma"<sup>6</sup>. Chavarito une a su personalidad su formación granadina, herencia de sus antecesores, el aprendizaje italiano junto a Lutti y la incidencias flamencas; esta rica gama de matices hace que en muchos casos su paleta sea compleja y desconcertante. Si agregamos su actividad como grabador aguafuertista, esta nueva faceta enriquece su talante como artista. Fue en la Granada de la primera mitad del XVIII un pintor conocido y de prestigio, así lo deducimos de la documentación y de los encargos que recibe.

## AMBIENTE HISTORICO

Es necesario para acercarse con capacidad crítica a un momento artístico revisar previamente el momento histórico, socio-económico-político en el que la obra de arte se va a producir. El artista trabaja bajo una serie de condicionantes de época que inciden directamente en él; de ahí la necesidad de plantearnos la problemática coyuntural que enriquecerá nuestros puntos de vista a la hora de analizar una determinada experiencia en el campo del Arte. La vida de Domingo Chavarito transcurre en un momento difícil de la historia de España. Su longevidad (muere a los 89 años) le permite contemplar una agónica etapa de decadencia que inicia su acelerado declive a la muerte de Felipe IV en 1665.

El heredero, futuro Carlos II, era un niño enfermizo que defraudaría las esperanzas depositadas en él. En su minoría de edad las riendas de la política caen en manos de dos personajes que debilitan aún más la precaria situación, D. Juan José de Austria, hombre de desmedida ambición, y el hidalgo D. Fernando Valenzuela. En 1675 el príncipe alcanza la mayoría de edad, la crisis tenía raíces profundas y Carlos no estaba preparado para poner en orden un país totalmente desmembrado. Al desastre económico y la bancarrota se unía el desaliento general; "...la decadencia no era sólo material; estaban también en crisis los ideales; pasado el entusiasmo suscitado por la victoria de Fuenterrabía se murmuraba abiertamente de la conducta del gobierno, y no sólo entre las masas populares" (Domínguez Crtiz)<sup>7</sup>.

Este malestar que se traduce en descontento y desequilibrio social, se palpa en la vida cotidiana del país. Un pueblo agotado y sin esperanza busca consuelo a sus males acentuando su natural religiosidad, avivada ahora por la crítica situación. El arte religioso alcanza sus más altas cotas, imágenes y lienzos llenan las iglesias, el pueblo encuentra en esta figuración devocional la justificación de sus males, el apoyo ante el caos, el éxito ante tan manifiesto fracaso. La preocupación por un sucesor al trono se suma a la problemática general. Carlos II no tiene descendencia de su segundo matrimonio con Mariana de Noeburgo. Era evidente que la corona española quedaría expuesta a las apetencias exteriores; Austria y Francia son los pretendientes más cualificados, mientras Inglaterra y Holanda velan porque no se rompa el equilibrio de fuerzas.

El emperador Leopoldo desea el trono para su hijo Carlos, Luis XIV para su nieto Felipe. En una hábil maniobra política en la que juegan un destacado papel las intrigas cortesanas, Luis XIV consigue que Carlos II nombre en su testamento heredero de la corona a su nieto Felipe, en noviembre de 1701. La guerra es inevitable, se lucha en dos frentes: español y europeo; los convenios de Utrech y Rastadt (1713-14) ponen fin al

conflicto dando el trono de España a Felipe, que debía renunciar al de Francia, y además España cedía algunos territorios que le pertenecían.

Felipe V siguiendo las directrices y modelos franceses estabiliza la economía, renueva la hacienda, remodela el ejército y crea una corte al gusto francés en la que estarán presentes el complicado ceremonial y las modas refinadas del ambiente cortesano de su abuelo. La muerte de María Luisa, su primera esposa, y su boda posterior con Isabel de Farnesio, marcan un cambio importante en la política del rey. Es notable el progresivo abandono de las tendencias francesas en favor de las opciones italianas.

En 1724, después del corto reinado de Luis I, apenas ocho meses, que se produce por la sorprendente abdicación de su padre, vuelve al trono de nuevo Felipe V; aunque será Isabel de Farnesio la que dirige la política exterior de España con un objetivo, buscar en Italia un trono para sus hijos. El rey enfermo y en ocasiones perturbado, pierde prácticamente la dirección de los asuntos de gobierno, de los que de forma decidida se encarga su esposa: "...gobernó sola, de hecho, los destinos de España y fue el verdadero rey durante los largos períodos de locura declarados de Felipe V, vestido de andrajos y sumido en la abulia más desesperante, sólo reanimado con la ilusión de la unión posible, en su persona, de las coronas de Francia y España..." (Gonzalo Anes)<sup>8</sup>.

Cuando en 1746, muerto Felipe V, accede al trono su hijo Fernando VI las condiciones interiores y exteriores de España se habían fortalecido. Una saneada economía que se fue consolidando en el reinado de su padre, y un prestigio en Europa que coloca a la monarquía española en un lugar favorable dentro de la dinámica política del continente, reforzado por la presencia de Carlos en las Dos Sicilias, constituyen la base del fortalecimiento español. Fernando VI cederá la dirección del gobierno al marqués de la Ensenada, hombre de gran talante personal, culto e inteligente; don Cenón de Somodevilla llevará con acierto las tareas del estado ante la falta de decisión del rey. Como apunta Domínguez Ortiz: "Fernando era un ser indolente, lleno de buenas intenciones pero presto a dejar en manos ajenas su realización"<sup>9</sup>.

Este es el apretado compendio del devenir histórico español durante el paréntesis 1662-1751 en que vivió el pintor; una época compleja de nuestra historia en el momento que marca la transición del XVII al XVIII. Chavarito, que muere en 1751, no llega a conocer los logros intelectuales de la segunda mitad del setecientos. Vivió la decadencia política, social e intelectual del último tercio del XVII y los intentos por superarla a lo largo de la primera mitad del XVIII; un hombre de la talla de Feijóo reconoce los esfuerzos que van a realizarse en esta época por superar una crisis que tiene sus orígenes en la centuria anterior.

Esta labor no será infructuosa, ya en el reinado de Carlos III se detectan con claridad en España los nuevos síntomas que acercan su panorama cultural a las corrientes europeas del momento. "...la influencia de las ideas nuevas no se tradujo en hechos sino después de la subida al trono de Carlos III (1759)" (Henares Cuéllar)<sup>10</sup>. Con la mitad del siglo coincide una pléyade de ilustrados de prestigio reconocido: Jovellanos, Meléndez Valdés, o Iriarte. Estos no forman un grupo aislado, podríamos señalar nombres importantes que los precedieron: Campomanes, Lampillas, o Cadalso; y otros que cronológicamente son posteriores: Moratín, o Quintana. Todos destacaron en distintas facetas: política, pensamiento, poesía, derecho, filosofía, economía. De todas estas generaciones<sup>11</sup> la

más importante es la de Jovellanos, y será a partir de 1760 cuando ya se pueda hablar plenamente de ilustrados.

El proceso de transformación global que tiene lugar en el setecientos obedece a un desarrollo dispar; las nuevas ideas no se expanden rápidamente, su difusión es fruto de un largo proceso que debió vencer los residuos, fuertemente arraigados, de un talante histórico heredado del XVII, de una cultura adocenada que debía renovarse. Ya Feijóo se rebelaba abiertamente contra la cultura de su tiempo.

Los aires renovadores se dejan sentir con facilidad en la corte, y allí se desarrollan extendiéndose a escogidos ámbitos urbanos fuera de ella a los que, por su especial configuración y circunstancias, les era más fácil tener acceso a escritos, corrientes ideológicas y culturales, que en muchos casos venían directamente de fuera. Incluso hemos de destacar a personas e instituciones que tendrían una gran importancia en la difusión de las corrientes ilustradas.

Como apuntábamos, Domingo Chavarito no tendrá posibilidad de acceder a este nuevo proyecto cultural. El ambiente granadino de los primeros 50 años del XVIII sigue sin novedades las directrices marcadas en la centuria anterior con notas, en muchos aspectos, del adocenamiento y decadencia. La Granada de la primera mitad del Setecientos mantiene invariables todas sus estructuras, viviendo en lo político, social, religioso, e incluso en su normativa urbana, las directrices de una época, "el barroco", que le marcará de forma decisiva. En pocas ocasiones una tradición cultural va a tener una pervivencia tan acusada y unos modelos tan reiterativos.

## BIOGRAFIA

Es común en los artistas granadinos del seiscientos una marcada personalidad que les hace destacar en el contexto humano de su época, "hallarnos ante unos tipos que sólo por sus rasgos psicológicos, constituyen algo especial dentro del esquema común de la generalidad de los hombres" (Orozco Díaz)<sup>12</sup>. En Domingo Echevarría no encontramos un perfil claramente definitorio, ni la vida aventurera de Cano, ni la altanería de Bocanegra, ni la piedad de Pedro de Mena. Hombre inquieto e incansable dedica su dilatada vida (muere a los 89 años) a la pintura con algunas incursiones en el campo del grabado. Si hacemos excepción de su posible viaje a Italia, que en su momento abordaremos con detenimiento, toda su obra tiene como único escenario Granada.

Quizá el hecho más pintoresco en relación con el pintor sea la multiplicidad de formas con que aparecen su apellido y el sobrenombre de Chavarito, heredado de su padre; a esta variedad alude D. Manuel Gómez-Moreno<sup>13</sup>. En los documentos predomina el apodo paterno sobre el apellido. El artista firma en el expediente matrimonial "Domingo Chabarrito", fig. 1<sup>14</sup>. En la partida de bautismo del pintor a su padre se le inscribe como "Domingo Chivarrito"<sup>15</sup>. En el grabado de los Santos Cosme y Damián leemos: "Domingo Cheberrito sculpit". Al margen de algunas citas documentales donde aparece como Echevarría, su verdadero apellido; en el lienzo "Aleoría de la orden Dominicana" firma "Domi Chevarria".

Las variantes más comunes entresacadas del apéndice documental son: "Chavarrito", "Chabarrito", "Chivarrito" (tto), "Cheverrito", "Chevarrito", entre otras, o "Chavarria", "Chavaria". En ocasiones apellido y apodo se funden: "Echeverrito", "Echevarrito". Si algunas de estas variopintas formas son imputables a errores de los amanuenses, sobre todo el cambio de la "v" por la "b", no lo son en su totalidad ya que el mismo artista las utiliza indistintamente.

Aunque su maestro fue un gran escultor, Chavarito no hizo nunca escultura. La vida del pintor discurre a caballo entre dos siglos, nace en 1662 y muere en 1751. El doce de diciembre de 1662 nace Chavarito en Huéscar (Granada)<sup>16</sup>, según parece de familia humilde o de mediana posición. En los documentos nada se destaca de sus padres Domingo Chivarrito y Luisa Parexa, lo que hace suponer su origen modesto<sup>17</sup>. Fue bautizado en la Iglesia de Santiago de Huéscar por el licenciado Antonio Zabal, el diecinueve de diciembre de ese año<sup>18</sup>, son sus compadres un matrimonio de la vecindad, Antonio Cabrera y Gabriela Jaena.

nomem ...  
terce de la Heredad de campo de  
primos de gloria jee =

Domingo Chavarito

eg

En la ciudad de Granada  
el día de ... para ...

Fig. 1: Detalle en donde aislamos la firma de Chavarito. Sacado de su expediente matrimonial. Archivo de la Curia, Granada.

La niñez del pintor transcurre en su ciudad natal y a los catorce años viene a Granada probablemente solo. Si nos atenemos a las noticias documentales en 1702, año en que contrae matrimonio, es huérfano, así consta en el expediente matrimonial<sup>19</sup>. No sabemos si tuvo hermanos, la pérdida del archivo parroquial de la Iglesia de Santiago nos ha privado de consultar los libros de bautismos, en la documentación que recogemos nunca se alude a ellos.

La decisión de venir a Granada en 1676 es vital en la vida futura del artista. Chavarito es un joven inquieto, con un enorme deseo de aprendizaje que, atraído por el ambiente artístico de la ciudad, deja Huéscar con la ilusión de abrirse camino a la sombra de alguno de los maestros granadinos. Pudo tener contacto con la obra de Bocanegra que en ese año fue nombrado pintor del Rey y en 1674, dos años antes, pintor de la catedral; con la de Juan de Sevilla que gozaba de reconocido prestigio, o la de otros maestros como Pedro de Moya muerto en 1674, Ambrosio Martínez Bustos que falleció en esas fechas o Felipe Gómez de Valencia muerto en ese año. Sin duda visitó talleres, tomó contacto con algunos de estos maestros, y en definitiva fue adentrándose en esa Granada artística que vivía emotivamente el recuerdo del Racionero.

Pero ante todo tenía por doquier el magnífico legado artístico de Cano, muerto en 1667, fecundo y lleno de esa personalidad e inspiración de maestro polifacético que le caracterizaban. Indudablemente Alonso Cano supo imprimir su sello peculiar a cuantos proyectos y diseños realizó, creando una escuela cuyas reminiscencias llegan a nuestros días. Granada vive en el último tercio del seiscientos días de gloria artística que se traduce en el abanico de pintores y escultores que llenan los templos y colecciones particulares del fruto de su inspiración.

Es muy probable que los primeros años granadinos de Chavarito transcurrieran dentro del núcleo urbano de la parroquia de S. Gil. Allí comienzan los primeros contactos con José Risueño, sólo tres años menor que él, entrando a formar parte de su taller y círculo familiar. No poseemos datos de la actividad del pintor en esta época. Con toda seguridad colaboró en los trabajos y encargos de la familia Risueño. El profesor Sánchez-Mesa apunta que compartió los trabajos de taller con otros artistas, entre los que destaca a José Ahumada, Juan Ruíz Luengo y Manuel Risueño, hermano de José, que ejercía de maestro entallador<sup>20</sup>. Esta será la escuela de aprendizaje del pintor, el ambiente donde comienza a modelarse el artista.

Después de 1686, cuando el pintor tiene 24 años, y hasta 1702 en que contrae matrimonio, comienza un curioso periplo ciudadano del artista, que va a vivir en distintos barrios granadinos. Así lo justifican los respectivos párrocos en el expediente matrimonial; don Benito Rodríguez Blanes afirma que entre 1686-93 es feligrés suyo en la parroquia de Nuestra Sra. de las Angustias; don Miguel Vicente, que lo es de San Gil entre 1694-98; de 1699 a 1701 vuelve de nuevo a la parroquia de Nuestra Señora de las Angustias. Por último en 1702, antes de casarse, habita en la calle del Laurel casa 341, circunscripción de San Matías<sup>21</sup>. El expediente matrimonial de Chavarito es un documento clave para rehacer muchos aspectos de su vida porque proporciona gran cantidad de datos. La partida de bautismo del pintor, que como apuntamos se había perdido al desaparecer el archivo parroquial, la conocemos por la copia que incluye el expediente matrimonial. Son de indudable interés para los años que estamos considerando las extensas declaraciones de los contrayentes, de los testigos, y las de los párrocos de las Iglesias en las que fueron feligreses.

Durante estos años debió continuar su colaboración en el taller de Risueño, no obstante en esta época ya se ocuparía en pequeños encargos que fueron modelando su prestigio y su personalidad como pintor. De este momento son el "San Antonio" de la Iglesia Parroquial de Alfacar, donde pone de manifiesto su dominio del dibujo y el perfecto conocimiento de los valores plásticos evidentes en la figura del Niño (fig. 2), y una Virgen con el Niño que se conoce como "Nuestra Señora de Gracia", patrona de las Cuevas, Guadix (fig.3).

En tres lienzos de la serie mercedaria de Risueño, hoy en el Museo de Bellas Artes de Granada, vemos características que apuntan la colaboración de Chavarito. Se trata de los titulados "Aparición de San Pedro Nolasco, Santo Domingo y San Francisco", "Virgen de la Merced y Santa María del Socorro" y "Pasaje de la vida de S. Pedro Nolasco". Estas obras fueron catalogadas por el profesor Sánchez-Mesa en su monografía sobre Risueño, distinguiendo en ellas la posible colaboración de algún discípulo; indudablemente algunos tipos humanos guardan una estrecha relación con los diseños de Chavarito. Es comprensible que en momentos en los que los encargos agobian, Risueño le confiara partes de la obra, más conociendo perfectamente la capacidad y talante artístico de su discípulo; podemos fechar estos trabajos en los últimos años del Seiscientos.

Ya dentro del XVIII anterior a 1708, podemos fechar su "Santo Tomás de Aquino", hoy en una colección particular granadina (fig. 7). Es un bello lienzo de pequeñas dimensiones (60 x 80) en donde el artista diseña una equilibrada figura que se apoya en un dibujo ágil y sinuoso; aunque lo que más llama la atención es la valentía y firmeza de la pincelada.

En estos años el pintor era ya un artista formado, su prestigio ciudadano, forjado a la sombra del taller de la familia Risueño, debía ser importante, ha realizado con acierto varios encargos en los que dejó plasmadas las buenas cualidades de su paleta; en definitiva Chavarito en los primeros años del setecientos es un artista maduro dispuesto a reafirmar en cada encargo su talante como pintor.

El 4 de setiembre de 1702 Domingo Echevarría contrae matrimonio con María Teresa Mateo Franco hija de Juan Antonio Franco, mercader en el Zacatín, y de Salvadora María Lariño, vecinos de la parroquia de Nuestra Señora de las Angustias<sup>22</sup>. Los casa don Benito Rodríguez Blanes, párroco, que comparte sus actividades pastorales con las de pintor. Son testigos del contrayente José Risueño, Pablo y Juan Ortiz; de la contrayente sus padres Juan Antonio Franco y Salvadora María Lariño, y Ana Ponce de León. Observamos cómo la amistad entre Risueño y Chavarito trasciende la simple relación de taller para proyectarse en los acontecimientos de la vida de cada uno, así podremos comprobarlo en varias ocasiones a lo largo de esta biografía.

Después de casarse Chavarito va a vivir a casa de sus suegros en la parroquia de Nuestra Señora de las Angustias, calle S. Isidro, allí nacen sus seis hijos; en 1703, su primogénito Francisco Domingo<sup>23</sup>, y en los nueve años sucesivos los cinco restantes; los bautiza a todos en la Iglesia de Nuestra Señora de las Angustias, como hemos podido comprobar en los libros bautismales que, además de los datos de cada uno de ellos, nos brindan aspectos interesantes en cuanto a la situación ciudadana de la familia del artista, sus relaciones en el ambiente granadino y amigos.

La fama que como pintor y grabador tenía Chavarito hace que en 1704 reciba el encargo de hacer un aguafuerte con la imagen de la Virgen de las Angustias. El 3 de enero de este año don José de Sierra, mayordomo de la Hermandad, pagó al artista 480 reales por realizar la lámina de cobre y 240 reales por dos mil estampas, a doce reales el ciento<sup>24</sup>. Son los años de madurez del pintor y sin duda recibió numerosos encargos, no obstante aún no se había producido su evolución definitiva que vendría pocos años más tarde.

En 1705 nace la primera de sus hijas Isidora Vicenta Teresa<sup>25</sup>; un año después el segundo varón Marcos Domingo José, citándose como testigo en la partida de bautismo a José Risueño que continúa su amistad con Chavarito<sup>26</sup>. En estos años el pintor estaba ya desligado de las dependencias de aprendizaje y formación que le ligaron en sus primeros años granadinos al taller de los Risueño; aunque no cabe duda que siguió en contacto con él colaborando en los numerosos proyectos que en el campo artístico recibía esta familia de gran arraigo en el marco granadino. En 1707 nace Petronila Paula<sup>27</sup>, un año más tarde el artista ve aumentar de nuevo su familia con el nacimiento de otra niña Luisa Teresa Josefa<sup>28</sup>. En 1712 nace la última hija del pintor Juana Josefa Teresa<sup>29</sup>, sin embargo este año iba a depararle una gran tristeza: el 4 de junio, seguramente de postparto, muere su esposa, pocos meses después del nacimiento de Juana Josefa. Doña María Teresa contaba sólo 29 años y su muerte llena de dolor a Chavarito que, aunque todavía joven (50 años), no volverá a contraer matrimonio.

Doña María Teresa otorgó testamento ante el escribano Juan de Padilla: nombró albaceas a su marido Domingo Chavarito y a su padre Juan Antonio Franco, y herederos a sus hijos. La esposa del pintor fue enterrada en la Iglesia de Nuestra Señora de las Angustias y consta en la partida de defunción que se le dijeran 20 misas rezadas<sup>30</sup>.

## EL VIAJE A ITALIA

Un punto clave en la vida del pintor, por las incidencias que posteriormente tiene en su obra, es su posible viaje a Italia, incógnita que con certeza documental no hemos podido despejar. Muy pronto nos planteamos este aspecto buscando por todos los medios a nuestro alcance la certeza de este viaje que no dudamos realizó porque el giro que se ve en la obra del pintor es ya un documento evidente. Para desvelar esta duda recopilamos y analizamos todos los datos a nuestro alcance, para más tarde, a la luz de ellos, llegar a una conclusión. Insistimos que aunque no tenemos el refrendo documental éste es fruto de un detenido análisis de los datos que conocemos.

Italia, por su bagaje cultural y artístico, ha sido siempre foco de atracción de artistas; cuna de grandes genios de las artes, su imagen casi mítica ha ejercido sobre el artista de todas las épocas una admiración carismática. Domingo Chavarito debió sentir el deseo de conocer este mundo lleno de posibilidades nuevas que se le brindaba asequible por una coyuntura personal. Viajar no era común en los artistas granadinos, no ya fuera de España, incluso desplazarse a la corte suponía un sello de "distinción" que no quedaba al alcance de todos. Casos de "sedentarismo" los encontramos en artistas de personalidad y talla dentro de la escuela: elocuente es el de José Risueño.

Ceán-Bermúdez, Gómez-Moreno, el Thieme Becker, y Gallego Burín, entre otros, dan la noticia del viaje a Italia de Chavarito<sup>31</sup>. Pero ninguno, a excepción de Gómez-Moreno da una fecha, ni aproximada, para el viaje. Este autor, al citar en qué se apoya, da dos fechas bastante dispares, en 'El arte de grabar en Granada' da los años entre 1712-19, en 'La pintura y escultura en Granada', los últimos años del siglo XVII. La primera obra es de 1900, la segunda un manuscrito inédito de 1918; no sabemos en qué datos se basa para señalar este cambio en la cronología del viaje italiano de Chavarito. Esta oscilación permite pensar que Gómez-Moreno no tuvo acceso a ningún documento que le permitiese fechar con exactitud el viaje. Los demás autores guardan silencio y no señalan cuál fue la fuente de información para hablar del mismo.

La fecha 1712-19, dada por Gómez-Moreno, no tiene fiabilidad ya que, entre otras causas, no parece posible que después de morir su esposa en 1712, teniendo a sus seis hijos pequeños, el pintor viajara a Italia. Además, entre 1716-18 podemos documentar su estancia en Granada: el artista recibe el encargo de pintar los dos semicírculos con alegorías eucarísticas para la Iglesia de la Magdalena. Así se deduce de los datos que sacamos de los libros de cuentas del convento<sup>32</sup>. Cuando pinta estas obras en su paleta ya se observan matices muy característicos.

La otra fecha que da Gómez-Moreno, últimos años del siglo XVII es, además de ambigua, menos viable por una serie de razones que vamos a desglosar; los datos de los padrones parroquiales por los que sabemos que en estos años el pintor vive en las demarcaciones de las parroquias de San Gil, San Matías y Nuestra Señora de las Angustias; la amplia declaración del pintor en su expediente matrimonial en la que narra su vida hasta la fecha de la boda, 1702, si hubiera realizado el viaje no habría silenciado este hecho de indudable importancia. Además contamos con la declaración de los testigos, uno de ellos su maestro José Risueño que como artista sabía valorar en su medida este aspecto y sin embargo nada dice sobre el viaje<sup>33</sup>.

Hay otro punto definitivo para no aceptar esta fecha; Benedetto Lutti, al que se señala como el maestro de Chavarito en Italia, en esta época es un artista que se está formando aunque llegó posteriormente a ser un excelente maestro. Según apunta Francis H. Dowley, Lutti fue un discípulo aventajado de Gabbiani<sup>34</sup>. Por lo tanto en estos años no se puede considerar a Benedetto Lutti como maestro. Dowley nos dice que no estando ya junto a Gabbiani, cuando Benedetto Lutti trabajaba en el círculo de Maratti, enviaba dibujos a su antiguo maestro para que se los corrigiera. El mismo autor confirma que en 1707 la influencia de Maratti sobre Lutti había sobrepasado la de Gabbiani.

Es entre 1707 y 1712 cuando Benedetto Lutti se dedica a enseñar; Francis H. Dowley así lo atestigua cuando dice de Lutti, refiriéndose a los años anteriores a 1712: "...durante el período anterior de aparente inactividad él podía haber estado más envuelto en coleccionar y enseñar..."<sup>35</sup>. Las razones expuestas hacen inviable el viaje de Chavarito a Italia en los últimos años del XVII como apunta Gómez-Moreno.

Después de estas consideraciones es difícil y problemático dar una fecha concreta. Es una evidencia que en 1712-15, cuando pinta el ciclo teresiano, y sobre todo en 1716, cuando pinta los medios puntos para la Iglesia de la Magdalena, su paleta ha tomado un giro de noventa grados sobre todo en el dibujo y el color respecto a obras anteriores. Es el argumento más poderoso para pensar en el viaje a Italia. Es imposible que de

forma indirecta, con el conocimiento de pinturas y grabados, o por influencias transmitidas por otros artistas, pudiera sensibilizarse de forma tan decisiva su técnica pictórica. Aunque Chavarito desaparece de los padrones parroquiales entre 1722-24, concretamente del de Nuestra Señora de las Angustias, no es razón para pensar en fecha tan tardía para el viaje, ya que su estilo ha cambiado mucho antes, como apuntábamos; este hecho es ya constatable con seguridad en 1716, y además Benedetto Lutti muere en 1724 y en sus últimos años no se dedica a enseñar. Debemos pensar en el intervalo 1708-11 como posible fecha del viaje y, más concretamente, creemos que las fechas tope entre las que pudo desplazarse a Italia oscilan entre los primeros meses de 1708 y los primeros de 1711<sup>36</sup>.

Otro aspecto que debemos plantearnos ahora es la duración del viaje. Nos inclinamos que fuera próximo a los tres años si consideramos: su estancia de aprendizaje con Lutti, las lógicas dificultades de desplazamiento de la época, y, un aspecto que posteriormente abordaremos, que tuviera además necesidad de atender una serie de encargos comerciales hechos por su suegro. Son estas causas, entre otras posibles, las que nos deciden por el período de tres años.

No olvidemos que entre 1707-12 es cuando Lutti tiene su máxima actividad como maestro, además de las noticias de Dowey, ya reseñadas; Wittkower señala que Gian Paolo Panini uno de los discípulos de Lutti entra a estudiar con él en 1711<sup>37</sup>. Otro aspecto que debemos tener en cuenta porque hace viable en estos años el viaje, son las fechas de nacimiento de sus hijos; la penúltima hija de Chavarito nace en agosto de 1708 y la última en enero de 1712<sup>38</sup>.

La honradez investigadora nos obliga a señalar que entre 1702-1711 y hasta 1722 el nombre del pintor consta en el padrón parroquial. Sin embargo tiene plena justificación ya que al continuar habitando en la casa su esposa e hijos, durante la ausencia del pintor, el nombre del cabeza de familia no desapareció del mismo. Distinta es la interpretación de estos datos del padrón cuando está soltero, si no aparece un año habíamos de buscarlo en otra demarcación parroquial, así lo hemos hecho, o pensar que no estuviera en Granada. Y si aparecía, viviendo solo, es prueba de que realmente estaba en la ciudad.

Si después de estas consideraciones aún se puede dudar la posibilidad del viaje podríamos preguntarnos, ¿dónde pudo aprender Chavarito todas las nuevas cualidades que en 1716 ya tiene su pintura?: perfección en el dibujo, exquisitez en el modelado ágil de las formas, claridad de paleta. Estas cualidades no son precisamente definitorias de la escuela granadina, ni de ninguno de sus artistas. Sin embargo nos recuerdan lo que Lutti apunta el Thieme-Becker: era un buen pintor y grabador, pintor al fresco, al óleo y al pastel, de gran corrección en el dibujo, "...en su arte pictórico se juntan las escuelas toscana, boloñesa y francesa. Le gustan los efectos de claro oscuro y colores claros, los dos contrastes y los estallidos de luz repentinos. Las figuras, los santos en éxtasis y las divinidades griegas, blandas y llenas de encanto. Es fundamentalmente patético y sentimental, casi romántico"<sup>39</sup>.

El viaje de Chavarito pudo estar ligado a la relación comercial de su suegro con Italia. Don Juan Antonio Franco era un prestigioso comerciante del Zacatín, antes como ahora núcleo comercial granadino por excelencia. La situación de privilegio que tenía su

familia en el ámbito ciudadano viene avalada por los importantes apellidos granadinos que aparecen en el expediente matrimonial de su hija, o en el bautizo de sus nietos, posiblemente clientes o amigos de la familia; además de los procedentes del campo artístico, sobre todo el de José Risueño, que están ligados al núcleo en que desarrollaba su actividad Domingo Chavarito que en aquellos años era un prestigioso pintor y grabador, posiblemente esta fama le abrió la puerta de esta adinerada familia de comerciantes que casan con el artista a su única hija.

Los lazos económicos y comerciales del suegro de Chavarito con Italia y la necesidad de atender a ellos, la avanzada edad de don Juan Antonio Franco y la atracción que Italia tiene para cualquier artista hacen que Chavarito abandone Granada en un momento crucial de su vida, cuando ya es un pintor formado y está ávido de conocer toda la gama de facetas que lo italiano puede brindarle. Después de su periplo vuelve directamente a Granada, su prestigio que ya era bueno aumenta considerablemente; consecuencia inmediata es el encargo de dos lienzos con temas eucarísticos para las Agustinas.

Después de la muerte de su esposa en 1712 Chavarito sigue viviendo con sus hijos en la calle de San Isidro, parroquia de Nuestra Sra. de las Angustias, hasta que en 1718 va a vivir al Corral de los Navarros, de esta parroquia<sup>40</sup>. El 12 de setiembre de 1714 muere la madre de su esposa doña Salvadora María Lariño que nombra albaceas en su testamento a su esposo y su yerno<sup>41</sup>. Como ya hemos señalado, estos años dedica su actividad al proyecto de dos medios puntos que completarían el ciclo eucarístico de la Iglesia de la Magdalena; estos lienzos, aunque copias rubenianas, tienen elementos personales de indudable belleza<sup>42</sup>. Además entre 1712-15 Chavarito pinta uno de los proyectos más interesantes de su producción artística, por encargo de las Carmelitas descalzas del convento de los Mártires realiza una serie de cinco lienzos con escenas de la vida de Santa Teresa. Estos ciclos programáticos, que tanto auge tienen en la centuria precedente, siguen siendo encargo típico de las órdenes religiosas. El artista resuelve los modelos inspirándose en una serie de estampas de los flamencos Adrian Collaert y Cornelio Galle, hecho común en los pintores de su tiempo. Para el mismo convento también en estos años realiza un aguafuerte con "San Cosme y San Damián".

Después de 1721 en que lo encontramos por última vez en el padrón de Nuestra Sra. de las Angustias, calle Concepción, casa 312, tenemos un lapsus documental que nos impide fijar su residencia con certeza. Parece ser que se trasladó a la parroquia de San Gil, donde anteriormente vivió; nada hay que justifique su ausencia de Granada en estos años. Además entre 1722-27 el artista pinta una de sus obras más originales, la figura ecuestre de "Carlos III niño" para la real Maestranza de Caballería; este encargo se relaciona con los actos que esta institución organiza con motivo de la visita del príncipe a Granada, y corrobora el prestigio que el artista tenía en la ciudad. En 1730 contrae matrimonio su hijo mayor Francisco Domingo con Francisca de Aguirre, en la Iglesia de Nuestra Señora de las Angustias, los casa el racionero don Ignacio Arzadún<sup>43</sup>. De esta forma la familia Chavarito emparenta con los Aguirre, conocidos artesanos en la Granada de la época; este hecho es un vestigio más que avala la buena consideración y el prestigio que el pintor tenía en el marco ciudadano.

La amistad que siempre le unió a su maestro Risueño no se ha roto y se pone de manifiesto en los acontecimientos de la vida de ambos pintores. Quedan perdidos en el tiempo sus primeros pasos en el taller; las colaboraciones, de tanto fruto para su

aprendizaje; en definitiva sus primeros años de contacto con la realidad granadina bajo la tutela de los Risueño. Antes de su muerte en 1732, José Risueño dará otra prueba más de su confianza y afecto hacia Chavarito nombrándolo albacea en su testamento<sup>44</sup>. Risueño tiene 67 años, Chavarito 70. La muerte de su maestro y amigo debió dejar en el anciano pintor un hueco difícil de llenar.

En estos años ocupan al pintor los trabajos que hacia 1730 inicia para la orden dominicana. El grupo de pinturas que encierra la Iglesia de Santo Domingo constituyen el colofón de la vida artística del pintor. El programa para el Antecamarín, los frescos de las capillas laterales, el gran lienzo con una "Alegoría de la orden dominicana", que actualmente cuelga en el ábside son, entre otras obras, el compendio de la labor pictórica de Domingo Chavarito. En estos trabajos, que analizamos con detalle en el capítulo del catálogo, se amalgaman todas las vivencias artísticas del pintor: la belleza y la soltura del dibujo; la riqueza cromática en la que se dan cita lo granadino, las incidencias flamencas y los matices italianos; la variedad iconográfica; y a pesar de algunas indecisiones, ensayos compositivos de interés. Fue éste el último gran proyecto que abordó.

Los últimos años de su vida transcurrieron tranquilos entre su trabajo, sus hijos y nietos. El 6 de agosto de 1751, a los 89 años, fallece en Granada Domingo Chavarito. Su muerte se produce seguramente en la casa nº 5 de la Carrera de la Virgen, zona a la que le unían tantos recuerdos personales y familiares, allí vivía su hijo Francisco Domingo desde hacía varios años<sup>45</sup>. Fue enterrado en la Iglesia de Nuestra Señora de las Angustias, en la que se había casado y bautizó a sus seis hijos. Otorgó testamento ante Sebastián de Zayas, notario de número, el 11 de julio de ese año; nombra albaceas en su testamento a Francisco Echevarría, su hijo, y a Francisco Nicolás de Zayas; herederos a sus hijos y nietos. Toca a la fábrica tres reales de dobles, dos de capa y doce de sepultura; mandando se le dijeran 25 misas<sup>46</sup>.

Domingo Chavarito, hombre de fecunda vida, deja tras de sí un bagaje artístico que nos permite concederle un puesto destacado en el contexto de la escuela granadina. Después de la desaparición de su maestro es el único pintor que mantiene con dignidad y coherencia los ideales estéticos de la escuela. Hoy Granada le rinde homenaje dando el nombre del artista a una de sus calles "Pintor Chavarito", como testimonio al recuerdo de un hombre que la engrandeció, un poco más, con el fruto de su creación artística.

## LA FORMACION ARTISTICA

Como todos los artistas granadinos posteriores al Racionero, Chavarito toma de su obra un importante bagaje de influencias que lleva a sus lienzos interpretándolas de una forma peculiar. Cuando llega a Granada, sólo nueve años después de la muerte del maestro, la obra y el legado artístico de éste se captaban por todas partes. Juan de Sevilla y Pedro Atanasio Bocanegra, los discípulos más directos, alcanzan en estos años la cima de su producción artística. Los talleres granadinos reproducían los modelos iconográficos canescos erigiéndose a la vez en vehículo difusor de los mismos y en escuela donde los jóvenes artistas se formaban en las maneras del Racionero.

Este es el contexto artístico de época que conoce Chavarito en Granada. Sus primeros pasos le unen al taller de la familia Risueño, allí comienza su amistad con José, escultor y pintor, que a pesar de su juventud (es tres años más joven que él), le inicia en las tareas pictóricas. En este círculo sedimenta la formación granadina del pintor, madura su personalidad y adquiere el dominio técnico necesario.

Hay además otra serie de influencias que inciden en la escuela granadina que acusará de forma evidente la paleta del artista. El gusto por lo flamenco que aparece en toda la pintura española de la época tiene en Chavarito matices de interés. Causas básicas de esta incidencia flamenca en la pintura española son, la difusión por Europa de la obra de Rubens y Wan Dyck, la importación de obras flamencas que engrosaban colecciones en España, y el interés que la riqueza cromática de esta pintura despertó en nuestros artistas. Los trabajos de Rubens y de forma directa la serie de cartones para tapices que diseña para las Descalzas Reales de Madrid servirán de inspiración a Domingo Chavarito para los medios puntos de la Iglesia granadina de la Magdalena. Una paleta más clara, el gusto por los colores calientes y una iconografía determinada, de evocación rubeniana, justifican la admiración que la obra del maestro despertó en nuestro pintor.

Tengamos en cuenta además la incidencia de las estampas que, por su fácil difusión, se convierten en medio adecuado para propagar diseños, composiciones y modelos iconográficos. Gracias a la proliferación de este lenguaje grabado se convierten en moda a seguir en un amplio marco geográfico europeo, unificando tendencias, sembrando de matices la producción de las escuelas locales<sup>47</sup>. Así ocurre con Chavarito en el ámbito granadino<sup>48</sup>, y en general es un fenómeno que se detecta en todas las escuelas provinciales. De la fusión de los elementos autóctonos de cada una con las corrientes predominantes deriva la compleja variedad que caracteriza a la pintura española de transición al setecientos.

Otra faceta de la personalidad artística de Domingo Chavarito es su proyección en el campo del grabado. La obra grabada del artista que ha llegado hasta nosotros no nos permite emitir un juicio crítico adecuado. Sin embargo es obligado hacer referencia a ella considerando que la formación como aguafuertista del pintor granadino matiza de forma importante la valoración de su producción pintada y le inscribe en el amplio catálogo de pintores que buscan en el grabado un nuevo lenguaje de expresión. De ahí el gusto por coleccionar y conocer todo el material gráfico que, procedente de Europa, tenía amplia cotización en nuestro país; sobre todo las estampas de los flamencos cuyas composiciones sirvieron a Chavarito en repetidas ocasiones como entramado de sus lienzos. La justificación más clara está en la serie de grabados alusivos a la vida de Santa Teresa, de Collaert y Cornelio Galle, base para los lienzos que pinta Chavarito destinados al convento de los Mártires de Granada.

No era Domingo Echevarría el único grabador en el taller de Risueño, José Ahumada y Juan Ruíz Luengo practican indistintamente la pintura y el aguafuerte. El buril más que el pincel permite al artista diseñar, experimentar, ensayar composiciones y modelos que en muchas ocasiones se trasponen al lienzo. Además la técnica del aguafuerte, más que ninguna otra, se propicia a las condiciones del pintor. En los pintores aguafuertistas el dibujo adquiere dimensiones nuevas y su práctica en sí misma se convierte en campo de experimentación.

Lo flamenco es una constante en la obra grabada de Chavarito, "...también como grabador en cobre ha tomado este pintor como modelo a los flamencos, como patentiza el grabado de los santos Cosme y Damián inspirado en Wan Dyck" (Mayer)<sup>49</sup>. La presencia en Granada del discípulo de Adrián Collaert, Francisco Heylan, fue decisiva en el ámbito del grabado de la época. Las estampas de Pontius sobre figuras de Wan Dyck son el modelo del "San Cosme y San Damián" de Chavarito.

#### LA FORMACION ITALIANA

Si aceptamos como viable la posibilidad de un viaje de Chavarito a Italia por una serie de rasgos patentes en su obra que sólo se justifican plenamente con la realización de este viaje, es necesario abordar su formación italiana, concretamente junto a Benedetto Lutti, ya que en la obra pintada del granadino, sobre todo en el dibujo, se denotan rasgos heredados del maestro italiano.

Gómez-Moreno, Gallego Burín y Ceán Bermúdez hablan de la formación italiana del artista<sup>50</sup>, tanto en lo pictórico como en su faceta de grabador, sin especificar qué rasgos de la obra de Chavarito respaldan esta afirmación. Las características que creemos definitorias se resumen en tres aspectos: la claridad de paleta, que no es común a la escuela granadina de la época, la blandura y el mimo de formas con que diseña las figuras y, ante todo, la facilidad y corrección dibujística, quizá el rasgo que le entronca más directamente con el círculo de Lutti. Es significativo destacar que la incidencia italiana en la producción artística de Chavarito se denota a partir de una fecha concreta que gira en torno a 1708-11, y su más bello ejemplo son los dos medios puntos con Alegorías Eucarísticas de la Iglesia granadina la Magdalena.

Es difícil matizar la influencia italiana en la obra grabada del pintor por la falta de estampas que permitan un análisis minucioso, más aún cuando los modelos flamencos están tan arraigados como sucede en el grabado de "San Cosme y San Damián". Sin embargo el dibujo seco y rígido, y las formas faltas de flexibilidad de algunos grabadores flamencos modelos para el pintor granadino, como Adrián Collaert y Cornelio Galle, se torna en un diseño de trazo suelto y líneas equilibradas donde las formas adquieren el mimo que ya señalábamos en la obra pintada a partir de 1711. Estas reflexiones señalan cómo el estudio del dibujo es el elemento catalizador de la formación italiana del artista granadino, hecho que se justifica por ser Benedetto Luti un estudioso de los problemas dibujísticos, como lo atestiguan sus numerosos ensayos, diseños y bocetos y a la predisposición que Chavarito muestra siempre, a lo largo de su obra, por los problemas del dibujo.

La escuela granadina posterior al Racionero ha permanecido durante mucho tiempo en el más absoluto desconocimiento aún en sus miembros más significativos. Los profesores Orozco y Sánchez-Mesa con sus monografías sobre Pedro Atanasio Bocanegra y José Risueño, respectivamente, han señalado un método de estudio y abierto un camino que debe ser completado con nuevas aportaciones; de esta manera se podrá valorar críticamente a los continuadores de Cano y la escuela que lleva su impronta.

Indudablemente a su vuelta de Madrid en 1652 Alonso Cano rompe con la mediocridad en que se desenvolvía el arte granadino iniciando una etapa de florecimiento que se hace patente en todas las manifestaciones de la producción artística. Su talla reconocida en el campo de las artes se enriquece con la amplia gama de matices en que se desenvuelve el arte cortesano. En 1652 el Racionero es un artista maduro, de prestigio reconocido en la corte, con una sólida formación que abarca la problemática de la arquitectura, pintura y escultura; llega a Granada con el aval Real y una gran cantidad de obras diseñadas y terminadas que justifican su talante de maestro.

Sus discípulos Juan de Sevilla y Pedro Atanasio Bocanegra recogen las enseñanzas de Cano interpretándolas bajo el prisma de su dispar personalidad, mezclada en el caso de Juan de Sevilla con una importante gama de tendencias flamenquizantes. No obstante ambos conservan las maneras de su maestro que van a proyectar a sus lienzos y continuadores. José Risueño pertenece a una generación posterior, formado artísticamente en el ámbito granadino, dentro del taller familiar, continúa en su obra pintada y esculpida las directrices marcadas por el arte del Racionero. Como apunta el profesor Sánchez-Mesa: "... resumiendo el proceso del idealismo clásico de Cano, aparece la pintura del Risueño<sup>51</sup>".

Domingo Chavarito, hasta su muerte en 1751, es el continuador de los valores tradicionales de lo granadino. Después de Risueño mantiene con dignidad, a lo largo de toda su obra, una línea, si bien de escuela, no exenta de valores personales y buenas maneras; en un momento en que se desvirtuaba de nuevo el panorama de la pintura granadina por la reiteración y el adocenamiento con que se diseñaban los modelos iconográficos, y en muchos casos por la falta de dominio en la técnica pictórica de los artistas. Con la muerte de Chavarito se rompe el último eslabón con verdadera personalidad en la sucesión artística de Cano. De él afirma Gómez-Moreno: "... también fue excelente pintor Domingo Echevarría<sup>52</sup>" y Ceán Bermúdez

lo califica de "buen pintor"<sup>53</sup>. La personalidad de Chavarito como pintor se enmarca de este modo en una encrucijada de época en la que de una parte concluye un brillante período en el arte granadino que tiene en el pintor sus últimas interpretaciones dignas de mención; y el comienzo de una etapa gris en donde no surgen artistas capaces de revitalizar la escuela, conformándose con la reiterada vuelta a modelos y formas faltos de cualquier destello creativo.

## ESTILO

El estilo de un artista es a la vez personal y un problema con connotaciones de época, lenguaje privado y medio de comunicación hacia los demás; en definitiva una respuesta al complejo entramado que rige la producción artística. Bialostocki lo define con precisión: "El estilo es sobre todo un conjunto de formas de expresión con propiedades características que ponen de manifiesto la naturaleza del artista y la mentalidad de un grupo. También es el medio de transmitir ciertos valores dentro de los límites de un grupo, haciendo visibles y conservando los que se refieren a la vida religiosa, social y moral a través de las insinuaciones emocionales de las formas"<sup>54</sup>.

Cuando Chavarito llega a Granada y se acerca a la realidad de su clima artístico contaba sólo 14 años. La presencia de Alonso Cano estaba en el recuerdo de todos, y sus continuadores Sevilla y Bocanegra eran los ejes del panorama pictórico granadino. El contacto directo con la obra de estos maestros y el ambiente ciudadano debieron despertar en el artista numerosas inquietudes y proyectos que darán sus primeros frutos en el taller de los Risueño. La entrada en este prestigioso círculo familiar es para Chavarito motivo de estímulo, fue allí donde se formó y maduró el artista. Su temperamento estaba más próximo a la personalidad de Juan de Sevilla que a la de Bocanegra. El primero más equilibrado en los aspectos técnicos de la pintura, con una tendencia a la valoración cromática muy acusada, en su paleta se observan con nitidez las incidencias de la pintura flamenca. "... correcto dibujante, fino colorista, cuidadoso y reflexivo en la manera de componer" (Orozco)<sup>55</sup>. Bocanegra más temperamental, de paleta más desigual, está más lejos del gusto y las formas de Chavarito.

Domingo Echevarría asimila aspectos de interés del estilo y formas de Risueño, la personalidad del maestro y su peculiar forma de interpretar la pintura se proyectan en la paleta del artista. La vuelta al estudio del natural señalada por el profesor Sánchez-Mesa como una constante del estilo de Risueño tiene plena justificación en la obra de Chavarito.

Sólo conocemos un retrato pintado por Chavarito pero con la calidad suficiente para justificar en él, entre otras obras, la importancia que el estudio del natural tiene en la personalidad del artista. Es curioso señalar que la figura ecuestre de Carlos III niño es un paréntesis en la obra de un pintor que se caracteriza por su dedicación a la iconografía religiosa. En este lienzo la experiencia tomada del natural está en cada pincelada, que matiza la amplia gama de calidades, en el dibujo ajustado y en la delicadeza con que diseña los volúmenes, patente en cada rasgo del pequeño príncipe.

En las pinturas del Antecamarín de la Virgen del Rosario, iglesia dominica de Granada, Chavarito deja una bella muestra de su dominio en el estudio del natural. Toda la

serie de angelillos que vuelan entre lunetos, pechinas y a través de toda la bóveda, sus miradas expresivas hacia el espectador y el naturalismo que los separa de cualquier conexión con lo ideal (figs.28, 29 y 32 entre otras) son modelos tomados de la vida diaria, niños que Chavarito veía por las calles granadinas, quizá la imagen de algunos de sus nietos llevada a su pintura. Los niños que están a ambos lados de S. Pío V (fig.28) son el más claro exponente de lo que apuntábamos, analizando sus rasgos y la personalidad de sus diseños hallamos en ellos las calidades propias del retrato. De indudable interés en esta línea son las figuras de San Pío V y de la infanta Isabel en las que el artista analiza con planteamientos dibujísticos rigurosos una serie de aspectos plásticos y expresivos donde el naturalismo es una constante.

En la serie de lienzos con temas iconográficos de la vida de Santa Teresa para el Convento de los Mártires de Granada hay dos en los que observamos con nitidez las conexiones con el natural, los alusivos a la "Entrada de Santa Teresa en el Convento" y "Muerte de Santa Teresa". En el primero los rasgos fisonómicos de D. Antonio, hermano de la Santa, son fruto de un estudio riguroso que nos lleva a un modelo tomado de la vida real (fig.13). En el otro, los dos frailes arrodillados junto al lecho son auténticos retratos en los que con una serie de rasgos y matices el artista valora la personalidad independiente de cada uno de los personajes. El religioso que ocupa el primer término evoca la cabeza de una de las figuras del lienzo de Herrera el viejo "Imposición del hábito a S. Buenaventura" (figs.21 y 22). Otro aspecto de interés en este lienzo es el estudio que hace el pintor de varios elementos de naturaleza muerta, el plato y el vaso de encima de la mesa, el acetre y el hisopo que vemos en primer término. Aunque en ambos casos su valor es sólo referencial dentro del diseño compositivo no deja de ser un aspecto digno de tener en cuenta.

En el estudio del natural Domingo Chavarito acusa rasgos de idealización que son un nuevo nexo con la obra del Racionero. Así lo vemos con gran nitidez en su "Carlos III niño". El matiz idealizante llegó al pintor bien de una forma directa, por el conocimiento de la obra de Cano, o a través de la de sus discípulos Juan de Sevilla, Pedro Atanasio Bocanegra, y de una forma especial por la de José Risueño que no es discípulo directo pero sí cabeza de una segunda generación de seguidores del maestro.

El estilo de Chavarito se completa con otro matiz que procede de su formación italiana en el círculo de Lutti: la claridad de paleta tan acorde con el gusto italiano, el modelado de formas armoniosas basado en un dibujo suelto y riguroso a un tiempo, abren nuevas perspectivas en la trayectoria estilística del pintor. En los medios puntos con alegorías eucarísticas, además de las incidencias flamencas, el artista acusa su aprendizaje italiano rompiendo la normativa común de la escuela granadina.

#### LA COMPOSICION

Domingo Chavarito como los demás artistas de su época incluido el creador de la escuela, Alonso Cano, no va a llevar a sus lienzos composiciones complicadas. La escuela granadina crea un sistema compositivo basado en esquemas sencillos y cerrados, buscando la belleza precisamente en diseños en los que la nota más característica es la ausencia de una problemática estructural en el cuadro. Como apunta el profesor

Sánchez-Mesa: "...figuras enmarcadas en esquemas geométricos cerrados, carentes de ritmos abiertos, llegados a Cano desde el equilibrio clásico"<sup>56</sup>. En Chavarito encontramos este tipo de composición geométrica en su forma más simple.

La línea característica en la composición del pintor se basa en la creación de ámbitos que no le exijan grandes planteamientos espaciales ni perspectivas acusadas, utilizando una planimetría sin rupturas en la que los distintos términos del cuadro están próximos. El artista repite en muchas ocasiones el tipo de lienzo de pocos personajes, normalmente uno o dos, en el que éstos ocupan el primer término del cuadro, el espacio que resta lo pinta con fondos sin grandes preocupaciones de paisaje o arquitectura. Son comunes los de tipo neutro logrados a base de asfaltos, marrones y ocre; o los místicos con algún rompimiento entre ángeles y nubes. En esta línea está su "San Antonio", Iglesia parroquial de Alfacar, Granada (fig. 2), o "Nuestra Señora de Gracia", patrona del barrio de las Cuevas de Guadix, Granada (fig. 3).

Como el resto de la escuela granadina, Chavarito va a buscar el modelo para sus composiciones en la gran cantidad de estampas flamencas que en estos años hay en España. La serie de la vida de Santa Teresa que pinta para el convento de los Mártires está inspirada en la de los grabadores flamencos Adrián Collaert y Cornelio Galle. En el catálogo de obras analizamos cada uno de los lienzos en relación con el grabado comprobando que la composición de los cuadros del granadino responde literalmente a la de las estampas. Las dos alegorías eucarísticas para la Iglesia de la Magdalena son otro punto más de conexión con las composiciones flamencas ya que utiliza como modelo los cartones para tapices que Rubens hace para las Descalzas reales de Madrid. Chavarito copia los grandes cortejos rubenianos aportando pequeños matices personales, en el capítulo de catálogo insistimos más analíticamente en este aspecto.

El interés que van a despertar las composiciones de los grabadores flamencos en los pintores de la escuela granadina será notable; de forma especial los grabados que reproducen obras de Rubens y Van Dyck que proyectan con gran fuerza la pintura de estos artistas en el ámbito español. El uso reiterado de estampas resta libertad a las composiciones en el mayor de los casos, pero sobre todo facilita al pintor un trabajo vital, la planificación estructural del cuadro, lo que va en detrimento de la creatividad. Esta es una de las causas principales de que no exista en la escuela granadina un planteamiento serio en cuanto a los problemas de la composición, orientando los artistas sus composiciones a la copia de modelos grabados o a diseños sencillos de poca trascendencia.

En los trabajos para el Antecamarín de la Virgen del Rosario, en la Iglesia de Santo Domingo, Granada, Chavarito va a plantearse con decisión el problema compositivo obteniendo resultados de cierto valor, más si tenemos en cuenta la falta de soltura que produce el adocenamiento constante de la escuela en este aspecto de la técnica pictórica, y la reiterativa inclinación a las estampas a la que ya hemos aludido. En "La batalla de Lepanto" (fig. 27), de este Antecamarín, el artista debe someterse a los dictámenes de un marco arquitectónico irregular de base en rectángulo y cuerpo superior trilobulado. Chavarito diseña el tema aprovechando las cualidades que le brindaban los dos espacios naturales del lienzo y de esta forma la pintura queda dividida en un cuerpo inferior con la batalla y uno superior en el que un rompimiento celeste deja ver entre ángeles y nubes la imagen de la Virgen del Rosario. Una línea de horizonte en la que se confunden

las últimas formaciones de las escuadras sirve de unión entre los dos ámbitos, éstos tienen como nexos de unión algunas aglomeraciones de nubes que rompen la línea de horizonte y una serie de haces de luz que arrancan del rompimiento.

Dentro del Antecamarín hay otras pinturas que merecen nuestra atención más que por la perfección de sus composiciones por el ensayo que éstas suponen. El "San Pío V" está en esta línea que señalamos; el papa está arrodillado ante un altar que tiene la imagen de la Virgen del Rosario, su figura se inscribe en un marco arquitectónico de interior bastante irreal que, en cierta manera, trata de continuar en el espacio pintado las soluciones de la arquitectura del Antecamarín. No logra el pintor adecuar ambos espacios aunque, en un intento de no romper con las formas creadas por la arquitectura real, diseña una galería con arcos de medio punto con importantes valores escénicos. A pesar de esta problemática la figuración está bien inserta en el espacio trilobulado; el pintor sitúa al pontífice, el altar y la Virgen en la zona de más altura, sin duda son el eje de la composición, de esta forma los fustes de las columnas pintadas y la arquitectura real destacan los elementos centrales de la misma (fig. 28).

En este ciclo Chavarito volverá a plantearse una perspectiva arquitectónica en un marco de idénticas proporciones y características (fig. 39). Debemos señalar que con una valoración distinta, el pintor estructura el tema de forma que la arquitectura adquiera su lógica proporción con respecto a las figuras. A pesar de su carácter escenográfico y la poca concreción de muchos elementos arquitectónicos en esta ocasión el pintor está más acertado, aunque son evidentes algunas deformaciones sobre todo en el cuerpo superior y en el medio punto que al fondo cierra la arquitectura.

Las demás pinturas del Antecamarín son de tan mala factura que no pueden inscribirse en la producción del artista. Muy repintadas, bastante deterioradas, o son obra de algún discípulo, o han sido rehechas desastrosamente. De estos aspectos hablamos más ampliamente en el capítulo de catalogación, por esta causa no analizamos sus composiciones que distan mucho de la obra de Chavarito. A pesar de que con la mayor frialdad consideremos al pintor como poco suelto en los aspectos compositivos, y reconozcamos errores técnicos en algunas de sus composiciones, el resto de las pinturas del antecamarín, decididamente, no salieron de la mano del artista.

Dentro del ciclo de trabajos para los dominicos de Granada hay otras dos pinturas en las que nos llama la atención el aspecto compositivo. El lienzo "Alegoría de la orden dominicana" (fig. 40) se resuelve con una bella composición de tipo piramidal llena de simetría y equilibrio, hay una interesante valoración de los personajes aisladamente y con respecto al conjunto y una adecuada inserción de la escena en el paisaje abierto de naturaleza. En el fresco "La huida a Egipto" (fig. 41) utiliza una típica composición en diagonal que se ajusta perfectamente a las exigencias de la obra y relaciona a todos los personajes entre sí y con su entorno.

## EL DIBUJO

Uno de los aspectos técnicos de la pintura que Chavarito domina es el dibujo, desde sus primeros lienzos el pintor se define como un buen dibujante, como lo prueba su "San Antonio", Iglesia Parroquial de Alfacar (fig. 2), o el lienzo "Nuestra Señora de Gracia, Cuevas de

Guadix (fig.3). También en los trabajos de colaboración con Risueño deja constancia de su pericia de trazo, así ocurre en la figura de Santa María del Socorro del lienzo "Virgen de la Merced y Santa María del Socorro" (fig.6) o en el diseño del oriental que golpea a San Pedro Nolasco en el lienzo "Pasaje de la vida de San Pedro Nolasco" (fig.5).

La experiencia italiana de Chavarito incide poderosamente en sus dibujos, la formación junto a Benedetto Lutti, gran maestro del dibujo, dará a los diseños del artista nuevas dimensiones. Las figuras sujetas a un trazo flexible adquieren un ritmo que les da una gran belleza y las hace romper, en cierta medida, con los modelos autóctonos de la escuela. Los personajes de la serie de escenas teresianas (figs.14,16,19), su primer gran proyecto después del viaje a Italia, ya acusan estos matices que se irán perfeccionando a lo largo de su obra. Así se constata en las alegorías eucarísticas para la Iglesia de la Magdalena (figs.25,26), los angelillos de la bóveda del Antecamarín de la Virgen del Rosario (figs.31,32), o en los modelos de la "Alegoría de la orden dominicana" (fig.40), entre otros ejemplos que podíamos citar; en todos nos sorprenden sus formas sujetas a cadencias de delicado diseño. En los semicírculos con temas eucarísticos estas características se acentúan al compararlos con los enérgicos modelos pintados por Rubens.

En el retrato ecuestre de "Carlos III niño" (fig.24), sin duda una de sus mejores obras, destaca, como cualidad importante, la pericia dibujística del pintor. El estudio del natural, cualidad que señalábamos dentro del estilo del artista, encuentra su respaldo más importante en el dibujo. En esta pintura los valores de retrato en el rostro del príncipe, con la minuciosidad que los plantea Chavarito, junto al estudio de las calidades de los vestidos, los perfiles llenos de elegancia, y en definitiva el análisis a que somete cada elemento del cuadro, adecuando el trazo a las valoraciones que el pintor quiere dar a los distintos aspectos de la figuración son cualidades que justifican el dominio del dibujo. En definitiva las formas ágiles y llenas de ritmo que rigen la figura ecuestre, y el equilibrio compositivo del lienzo, tienen un firme apoyo en el dibujo.

Otra faceta en la que Chavarito ratifica su cualidad de dibujante es en la de grabador aguafuertista, esta técnica de grabar tan vinculada a la pericia en el dibujo la practica el artista granadino con indudable acierto. Refiriéndose a ella Lafuente señala: "...los encantos de este procedimiento tan pictórico, tan expresivo medio para que un colorista se exprese"<sup>57</sup>.

#### EL COLOR Y SU TECNICA DE APLICACION

Si atendemos al color, en la obra de Chavarito hemos de distinguir dos etapas bien definidas; una en la que sigue la técnica de colorido de la escuela granadina, con variantes personales que ahora estudiaremos, otra en la que después de su viaje a Italia acusa notables transformaciones en su paleta.

En la primera, si bien como apuntábamos está cerca del gusto cromático de su época, no abusa de ocre, terrosos y asfaltos como ocurre en la mayoría de sus coetáneos. Chavarito utiliza muy poco el asfalto, y en general los colores oscuros nunca predominan en sus lienzos; quizá el lienzo que más se acerca a lo granadino es el "San Antonio" de la Iglesia parroquial de Alfacar (fig.2), en esta obra no aparecen todavía colores flamenquizantes, el rompimiento y el cuerpo blanco del Niño contrastan con las tonalidades marrones del

hábito del Santo y las gamas ocreas que sirven de fondo en parte del lienzo; todavía en esta pintura el artista está muy próximo a los ideales cromáticos de la escuela granadina.

Las incidencias del cromatismo flamenco que aparecen en las obras de Chavarito, desde las etapas más tempranas, actúan en favor de una mayor luminosidad y riqueza de color en su pintura. La moderación de la que hace gala el artista en favor de un equilibrio cromático que evite el "oscurantismo" en los lienzos y el prodigar con acierto los colores calientes de ascendencia flamenca hace que los cuadros del pintor ejerzan a primera vista una indudable atracción. Ese gusto por las tonalidades flamencas será una constante a lo largo de toda su obra, incluso cuando a la vuelta del viaje a Italia se siente atraído por el colorido italiano.

La obra de Chavarito inicia una etapa decisiva a su regreso de Italia, se ha enriquecido la formación del pintor con una serie de matices nuevos que muy pronto acusa su paleta, de entre ellos es muy importante el giro que experimenta el pintor en la elección de las valoraciones cromáticas. La paleta del artista se aclara de forma definitiva abandonando los aspectos coloristas típicos de la escuela, en cuanto al uso de ocreas, terrosos y en general de tonalidades oscuras, que prácticamente no vuelven a verse en la producción del pintor. Se imponen en su obra los cromatismos llenos de armonía conjugándose los colores en gamas equilibradas interrumpidas en ocasiones por la presencia de tonalidades de evocación flamenca, preferentemente el color rojo intenso que tanta atracción ejerció siempre en el pintor.

Un bello ejemplo de lo que apuntamos es el lienzo "Aparición de Cristo a Santa Teresa", de la serie teresiana (fig.14), en el que el rojo intenso del manto de Cristo, cargado de valores plásticos, constituye el máximo exponente cromático del lienzo y un recuerdo de su inclinación a los colores de ascendencia flamenca. De esta misma serie hay otro lienzo en donde vemos ese gusto por los colores italianos, la "Muerte de Santa Teresa" (fig.19) es un fiel exponente de la atracción que un cromatismo más equilibrado y lleno de armonía ejerció sobre el artista<sup>58</sup>.

A partir de 1711, fecha en que regresa de Italia, toda la obra de Chavarito, en sus aspectos cromáticos, responde a lo que hemos señalado, la opción por una paleta clara que prescinde de las gamas que rompen la valoración colorista del lienzo, una reiterada inclinación hacia los modelos cromáticos italianos como base en la elección del color, y un recuerdo constante hacia los colores calientes de herencia flamenca que aparecen en muchas de sus obras, a modo de llamadas de atención, dando al lienzo dimensiones cromáticas nuevas.

Los medios puntos con alegorías eucarísticas son piezas claves en este proceso; si nos acercamos a los últimos trabajos del pintor esta problemática sigue teniendo vigencia, en la "Alegoría de la orden dominicana", lienzo realizado dentro del ciclo de obras para los dominicos (fig.40), asistimos a la conjunción de la experiencia italiana con las evocaciones flamencas. Junto a la armonía colorista de la obra, dos llamadas de atención nos recuerdan lo flamenco, el verde intenso de los macizos arbóreos del primer plano del lienzo y el rojo intenso de la túnica de un personaje oriental, caído en violento escorzo, que nos llama poderosamente la atención en el ángulo inferior derecho del cuadro. De este programa dominico el fresco de "La huida a Egipto" (fig.41), desde los colores del paisaje hasta los de los personajes, es una muestra interesante de armonía cromática en donde ninguna gama rompe el equilibrio colorista de la obra.

En la primera época del pintor predomina la pincelada pastosa que se destaca en plegados, matices de contornos con afán de plasticidad, nubes, rompimientos y fondos; el pintor no abandona este tipo de aplicación aunque es más constante en los años de formación y primera época. Hay un predominio del trazo curvo y ondulado, con toques enérgicos en matizaciones de rasgos, éstos se caracterizan por ser cortos y con tendencia a la curva; en el "San Antonio", Iglesia parroquial de Alfacar (fig.2), o en el "Santo Tomás de Aquino", propiedad particular (fig.7), vemos con claridad estos aspectos. En ocasiones nos sorprende con una pincelada suelta conseguida con apretados toques de pincel que dan a las figuras un protagonismo cromático más que dibujístico, muy característica es la escena de predicación inserta en el paisaje del lienzo "Santo Tomás de Aquino".

A partir de 1711 también asistimos a cambios importantes en cuanto a la aplicación del color, una pincelada más diluida con unos matices de trazo sobre el lienzo más equilibrados sustituye a la anterior. En pocas ocasiones reaparece la aplicación más densa utilizada siempre que la encontramos para matizar. Predomina el trazo curvo y ondulado corroborando una predisposición del pintor que se observa ya desde la etapa de formación. Muy característica, sobre todo en las valoraciones de rasgos, es la pincelada corta y enérgica que es típica en el pintor; entre otros, en el lienzo "Muerte de Santa Teresa" (fig.19) se encuentra con nitidez en los matices del rostro de los personajes. También ahora, aunque no con asiduidad, Chavarito utiliza en ocasiones una pincelada suelta que convierte al color en pieza fundamental del modelado de las figuras con toques enérgicos en las matizaciones, esta técnica se ve con claridad en algunos personajes del lienzo "La batalla de Lepanto", antecamarín de la Virgen del Rosario (fig.27).

## DOMINGO CHAVARITO GRABADOR

Sólo conocemos un grabado de Chavarito y otro tenemos ampliamente documentado, hemos de aceptar por tanto que la obra grabada del artista que ha llegado hasta nosotros es muy exigua; aunque si tenemos en cuenta lo que señalan los distintos textos debemos pensar que destacó en esta técnica. Ya Gómez-Moreno señala: "...como aguafuertista su única estampa conocida representa a los Santos Cosme y Damián"<sup>59</sup>, estas palabras indican claramente que el autor no conocía ninguna otra cuando escribe este artículo allá por el año 1900. Esto confirma el problema con que nos encontramos desde el inicio del trabajo, la ausencia de estampas que hubieran posibilitado análisis más coherentes, y con más elementos de juicio, de la obra grabada por Chavarito. Quizá si tenemos en cuenta estos aspectos a primera vista este apartado de grabado puede parecer amplio; no obstante, a pesar de esta ausencia, hemos preferido dejar perfectamente enmarcada esta faceta de Chavarito como grabador.

### EL GRABADO FUENTE DE INSPIRACION ARTISTICA EN LOS SIGLOS XVI, XVII Y XVIII

La trascendencia que el arte del grabado tiene en Europa a lo largo del XVI, XVII y XVIII es realmente importante. La gran proliferación de estampas que van de un lado a otro, su enorme capacidad difusiva, y la impronta que dejan en el campo artístico, son la causa de que su estudio tenga un indudable interés. Fueron medio de intercambio y expansión de ideas estéticas, y fuente de inspiración de numerosos artistas. Dice Giuseppe Martínez de Alonso Cano: "...su deleite y gusto era gastar lo más el tiempo en discurrir sobre la pintura, y en ver estampas, dibujos, de tal manera que si sabía que alguno tenía alguna cosa nueva, lo iba a buscar para satisfacerse con la vista"<sup>60</sup>.

No es falta de inspiración lo que guía los pasos de artistas de talla hacia los modelos grabados, sino el deseo de buscar en ellos novedades, elementos desconocidos, que fuera posible adoptar. La personalidad artística de Alonso Cano es ampliamente conocida, su talante de maestro es aceptado por los estudiosos del barroco, y sin embargo tanto él como otros artistas del barroco español buscan el apoyo de los grabados como vehículo de captación de nuevas tendencias.

Dentro de las estampas son las de grabadores flamencos las más buscadas y las que son objeto de más difusión. En muchas ocasiones no está en relación directa la gran aceptación de que gozan y su calidad artística. Sin embargo es el gusto hacia lo flamenco, que caracteriza al arte español del seiscientos y primera mitad del setecientos, lo que justifica la gran valoración y estima en que se tienen los grabados. No sólo éstos,

también los diseños pintados tendrán una extraordinaria acogida entre nuestros artistas: "...el artista y la obra de arte flamenco, sólo por el hecho de su procedencia, gozaba de una especial estimación, en la mayoría de los casos muy superior a la que correspondía por su auténtico valor y calidad" (Orozco Díaz)<sup>61</sup>.

El grabado ve enriquecido su campo de acción cuando comienza a utilizarse en la ilustración de libros. Un punto fundamental que favorece la universalidad del grabado es que constituye un medio de expresión que pone al arte, sin que pierda su esplendor, al alcance de la generalidad. Como apunta Esteve Botey: "...quizá de las artes del dibujo, ninguna como ésta del grabado preste más general utilidad, sin pérdida ni menoscabo de su integridad artística..."<sup>62</sup>.

La escuela granadina estuvo directamente influida por estas estampas que proliferaban por doquier. La huella flamenca, concretamente a través de la obra de Pontius, Collaert, Cornelio Galle y Heylan, entre otros, es evidente en muchos artistas. Para muchos de ellos los grabados y a veces las series grabadas sobre programas iconográficos con vidas de Santos constituyen el complemento ideal para sus proyectos, cuando no la base de los mismos.

Decisiva será para Granada la labor que realiza Francisco Heylan, discípulo de Adrian Collaert, continuador y pregonero a través de su obra de la técnica del maestro, a la que sumaba su gran pericia y personalidad como artista. Chavarito conoció numerosas estampas; si para cualquier pintor éstas tienen un gran atractivo, aún será éste mayor para un pintor que además es grabador. La prueba más significativa de este contacto con los grabados, concretamente con los flamencos, es la serie de lienzos que hace el pintor con temas de la vida de Santa Teresa. Para este programa sigue los diseños grabados por Collaert y Cornelio Galle con escenas teresianas.

#### CHAVARITO GRABADOR: TÉCNICA, ESTILO Y COMPOSICION

Chavarito practica con soltura la técnica del grabado al aguafuerte que de las del grabado es la más apropiada a su condición de pintor, la que da más posibilidades de expresión a un artista que como él es un hábil dibujante. Es difícil enjuiciar la labor grabada del granadino a través de una estampa firmada "Santos Cosme y Damian" y otra documentada "Virgen de las Angustias" más las noticias que sobre sus trabajos como grabador han llegado hasta nosotros. Con las limitaciones que esta ausencia de obras nos impone esbozamos algunas consideraciones sobre la técnica, estilo y composición, que no pasan de ser una aproximación a la personalidad de Chavarito grabador.

Como la mayoría de los pintores que han hecho grabado elige la modalidad del aguafuerte y dentro de ésta la que Esteve llama del pintor. Relevado de la esclavitud que puede suponer el material, generalmente se graba con buril sobre lámina de cobre, el artista tiene una gran libertad de trazo y por tanto la posibilidad de agilizar los diseños, como dice Esteve-Botey esta técnica es una continuación del trabajo de pincel, la delgada pátina de barniz cubierto de negro de humo permite un trazo suelto que se justifica en la blandura del material.

Chavarito también utiliza la punta seca para matizar sobre todo los plegados, sombreados y en general los motivos que el artista tiene intención de realzar valorando su plasticidad. Un gran especialista en estos aspectos es Adrian Collaert, la obra de este grabador flamenco sin duda fue modelo para Domingo Chavarito no sólo ya desde el ángulo del grabado sino como vehículo de inspiración en cuanto a iconografía y composición; así lo confirma la serie teresiana que el granadino diseña para el convento de los Mártires de Granada.

Las noticias que tenemos de la obra grabada por Chavarito, y de forma especial el grabado de "San Cosme y San Damián" señalan como el estilo del granadino está muy cerca de los grabadores flamencos. Los grabados de Pontius, Adrian Collaert, Cornelio Galle y Francisco Heylan, entre otros, son su escuela de aprendizaje; ya hemos señalado el valor que tuvo en el ámbito granadino la presencia de la familia Heylan y la trascendencia que su obra tuvo entre los grabadores de esta ciudad.

Gómez-Moreno y Viñaza señalan la presencia de lo flamenco en la obra grabada de Chavarito, sobre todo con una clara predilección por los modelos y diseños de Van Dyck. De la estampa de "San Cosme y Damian" dice Gómez-Moreno: "...ambas figuras son copias casi puntual de los retratos de Van der Wovwer y Van Baelen, grabados por Pontius sobre pinturas de Van Dyck"<sup>63</sup>. Si a la tipología flamenca de los modelos, unimos unos recursos técnicos, anteriormente expuestos, que evocan con claridad su ascendencia flamenquizante hemos de aceptar que el estilo de Chavarito como grabador está en la línea de las estampas y grabadores llegados a España de Flandes, apoyado en el dibujo hábil y suelto del artista.

La falta de estampas hace inviable la búsqueda de una línea compositiva en la obra grabada del pintor. Si pensamos en la composición de sus lienzos, es fácil deducir que Chavarito como grabador no debió plantearse problemas compositivos. En la estampa que hemos documentado, con la imagen de la Virgen de las Angustias, las exigencias devocionales del encargo justifican más el grabado que reproduce con fidelidad la imagen de la patrona granadina que la composición complicada. En la de "San Cosme y San Damian" la composición es muy sencilla, diseña los bustos de los santos de perfil y afrontados con las cabezas hacia el espectador. Simétricamente colocados ocupan el centro de un óvalo que refuerza aún más el equilibrio geométrico de la composición.

El pintor igual que en sus lienzos abandona las composiciones grandielocuentes en favor de esquemas sencillos no faltos de agilidad y gracia, como ocurre en el grabado que comentamos, en donde el fino trazo y algunos elementos ornamentales estratégicamente colocados dan vitalidad a la estampa.

## CATALOGO

### PINTURA

En ningún momento hemos considerado que este catálogo fuera exhaustivo, es lógico pensar que a lo largo de la dilatada vida de Domingo Chavarito su producción pictórica fuese mayor. Muchas de sus obras se habrán perdido debido a los numerosos avatares que acontecen a toda obra de arte con respaldo de siglos. Otras que aún están en los lugares más dispares: iglesias, conventos y colecciones particulares, no las hemos localizado ni tenemos noticias de su existencia a pesar de nuestra búsqueda; a este problema alude Ceñan cuando apunta: "...las más obras que hizo están en casas particulares, por lo que no doy razón de ellas"<sup>164</sup>.

Hemos recorrido todos los templos granadinos y muchos de la provincia, preguntado a personas que pudieran darnos noticia de alguna obra del pintor, indagado en archivos, museos y colecciones privadas con el deseo de que este catálogo fuera lo más completo posible. De este proceso de trabajo hemos seleccionado las obras que nos merecen más crédito; son muchas las que hubieramos podido catalogar, por estar muy cercanas al círculo de la pintura granadina de finales del seiscientos y primera mitad del setecientos y porque evocan matices que nos recuerdan la obra de Chavarito. Sin embargo pensamos que no es correcto alargar este catálogo con obras que sólo en algunos aspectos recordaban la paleta del pintor; pensamos que siempre es mejor no aventurar opiniones si éstas no tienen una mínima solidez, de ahí que el apartado de atribuciones posibles esté tan mermado.

De todos es conocida la prolija producción pictórica de la época que abarca la vida del artista, en este verdadero "bosque pictórico" a veces se hace difícil la búsqueda y el aislamiento, más teniendo en cuenta que todos los artistas de la escuela granadina con desigual fortuna siguen la firme pauta marcada por el Racionero. También complica esta labor la compleja personalidad artística de Domingo Chavarito a la que ya hemos aludido a lo largo del trabajo.

### PRIMER PERIODO (HASTA 1700)

San Antonio con el Niño  
Iglesia Parroquial de Alfacar (Granada)  
Lienzo: 1'05 x 70 aproximadamente. Fig. 2.

Atribuido por Sánchez-Mesa al círculo de José Risueño apuntando como posibles autores a Domingo Chavarito y Rodríguez Blanes, este lienzo por sus características es obra de Chavarito. El tipo de figura de fraile, la técnica de dibujo, el color y su técnica de aplicación y las valoraciones plásticas, entre otros aspectos, avalan esta afirmación.

San Antonio, de medio cuerpo, rodea con sus manos al Niño que le abraza, la escena tiene como fondo un rompimiento de nubes; a los pies del Niño aparecen las cabezas aladas de tres pequeños angelillos que parecen soportar el leve peso de las mismas. El Santo sostiene en la mano derecha el ramo de azucenas, símbolo de pureza, y con la izquierda, de extraordinaria elegancia, recoge la pequeña tela que cubre el cuerpo del niño Jesús. Nos llama poderosamente la atención la mirada viva hacia el espectador del Niño, los valores escultóricos de su figura, la unión con el natural de éste que recuerda por sus rasgos a un niño que conociera el pintor. Hay una indudable expresividad y dulzura en el rostro del Santo, sin olvidar además la fuerza plástica de su manto o del paño blanco que envuelve el cuerpecillo del Niño.

Chavarito resuelve este lienzo con una sencilla y armoniosa composición, modela las figuras apoyado en un trazo delicado que en ocasiones se hace minucioso extremando sus posibilidades en el diseño de las manos y los rostros. Este cuadro fechable en los años finales del seiscientos habla con claridad de la madurez técnica y el talante pictórico del joven artista. El lienzo no ha perdido su atractivo a pesar de estar en general muy oscurecido, más lamentable es el estado de la parte inferior del cuadro donde hay desconches y cuarteamientos con abundante pérdida de la policromía. Nos llama la atención la abundancia de tonos oscuros, de especial valoración en el hábito del Santo y en las gamas ocre que envuelven el fondo, contrastando con las tonalidades luminosas que a modo de rompimiento rodean las figuras y la blancura del cuerpo del Niño. Se hace notar la pincelada recia y pastosa que afirma volúmenes y calidades junto a toques más ligeros en las matizaciones. En conjunto el lienzo es una obra de indudable interés, de buena factura, que valora la personalidad de Chavarito aún en su etapa de juventud.

Nuestra Señora de Gracia  
Cuevas de Guadix. Granada  
Lienzo: 60 x 48 aproximadamente. Fig.3.

Este lienzo devocional, atribuido al círculo de Risueño, que representa a la Virgen con el Niño, venerada en Cuevas de Guadix bajo la advocación de Nuestra Señora de Gracia, por sus características generales de las que destacamos dibujo, tipología de las figuras y composición, es obra de Domingo Chavarito.

La Virgen reclina levemente la cabeza sobre la del Niño que le abraza, en su rostro y mirada hay una gran dulzura, sus rasgos evocan una serena belleza; el Niño, que recuerda un modelo tomado del natural, responde a un bellissimo diseño, su expresión, llena de simpatía, ejerce en el espectador una indudable atracción.

La belleza de las figuras es fruto de un dibujo minucioso lleno de flexibilidad que comunica a las formas una gran armonía; matices, perfiles y rasgos han sido objeto de un trazo adecuado que los valora. El modelo de Niño nos señala un hecho muy característico en el

pintor, sin duda heredado de su maestro, las conexiones con el natural, la relación que, en ocasiones, se establece entre la obra y la experiencia diaria del pintor. Las figuras de niños son interesantísimas en el artista, sin duda también en este aspecto enlaza con Risueño; a lo largo de la obra de Chavarito encontramos bellísimos ejemplos de niños pintados por él, los angelillos de la bóveda del antecamarín de la Virgen del Rosario (figs.28, 32, 33), el retrato ecuestre de "Carlos III niño" (fig.24) y el que sostiene en sus brazos el "San Antonio" que pinta para la Iglesia parroquial de Alfacar (fig.2) son, entre otros, ejemplos elocuentes de lo que afirmamos. La composición, a pesar de su sencillez, destaca por la bella conjunción de las figuras de la Virgen y el Niño, éste con la mano apoyada en su madre refuerza el sentido unitario compositivo. Esta pintura que enclavamos en el primer período del artista evoca su conexión con lo granadino. Si comparamos este lienzo con el "San Antonio" que Chavarito pinta para la parroquia de Alfacar (fig.2) tendremos la prueba más evidente de que ambos salieron de la paleta del pintor. La misma problemática compositiva, la técnica del dibujo, tan característica del artista, los matices cromáticos y de una forma especial el diseño del Niño, en brazos de San Antonio en un lienzo y de su madre en otro, son razones que avalan la atribución de ambos a Domingo Chavarito. La misma valoración expresiva y serena de los personajes en las dos obras y sobre todo esa mano abierta del Niño que, tanto en un cuadro como en el otro, se apoya en el pecho de la Virgen o de San Antonio son aspectos significativos que los hermanan dentro de la primera etapa del artista. Si en el lienzo de Alfacar llama la atención el mimo con que diseña la anatomía del Niño, en el que ahora analizamos destaca la valoración del cuerpo a través de la túnica corta, cargada de plasticidad, que deja descubiertos sus pies.

En definitiva el cuadro de Nuestra Señora de Gracia es interesante por una serie de cualidades técnicas que el pintor demuestra poseer ya en época temprana, y por la belleza de su acabado que lo sitúa como una obra atractiva dentro de la producción del pintor.

#### CHAVARITO EN LA SERIE DE LIENZOS CON ALEGORIAS MERCEDARIAS PINTADAS POR RISUEÑO PARA EL CONVENTO DE BELEN. FIGS.4,5 Y 6

Esta serie de lienzos que Risueño pinta durante la segunda etapa, como señala Sánchez-Mesa en su monografía sobre el artista, entre (1693-1712) es un proyecto amplio en el que junto al maestro colaboran otros artistas del taller; "...obras realizadas por Risueño y otros ayudantes y continuadores" (Sánchez-Mesa)<sup>65</sup>. En estos años Domingo Chavarito era ya un pintor acreditado y sin duda el artista de más personalidad dentro del círculo de Risueño, estas razones y la celeridad de concluir los encargos que recibía el taller, justifican que la colaboración que prestó a su maestro en estos trabajos fuera importante. En este proyecto mercedario encontramos numerosos detalles que evocan la personalidad de Chavarito, sin embargo hay que tener en cuenta la proximidad que existió entre maestro y discípulo en cuanto a procedimientos pictóricos, más aún cuando Chavarito todavía está ligado al taller y su personalidad como pintor no ha sufrido la evolución que marcará profundamente su paleta después del viaje a Italia. Además como apunta Sánchez-Mesa no debemos olvidar que la serie sigue las directrices de los dibujos proyectados por Alonso Cano para el convento de dominicos de Sevilla.

De todo el proyecto aislamos tres lienzos en los que vemos con mayor claridad la impronta de Chavarito. En el titulado "La Virgen de la Merced y Santa María del Socorro" (fig.6),

hay una interesante relación entre la figura de la fundadora de las mercedarias y la de Santa Teresa que pintó Chavarito en su serie teresiana para el convento de los Mártires. A la relación entre los modelos iconográficos de ambos pintores alude también Sánchez-Mesa cuando apunta: "...los modelos que el pintor (Risueño) repite en muchas de sus obras y que también encontramos en uno de sus colaboradores concretamente Chavarito"<sup>66</sup>. En este lienzo, además del modelo de Santa, es sobre todo en la cabeza en la tipología de rasgos donde se ve con más claridad la relación de la figura de Santa María de Socorro y Santa Teresa, por tanto el diseño de Chavarito.

En otra obra de esta serie "Aparición a San Pedro Nolasco, Santo Domingo y San Francisco" (fig.4) las figuras de Santo Domingo y San Francisco nos recuerdan en sus rasgos la pintura de Chavarito; la más destacada es la del fundador de la orden de predicadores que en sus matices dibujísticos y en la técnica de aplicación del color entronca con el estilo del pintor.

Pero quizá los personajes de todo el programa mercedario que con más claridad nos llevan al arte de Chavarito son los orientales que golpean a S. Pedro Nolasco en el lienzo titulado "Pasaje de la vida de San Pedro Nolasco" (fig.5), y con más concreción el situado a la derecha del lienzo con las manos levantadas en una bella instantánea de movimiento. Hay una gran similitud entre esta figura y la del que huye, simbolizando una de las herejías, en el lienzo de Chavarito "Alegoría de la orden dominicana" (fig.40). Los perfiles y rasgos, el escorzo con las manos levantadas, la concepción de las vestiduras, la valoración de los plegados y en general la tipología del personaje son, entre otros aspectos, la clave que hermana ambos diseños.

En este apartado hemos tratado de detectar la presencia de Chavarito en el proyecto pintado de Risueño, sin embargo la colaboración que en el campo pictórico prestó Chavarito en los trabajos del taller de su maestro debió ser más amplia. Risueño que además de los encargos de pintura tuvo que hacer frente a una ingente obra escultórica debió declinar muchas de las responsabilidades, impuestas por la acumulación de trabajos pintados, en Domingo Chavarito. Este, formado en la problemática del taller, conocía perfectamente la técnica de su maestro y lógicamente gozaba de su confianza y amistad como se puede comprobar en los caracteres de la vida de los dos artistas.

## SEGUNDO PERIODO, ANTERIOR A SU VIAJE A ITALIA (1700-1708)

Santo Tomás de Aquino  
Colección particular (Granada)  
Lienzo: 80 x 60 cm. Fig.7.

El lienzo nos presenta en primer plano la figura de Santo Tomás de pie en posición frontal con la mano derecha levantada en actitud de hablar y la izquierda recogiendo el manto. Sobre su cabeza corre una leyenda serpentina: "Time Deum et date illi honorem ovi

ave nit hora indicieius". La mayor parte del espacio de fondo se resuelve con una tonalidad neutra rota levemente por una línea clara que simula un proyecto de horizonte a la vez que da profundidad al lienzo. Con caracteres abocetados se inserta entre las gamas ocres del fondo una escena de predicación, el santo sobre un pequeño montículo alza en una de sus manos la custodia ante un grupo de gente que la adora. El pintor utiliza el fondo para realzar la figura de Santo Tomás que se destaca casi escultóricamente sobre el cromatismo oscuro de fondo sin que nada distraiga la atención del espectador; además inserta un segundo motivo iconográfico, apoyo del principal, alusión probable al magisterio de Santo Tomás.

Su figura de serena belleza es fruto de un dibujo minucioso y de una adecuada coloración que valora en su justa medida hasta los más pequeños matices. Hay una gran similitud en la cabeza y rasgos de Santo Tomás y el San Antonio de la Iglesia de Alfacar (fig.2), en los rasgos fisonómicos de los dos Santos hay evidentes paralelismos que se constatan incluso en lo dibujístico y pictórico.

En el cuadro destacan el color negro y blanco del hábito que realzan plásticamente la figura del santo, predominando en el resto del lienzo gamas ocres y amarronadas que configuran un fondo neutro cuya intencionalidad hemos apuntado anteriormente. La obra no plantea ningún problema compositivo, aunque nos sorprende la valentía y firmeza de la pincelada que en muchos momentos adquiere matices de gran calidad en la boca, ojos y plegados. Nos llama también la atención la escena inserta en el paisaje resuelta con una pincelada suelta, apenas se deja opción al dibujo para que el color sea el verdadero protagonista. Los volúmenes abocetados de los personajes se realzan en algunos aspectos con pinceladas de blanco que perfilan e individualizan a algunos de ellos.

Este lienzo que pertenece a don Emilio Orozco Díaz es una obra de interés dentro de la producción de Chavarito, puede fecharse en los primeros años del XVIII, anterior a 1708, pintado antes del viaje a Italia nos muestra el talento artístico del pintor y la madurez alcanzada ya en estos años. Es sin duda la obra de Chavarito que más se aproxima a los ideales cromáticos de la escuela granadina, una bella muestra del dominio de la técnica del dibujo y de las posibilidades que el artista encuentra en la técnica de aplicación del color.

TERCER PERIODO, POSTERIOR AL VIAJE (1711-1730)

SERIE DE CINCO LIENZOS CON TEMAS TERESIANOS

Este programa con escenas de la vida de Santa Teresa es el primer gran encargo que recibe Chavarito a su regreso de Italia, podemos fechar su realización entre 1712-15. Los cinco lienzos estaban destinados a las carmelitas descalzas del convento de los Mártires, hoy están en el Museo de Bellas Artes de Granada. Cuando Chavarito comienza estos trabajos es un artista que ha consolidado su formación y posee todos los recursos que caracterizan a un pintor en la plenitud de su trayectoria; en su paleta lo granadino ya ha sedimentado enriqueciéndose con las experiencias italianas y las incidencias flamencas.

Para este ciclo busca los modelos en los grabadores flamencos, concretamente en la serie de estampas teresianas de Adrian Collaert y Cornelio Galle<sup>67</sup>; no debe extrañarnos que el pintor granadino buscara apoyo en los grabados, es conocida de todos la costumbre de la época y la predisposición que tienen nuestros pintores hacia las obras grabadas que venían de Flandes; la presencia en Granada del discípulo de Collaert, Francisco Heylan<sup>68</sup>, es otra razón importante que avala el que determinados modelos iconográficos se difundieran en la ciudad; estas consideraciones posibilitan a Chavarito el conocimiento de las estampas que le servirán de modelo para la realización de los lienzos. Chavarito realiza las composiciones del ciclo siguiendo los esquemas de las estampas, aunque, en algunos casos, se destacan aportaciones personales que oportunamente señalaremos en cada uno de los lienzos.

Debemos apuntar que el gusto flamenquizante no sólo se manifiesta, en este programa pintado, a través de las composiciones, también hay lienzos en los que destacan valoraciones cromáticas que son típicas de la escuela flamenca. El gusto por estos colores no es un hecho aislado, su causa fundamental la señala Orozco Díaz: "...el número de obras de Rubens o rubenescas que quedaron en España, especialmente en Madrid, fue tal que no era posible que artistas de sensibilidad barroca quedaran indiferentes ante ellas"<sup>69</sup>. Podemos agregar que en la escuela granadina la incidencia del cromatismo flamenco continúa vigente a lo largo del setecientos como herencia valiosa de la centuria anterior. En esta serie teresiana de Chavarito encontramos también los vestigios de su formación italiana tanto en el color como en el dibujo. Todas estas características que desglosaremos en cada lienzo hacen de este ciclo un proyecto importantísimo dentro de la producción del pintor.

En la parte inferior de todos los lienzos corre una leyenda, con tipografía en color blanco, ilegible por hallarse, en parte, desdibujada y por la restauración desafortunada de que han sido objeto algunos de ellos; el texto que debe aludir al tema iconográfico que representan es otro paralelismo más con la estampa.

Indudablemente el mejor lienzo del ciclo por su lograda composición, que supera a la estampa grabada, el ajustado dibujo y la riqueza cromática es el titulado "Muerte de Santa Teresa"; le siguen en interés con características técnicas muy semejantes "Aparición de Cristo a Santa Teresa" y "Visión de Santa Teresa", en ambos Chavarito se plantea con todo rigor la problemática del dibujo, logrando un diseño flexible y lleno de armonía que se completa con una adecuada valoración del color. El titulado "Entrada de Santa Teresa en el convento", más deteriorado en su estado de conservación y estropeado por repintes posteriores que han roto en algunos detalles los perfiles del dibujo, no tiene la calidad de los anteriores, como detalles más positivos destacan la figura de Santa Teresa, bien conseguida, y la cabeza de don Antonio que tiene una gran personalidad. El lienzo más endeble de la serie es el titulado "Santa Teresa y su hermano quieren ir al martirio" también es el que peor se conserva, con abundantes grietas y desconches que cuartejan todo el cuadro, en él Chavarito no logra un ajuste adecuado de la composición y hay algunas desproporciones; como valores positivos podemos señalar algunas gamas cromáticas de gran belleza y matices dibujísticos de buena calidad que se centran en la figura del tío de la Santa y el diseño de los Niños. Este es el apretado resumen valorativo del ciclo que a continuación desglosamos en cada uno de los lienzos.

Dos cuadros de la serie "Ingreso de Santa Teresa en el Convento" y "Muerte de Santa Teresa" formaron parte de las exposiciones llevadas a cabo en 1970 en el Museo de Bellas Artes de Avila y el Casón del Buen Retiro de Madrid, en las que se exponían obras con motivos



2

Fig. 2: Chavarito, "San Antonio". Iglesia Parroquial de Alfacer. Granada.



3

Fig. 3: Chavarito, "Nuestra Sra. de Gracia". Cuevas de Guadix. Granada.

teresianos; así consta en el catálogo de la exposición que por error cita como autor del segundo lienzo a "Ceveranto" en lugar de Chavarito<sup>70</sup>.

Santa Teresa niña y su hermano quieren ir al martirio  
Museo Provincial de Bellas Artes (Granada)  
Lienzo: 1'11 x 1'40 m. Fig.8.

Evoca el pintor un pasaje de la infancia de Santa Teresa cuando junto con su hermano Rodrigo abandona Avila para dirigirse a tierras musulmanas con el deseo de ser mártir, el lienzo recuerda el momento en que los niños ya fuera de la ciudad son encontrados por su tío, jinete vestido a la usanza del caballero español del seiscientos<sup>71</sup>. La Santa y su hermano visten túnica y manto llevando además el típico bastón de caminante, como único equipaje la niña lleva un cesto de frutas para el camino, la escena se inscribe en un fondo de naturaleza de taller en el que abundan los elementos abocetados y las masas de color. Junto al perfil de un montículo, coronado por un castillo y rodeado de arbustos, aparece una proyectiva urbana amurallada que evoca a la ciudad de Avila; un pequeño riachuelo y algunas imprecisas masas de color, que se proyectan hacia el fondo, un cielo, resuelto sin grandes composiciones: donde alternan azules y rosados con grises y algunos tonos más apagados, constituyen los elementos básicos del paisaje.

En muchos aspectos este lienzo es el de menos valor de la serie. Chavarito no acierta a interpretar el modelo, una bella estampa de Collaert (fig.9), de composición más proporcionada y equilibrada, con una mayor adecuación de las figuras al fondo y una curiosa evocación de paisaje natural en donde se inscribe con más soltura el paisaje urbano; evidentemente el del grabado es también un típico paisaje de taller, un ámbito simbólico, pero sin duda de mejor ejecución y diseño que el que pinta Chavarito partiendo de él. El pintor aún suprimiendo la casita de campo que hay en el grabado, junto al riachuelo, no consigue adecuar el paisaje al tema iconográfico; agiganta la figura ecuestre del tío de la Santa, e incurre en descuidos en el diseño del caballo, aunque hemos de reconocer que la figura del caballero es uno de los aspectos más interesantes del lienzo. Apoyado en valoraciones casi de retrato plantea un perfil de indudable fuerza expresiva y sobre todo consigue un sorprendente efecto plástico con el movido manto que no aparece en el grabado. Las figuras de los niños, bien resueltas, están muy próximas a la estampa por lo que tienen pocos matices diferenciadores.

En cuanto al color llaman poderosamente la atención el rojo intenso que Chavarito aplica al manto que lleva el tío de Santa Teresa y la fuerza colorista del azul en el traje del caballero, sin duda, evocaciones cromáticas de tendencia hacia lo flamenco. El resto de las gamas guardan gran armonía, no hay más colores que destaquen por su vivacidad en el conjunto, blancos, azulados, grises, rosados y marrones completan el entramado del color en el cuadro.

Este lienzo se encuentra actualmente entre los fondos del Museo en espera de su restauración, su estado de conservación es lamentable como puede verse en la fig.8; deteriorado en parte por haberse colocado en un bastidor de proporciones menores que el lienzo, tiene numerosas grietas y desconches que dejan al descubierto el entramado del mismo. En el claustro de Carmelitas descalzas existe una réplica de este lienzo obra de algún coetáneo o discípulo de Chavarito.

Entrada de Santa Teresa en el convento  
 Museo Provincial de Bellas Artes (Granada)  
 Lienzo: 1'12 x 1'38 m. Fig.10.

La escena recuerda el momento en que Santa Teresa con su hermano Antonio llega a la puerta del Convento de la Encarnación de Avila para ingresar en la orden, salen a recibirle la priora y varias monjas de la comunidad<sup>72</sup>, la Santa lleva un lujoso traje propio de la época, su hermano viste a la usanza de los caballeros españoles del setecientos. La cabeza de Antonio, hermano de Santa Teresa, tiene un evidente parecido con la del "San Martín" de Risueño, hoy en la Abadía del Sacromonte (fig.11), los rasgos, incluso el detalle del bigote, hermanan los rostros de ambos personajes; también la cabeza de la Santa tiene una gran similitud con la Santa Clara del lienzo de Risueño "Santa Clara y los doctores de la Iglesia", hoy en el Palacio Arzobispal de Granada (fig.12); de nuevo en ambas figuras encontramos una relación entre los modelos pintados por el maestro y los que diseña el discípulo.

La composición es sencilla con dos grupos bien definidos, el que forman las monjas a la puerta del convento y el compuesto por la Santa y su hermano, de tal modo que ella queda en el centro del lienzo destacada también por el lujo de su vestido, éste es de un sólo cuerpo, sin cola y bordado con lujosos brocados de oro; completa su indumentaria un velo o "toca" que cae por los hombros y un rico collar. Sobre la tela azul del vestido, típica de la época<sup>73</sup> hay una magnífica labor de dibujo para simular esos brocados de oro que eran tan comunes en los vestidos de las damas adineradas, "...los brocados de oro y de plata del XVIII no han tenido rival. Se confeccionaban trajes de brocado de oro sin costura, cuyo precio era tan exorbitante..." (Max Boehn)<sup>74</sup>. Don Antonio viste el traje típico de los caballeros españoles que según Boehn había evolucionado poco respecto a épocas anteriores caracterizándose por formas estrechas y rígidas que impedían una total movilidad<sup>75</sup>, el jubón, las mangas y los calzones rehenchidos, dibujándose la pierna con la media, la jorguera tan característica, completado con la espada, de ella nos dice Boehn: "...era una prenda indispensable del traje masculino durante el siglo XVIII, ningún caballero pudo prescindir de ella..."<sup>76</sup>.

Para este lienzo Chavarito se inspira en un grabado de Collaert que evoca la misma escena (fig.13), el pintor mantiene el esquema de distribución de los personajes aunque cambiando la orientación de los dos grupos y haciendo más numeroso el de monjas que salen a recibir a la Santa. No logra Chavarito el escenario arquitectónico que Collaert crea en la estampa, el grabador diseña una espaciosa entrada porticada con un balconcillo al fondo que se asoma a un paisaje en el que inserta dos caminantes; el pintor soluciona el fondo con imprecisos volúmenes arquitectónicos, simulando con un inconcreto espacio iluminado la entrada al pórtico que da acceso a la puerta del convento.

En el cuadro la figura de don Antonio es la que más se separa de la estampa, aunque indudablemente es mejor el diseño de Collaert, las diferencias no están sólo en la distinta moda de los trajes, se acusan en el modelado de la figura y en su actitud dentro del lienzo (figs.10 y 13); el modelo de Santa más próximo al grabado, haciendo la salvedad de los vestidos, tiene sin embargo menos fuerza expresiva.

Hay una gran armonía cromática en toda la obra, no se destaca con protagonismo ninguna gama de color, muy interesante el tono azul del vestido de la Santa y la fidelidad de colores en el hábito carmelitano. El fondo de cielo, que se ve a través del pórtico, es una conjunción



4



5

Fig. 4: Risueño con la colaboración de Chavarito. "Aparición a San Pedro Nolasco, Santo Domingo y San Francisco", Museo de Bellas Artes. Granada.

Fig. 5: Risueño con la colaboración de Chavarito. "Pasaje de la vida de San Pedro Nolasco", Museo de Bellas Artes. Granada.



6

Fig. 6: Risueño con la colaboración de Chavarito, "Virgen de la Merced y Santa María del Socorro". Museo de Bellas Artes. Granada.



7

Fig. 7: Chavarito, "Santo Tomás de Aquino". Propiedad particular. Granada.

de blancos, amarillos, azules y gamas grises que no rompen la sintonía colorista de la composición.

El lienzo está actualmente en una dependencia del Museo, su estado de conservación es muy problemático por los desconches y grietas que aparecen en todo el cuadro; debemos señalar que repintes desafortunados han deformado, en algunos aspectos de forma evidente, los perfiles del dibujo.

Junto con el anterior este cuadro es el de menos valor de la serie, como ya señalamos en la introducción, hubiera ganado en interés con una valoración más adecuada de la proyectiva arquitectónica a la que el pintor no presta ninguna atención.

Aparición de Cristo a Santa Teresa  
Museo de Bellas Artes (Granada)  
Lienzo: 1'22 x 1'38 m. Fig.14

Esta escena que también aparece citada como "Desposorios místicos de Santa Teresa" evoca el encuentro de la Santa con Cristo. En el lienzo aparece la figura de Cristo resucitado, envuelta por un rompimiento, con el cuerpo cubierto por un manto rojo que deja descubierto el lado derecho del torso, la Santa arrodillada en el suelo coge la mano derecha del Resucitado que le hace entrega de uno de los clavos de la Pasión. La aparición tiene lugar en un interior justificado por la puerta abierta a una estancia contigua fuertemente iluminada en la que destaca una hornacina con la imagen de la Virgen con el Niño.

En las manos y pies de Cristo están patentes las huellas de los clavos, destaca en el diseño de la figura la fuerza plástica del manto, de bellísima ejecución, y la riqueza cromática de su color rojo intenso, recuerdo de las incidencias flamencas tan características en el pintor y en toda la escuela granadina; como señala Orozco: "...esta influencia de la pintura flamenco como nota predominante general, se acusa en la escuela granadina más que en ninguna otra escuela española..."<sup>77</sup>. De gran pureza son los colores del hábito de la Santa, marrón, blanco, y negro en la toca, contrastan poderosamente con la intensa luminosidad del rompimiento y el rojo manto de Cristo. En el lienzo hay dos puntos de luz, la que emana del rompimiento, que es el foco más importante, y la que proviene de la estancia contigua que, además de los valores lumínicos, da profundidad al cuadro abriendo una nueva perspectiva de fondo, siendo además el único punto de referencia para valorar el interior en el que se desarrolla la escena principal.

Chavarito reproduce el modelo grabado por Collaert y Galle (fig.15), sólo cambia la mano que Cristo da a la Santa abriendo de esta manera la composición al espectador que contempla el lienzo a través de la mano de Santa Teresa. En esta ocasión Chavarito supera el modelo grabado, con un dibujo minucioso lleno de armonía, poniendo de manifiesto su habilidad, suaviza los perfiles duros de los modelos grabados y compone una escena donde los dos personajes destacan en valores individuales y de conjunto. Pone de manifiesto su aprendizaje italiano en la flexibilidad de los modelos, dos buenos dibujos, en donde la cadencia de sus perfiles y el detallismo con que analiza las figuras son el más claro exponente de la serenidad y armonía que se desprende de toda la composición. Destaca, por su detallismo, el dibujo de los rasgos en los rostros que les comunica una gran fuerza expresiva; corrobora sus valores con una adecuada aplicación del color, llaman la atención los toques enérgicos de pincelada corta que matizan facciones y calidades. Suprime el pintor la leyenda que corre en la estampa en forma serpentina "Deinceps ut vera fponfa meum zelabis honorem".

El lienzo es una obra de gran belleza e interés por lo acabado de su técnica pictórica y por la adecuada interpretación de la composición grabada, en él podemos hacer nuestras las palabras de Palomino refiriéndose a las estampas: "...esto no era hurtar, sino tomar ocasión..."<sup>78</sup>. Contemplando grabado y lienzo hemos de aceptar que en esta escena el pintor supera con mucho al modelo. Bastante deteriorado, con algunos desgarros que han sido inadecuadamente rehechos, a pesar de los avatares que sus distintos enclaves le han depa-  
 rado, aún conserva la frescura de colorido que es una de las características que hacen atractiva esta obra. Actualmente se encuentra en la sala VIII del Museo de Bellas Artes.

#### Visión de Santa Teresa

Museo Provincial de Bellas Artes (Granada)

Lienzo: 1'12 x 1'38 m. Fig.16

Representa a Santa Teresa arrodillada ante la Santísima Trinidad, sobre una nube, con las manos juntas y ligeramente encorvada en señal de adoración, parece escuchar con humildad al Padre y al Hijo sentados entre nubes en presencia del Espíritu Santo que está entre ellos. El Padre sostiene con una mano la esfera del mundo y levanta la otra para bendecir, a su lado el Hijo apoya la mano derecha en la Cruz que tiene rechinada sobre el hombro y con la izquierda, ligeramente levantada, parece dirigirse a la Santa, junto a sus cabezas la figura del Espíritu Santo. El fondo del lienzo se resuelve con macizos nubosos, que dejan entre sí espacios azulados de cielo, y una tonalidad amarilla intensa que, a modo de rompimiento, realza las figuras de la Trinidad; la composición se completa con las cabezas aladas de varios angelillos que se distribuyen entre las nubes en la parte inferior del lienzo.

La obra se inspira en una estampa de Adrian Collaert (fig.17) que interpreta el pintor con algunos matices personales. Chavarito descarga la composición de los compactos grupos de angelillos voladores que hay a ambos lados del grabado, suprime también la leyenda serpentina "Vide filia quibus bonis fe privent peccatores", que sostiene el Hijo en una de sus manos, y en su lugar diseña la figura con una Cruz apoyada en el hombro sostenida por la mano que en la estampa tenía la leyenda; otro aspecto importante está en que el pintor prescinde de un esquemático paisaje que Collaert sitúa bajo la escena.

Además de los matices que hemos apuntado hay una notable diferencia entre el lienzo y la estampa, marcada de modo importante por el dibujo. A los perfiles secos, duros y faltos de flexibilidad del grabado, el pintor opone un diseño lleno de armonía que da a las figuras una indudable belleza de formas; de nuevo hemos de aludir a la personalidad de Chavarito como dibujante, y a su formación junto a Benedetto Lutti, patente en este lienzo. Sin duda el dibujo en todos sus matices es una de las virtudes del cuadro, bástenos el contemplar las cabezas perfectamente diseñadas del Padre, el Hijo y Santa Teresa (fig.16) para corroborarlo, o la bella figura de la Santa que pinta Chavarito afirmando con su inclinación el sentido compositivo frente a la rigidez del diseño de Collaert.

Los aspectos cromáticos del cuadro también revisten interés, en esta obra se confunden los gustos italiano y flamenco en una interesante simbiosis. El manto azul intenso que envuelve el cuerpo de Cristo nos entronca directamente con las valoraciones flamencas, que como ya hemos señalado son típicas en el pintor, así lo corrobora Orozco cuando señala: "...y hasta vuelve a recrearse en los modelos flamencos, lo mismo que en la época de plenitud



Fig. 8: Chavarrito. "Santa Teresa niña y su hermano quieren ir al martirio", Museo de Bellas Artes, Granada.



3. *Nondum completo aetatis suae septennio, unâ cum fratre germano, ad Mauros martyrii flagrans desiderio, clam properat; quod resciscens mater, per patrum eorumdem accersendos curat; is in via repertos, domum reducit.*

Adriaen Collaert sculp.

Fig. 9: Collaert. Grabado. "Santa Teresa niña y su hermano quieren ir al martirio". Sección de Estampas. Biblioteca Nacional. Madrid.



Fig. 10: Chavarito, "Entrada de Santa Teresa en el Convento". Museo de Bellas Artes, Granada.



11



12

Fig. 11: Risueño. Detalle del lienzo "San Martín". Abadía del Sacromonte. Granada.

Fig. 12: Risueño. Detalle del lienzo "Santa Clara y los doctores de la Iglesia". Palacio Arzobispal. Granada.

de la escuela granadina...<sup>79</sup>; el resto de las gamas de esta obra, entre ellas el rojo de la túnica de Cristo, tienen un recuerdo más italianizante, baste comparar el rojo de ésta con el de la capa que cubre el cuerpo del Resucitado en el lienzo de esta serie "Aparición de Cristo a Santa Teresa" (fig.14).

Este cuadro que se encuentra actualmente en la sala VIII del Museo de Bellas Artes es también una buena obra dentro del ciclo teresiano y prueba la madurez del pintor en estos primeros años granadinos después del viaje a Italia.

Muerte de Santa Teresa  
 Museo de Bellas Artes (Granada)  
 Lienzo: 1'12 x 1'38 m. Fig.19

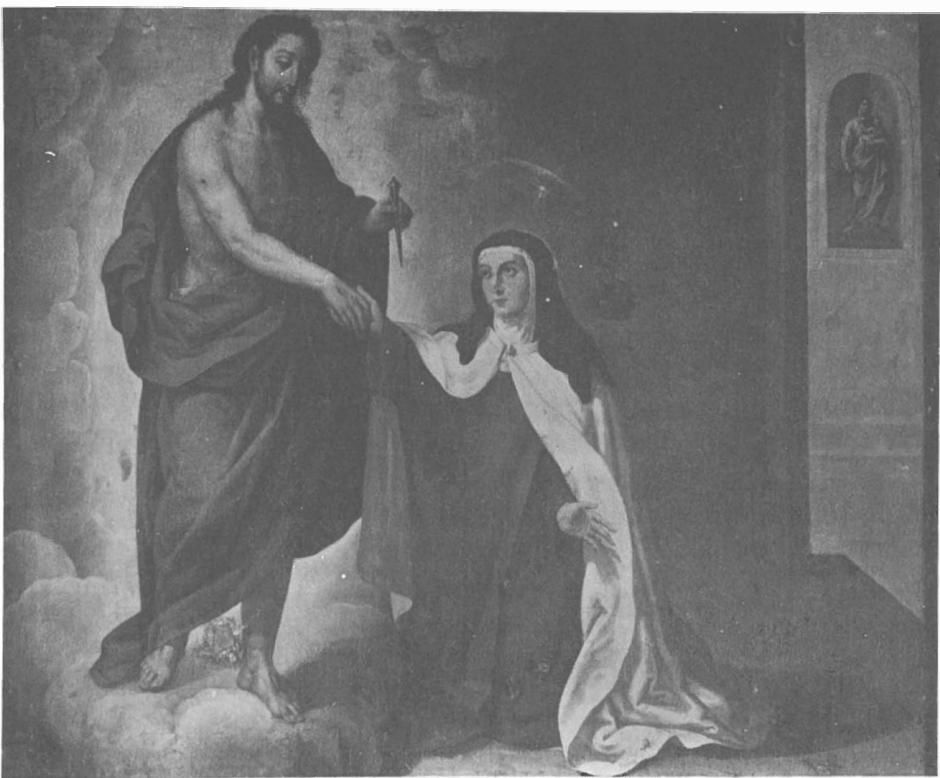
Este cuadro con el que Chavarito concluye el ciclo teresiano es sin duda el más interesante de todo el proyecto, la escena recuerda el momento mismo del fallecimiento de la Santa. Centrando la composición la figura de Santa Teresa en el lecho que acaba de morir<sup>80</sup>, sobre su pecho hay un crucifijo, y una paloma blanca, símbolo de su alma, remonta el vuelo; en la parte superior del lienzo un rompimiento en el que aparece Cristo, rodeado de nubes, con los brazos abiertos esperando la llegada del alma. A la cabecera de la cama hay un grupo de tres monjas, una enjuga sus lágrimas con un paño blanco, junto a ellas y participando de los resplandores del rompimiento están San José y la Virgen. A cada lado del lecho hay un religioso carmelita, uno tiene entre las manos un libro abierto aún, el otro sostiene una vela encendida que todavía toca la Santa con la mano. A los pies hay un ángel mancebo arrodillado que extiende hacia Santa Teresa la palma y la corona de flores, atributos de santidad. En primer plano nos llaman la atención dos objetos de naturaleza muerta, el vaso sobre el plato en la mesa, y el acetre con el hisopo que hay junto al religioso que ha leído las últimas oraciones a la Santa; en la cabeza de este fraile, muy característico por sus rasgos (fig. 22), hay una curiosa evocación de uno de los personajes que pinta Herrera el viejo en su lienzo "Imposición del hábito a San Buenaventura" hoy en el Museo de Prado (fig. 21).

Este cuadro de Chavarito está inspirado en un grabado de los flamencos Collaert y Galle (fig.20), aunque hemos de señalar que en esta obra, más que en ninguna de la serie, el pintor se aparta de la estampa que le sirve de inspiración<sup>81</sup>; podemos afirmar que supera la composición grabada. Logra una mejor distribución suprimiendo motivos que son fundamentales, así ocurre con los candelabros y la cortina, además de simplificar otros que ocupaban un espacio innecesario, nubes, rayos de luz y grupo de ángeles. Consigue de esta forma crear espacios libres que le permiten la inserción de una serie de personajes que juegan un papel importante en la composición: los dos religiosos, las monjas, y la figura del ángel mancebo al pie del lecho, que sustituye a los que hay en la estampa, y recuerda en su diseño al que ocupa el centro del grupo. Chavarito sitúa el rompimiento con la figura de Cristo más alto que en la estampa, gana el espacio necesario para insertar debajo, arrodillado junto al lecho, una de las figuras de religioso carmelita que constituye con el Cristo el eje vertical del lienzo. De esta forma el pintor consigue un esquema compositivo, que si bien tiene su inspiración en el grabado, destaca por su riqueza, equilibrio, adecuada distribución de los personajes, y perfecta inserción del tema atendiendo a las posibilidades del cuadro.

Otro aspecto interesante de la obra es el dibujo, los rostros de los religiosos tienen valor



Fig. 13: Collaert. Grabado "Entrada de Santa Teresa en el Convento". Sección de Estampas. Biblioteca Nacional. Madrid.



14



15

Fig. 14: Chavarito. "Aparición de Cristo a Santa Teresa". Museo de Bellas Artes. Granada.

Fig. 15: Collaert-Galle. Grabado. "Aparición de Cristo a Santa Teresa". Sección de Estampas. Biblioteca Nacional. Madrid.



Fig. 16: Chavanto. "Visión de Santa Teresa", Museo de Bellas Artes, Granada.



Fig. 17: Collaert, Grabado. "Visión de Santa Teresa". Sección de Estampas. Biblioteca Nacional, Madrid.

Fig. 18: Collaert, Grabado. "Muerte de Santa Teresa". Sección de Estampas. Biblioteca Nacional, Madrid.



19



20

Fig. 19: Chavarito. "Muerte de Santa Teresa". Museo de Bellas Artes, Granada.

Fig. 20: Collaert-Galle, Grabado. "Muerte de Santa Teresa". Sección de Estampas. Biblioteca Nacional. Madrid.

de retrato , podrían ser por sus características tan definidas dos copias del natural, ya hemos señalado cómo uno de ellos nos recuerda un personaje de Herrera el viejo, en definitiva son dos cabezas de gran personalidad fruto de un riguroso estudio de dibujo. En esta línea están la figura del ángel mancebo, la de Santa Teresa, las de San José y la Virgen. Además de los matices señalados en este lienzo, como ocurre en los dos anteriores de la serie, Chavarito supera el diseño grabado con un dibujo de trazo ágil que rompe con la dureza del de la estampa. En multitud de detalles del cuadro podríamos todavía justificar lo que señalamos, la mano levantada del religioso que tiene la vela obedece a un análisis de extraordinario rigor, los elementos de naturaleza muerta, los diseños de hábitos y túnicas, constituyen, entre otros aspectos, la justificación del dominio técnico del dibujo que Chavarito posee. Fruto de este proceso a que somete cada elemento del lienzo es la flexibilidad y belleza de los contornos y perfiles que refuerzan la armonía y equilibrio de la composición.

En cuanto al color hay una interesante conjunción cromática que busca más una armonía de gamas que los efectos producidos por la inserción de colores vivos que, de alguna forma, son llamadas de atención que destacan dentro de la tónica general del cuadro. A excepción del paño azul intenso que cubre la mesita que está junto a la cabecera del lecho, no hay ninguna otra valoración viva de color a pesar de la riqueza de gamas que integran la obra y la convierten en una de las más atractivas de toda la serie.

Este lienzo es sin duda el mejor de todo el ciclo y una de las obras más importantes de Chavarito, composición, dibujo y color son, resumidos, los exponentes que respaldan esta afirmación; su estado de conservación es aceptable, actualmente está en uno de los despachos del Museo de Bellas Artes.

Carlos III niño (figura ecuestre)  
Colección particular  
Lienzo (tamaño mediano). Fig.24

Según noticias de don Emilio Orozco Díaz este lienzo estaba en Londres en 1947 en la colección particular del embajador del Perú. Allí lo vio y obtuvo una fotografía, de la que nos cedió una copia que incluimos en el apartado gráfico, ésta nos ha permitido el conocimiento y la catalogación de esta obra de Domingo Chavarito, vaya por todo nuestro sincero agradecimiento.

El cuadro es de tamaño mediano con una figura ecuestre del futuro Carlos III cuando era un niño de seis o siete años de edad; el príncipe monta a caballo en corveta de largas crines y con un suave escorzo mira hacia el espectador, viste a la usanza de la época y cubre su cabeza con un airoso sombrero. Sostiene las bridas con indudable gracia, de gran belleza es la mano derecha que en un grácil movimiento tira de una de ellas. Hay en toda la composición una armonía que nos llama poderosamente la atención; apoyado en un trazo sin asperezas, de equilibrados perfiles, que se hace analítico en los valores retratísticos, el pintor consigue captar con habilidad los rasgos y matices más definitorios. El dibujo de la cabeza es uno de los frutos más importantes de este proceso, la mirada viva y llena de expresión, las facciones perfectas de minucioso diseño, y el rubio pelo del príncipe que cae en rizados bucles sobre los hombros son, entre otros, aspectos que dan a la obra una calidad manifiesta.

Interesante, aunque con algunas desproporciones, es el caballo que monta el príncipe, utiliza la precisión típica de las pinturas ecuestres diseñando el caballo en corbeta. Nos llaman la atención las pobladas crines y cola del animal conseguidas con una pincelada ágil y el empleo del blanco con manchas de negro para el pelo del caballo favoreciendo así el equilibrio y la finura de la composición.

El fondo, totalmente abocetado, es prácticamente una solución de gamas de celaje, donde abundan los tonos claros, sobre el que se perfila la figura ecuestre del príncipe. No podemos aportar más datos sobre el color ya que sólo contamos con la fotografía en blanco y negro. El lienzo está firmado detrás, así nos lo aseguró don Emilio Crozco, leyéndose 'Chavarito' y junto al nombre una 'E' que puede ser fruto de una catalogación posterior respondiendo a la abreviatura de España.

El lienzo puede fecharse entre (1722-27), nos llama la atención el tema no muy común en la escuela granadina de la época, este tipo de retrato es un hecho aislado. En cuanto a la realización del lienzo creemos obedece a un encargo de la Real Maestranza de Caballería, el príncipe visitó Granada y esta institución le organiza una serie de agasajos, encargando Chavarito la pintura. Este dato afirma el prestigio que el artista tenía en el ámbito ciudadano. Es una obra interesante dentro de la producción del pintor, no sólo por el tema, sino por la habilidad y acierto con que está conseguido.

#### LOS TRIUNFOS EUCARISTICOS PARA LA IGLESIA DE LA MAGDALENA. (GRANADA)

Hemos podido documentar estas obras, ya atribuidas a Chavarito, gracias a los interesantes datos extraídos de la documentación que conservan las Agustinas. Los medios puntos que el artista pinta por encargo para coronar los dos retablos del crucero de la Iglesia de la Magdalena, o del Corpus Christi, forman parte del canto de alabanza a la Eucaristía a la que se dedica el templo. En la fachada del mismo en una hornacina del cuerpo superior un grupo de ángeles lleva una custodia. El Altar mayor está presidido por el lienzo de Juan de Sevilla "La Eucaristía adorada por la Virgen, Santo Tomás de Villanueva, San Agustín y ángeles", llevado al templo el 22 de agosto de 1685<sup>82</sup>, 32 años antes que las alegorías de Chavarito que completan el ciclo eucarístico.

La realización de estas obras no es un hecho aislado, es el fruto de la mentalidad y el sentir de la época; en el marco de la iconografía contrarreformista los triunfos de la Eucaristía adquieren gran trascendencia, como dice Trens: "...la eucaristía aparece en trono triunfal, como una apoteosis que llega a hacer olvidar entre los fieles la idea de sacrificio que se ofrece a Dios, y tiende a convertirla en espectáculo que se ofrece a los hombres"<sup>83</sup>. Durante el seiscientos el tema eucarístico se reitera en forma de alegorías triunfales ensalzando la victoria de la Eucaristía y de la Iglesia sobre las ciencias humanas; estos trabajos en cúpulas y lienzos son el exponente de la mentalidad y el sentimiento religioso de una época.

Chavarito concluye los lienzos el 1716 cobrando 102.000 maravedís<sup>84</sup>, cantidad estimable que avala su prestigio de pintor. Otro aspecto curioso es el dorado de los monumentales marcos realizado por un tal Luque, un año después, que le reporta un beneficio de 51.884 maravedís<sup>85</sup>. Chavarito tendrá que atender a dos aspectos básicos para el diseño de los lienzos: que el semicírculo encaje en el retablo, para lo cual debe de ajustar



21

Fig. 21: Herrera el Viejo. Detalle del lienzo "Imposición del hábito a San Buenaventura". Museo del Prado, Madrid.



22



23

Fig. 22: Chavarito. Detalle del lienzo "Muerte de Santa Teresa". Museo de Bellas Artes. Granada.

Fig. 23: Chavarito. Detalle del lienzo "Muerte de Santa Teresa". Museo de Bellas Artes. Granada.

la composición a un espacio de medio punto; y sujetarse, desde el ángulo de la iconografía, a pintar dos alegorías eucarísticas. El artista resuelve airoso los problemas técnicos de adaptación al marco y para modelo escoge dos triunfos de la serie de cartones para tapices que Pedro Pablo Rubens pinta para las Descalzas Reales de Madrid. Chavarito tenía ya en Granada el precedente de las alegorías, inspiradas en los cartones rubenianos, que su maestro Risueño pinta para la Catedral. Los semicírculos que pasamos a analizar más detenidamente son sin duda una obra clave en la producción pintada de Domingo Chavarito.

Triunfo de la Eucaristía sobre las ciencias humanas  
Iglesia de la Magdalena (Granada)  
Lienzo semicírculo, diámetro 4 m. Fig. 25.

Situado coronando el retablo frontal del brazo derecho del crucero. Sobre un carro arrastrado por dos ángeles, "roca" o "carro triunfal" como lo llama Tormo<sup>86</sup>, van una matrona nimbada, símbolo de la Iglesia, que porta el cáliz con la Hostia y un ángel que arrodillado sostiene entre sus manos la Cruz. Siguen al carro triunfal, encorvados, como símbolo de acatamiento, la Astronomía, viejo barbado que lleva una esfera en su mano; la Filosofía, simbolizada en un anciano de barba blanca apoyado en un bastón; la Naturaleza, personalizada en la figura de una matrona con las manos atadas; y detrás una personificación de la Poesía. Estos personajes cierran el cortejo, sobre ellos un ángel volador con la antorcha en la mano, en un bello escorzo, señala hacia la Eucaristía. Delante del grupo vuelan dos angelillos que llevan la corona de espinas y los clavos recuerdo de la Pasión.

El cortejo se mueve en un ámbito de naturaleza enmarcado por los dos troncos de árbol que, de alguna forma, evocan las columnas salomónicas pensadas por Rubens. Nos llaman la atención las valoraciones plásticas de algunos mantos que a la vez constituyen una armónica gradación cromática; los colores predominantes son el rojo y el azul. La unión con Rubens y lo flamenco no está solamente en el modelo compositivo sino también en el empleo de algunos colores; sin embargo éstos no alcanzan la brillantez y fuerza de los del maestro flamenco ya que Chavarito acusa su formación italiana en favor de una paleta clara y armoniosa que no abusa de violentas aplicaciones de color. El azulado grisáceo que el artista utiliza de fondo realza aún más las gamas cromáticas. En estos lienzos el pintor está muy lejos de las concepciones coloristas de sus contemporáneos de la escuela granadina.

El cortejo camina de derecha a izquierda y este movimiento se acentúa por los mantos que en escultóricos plegados parecen movidos por un viento que soplara sobre los personajes de frente, el ángel del primer plano y la matrona que lleva el Cáliz son fiel exponente de este hecho. Apoyado en un exquisito dibujo, Chavarito ajusta la composición a la forma del medio punto sin romper en ningún momento su equilibrio, dando prueba de un agudo sentido de las proporciones y la perspectiva. Es en definitiva una obra que marca la madurez pictórica del pintor. Su situación a gran altura no nos ha permitido un análisis más detallado.

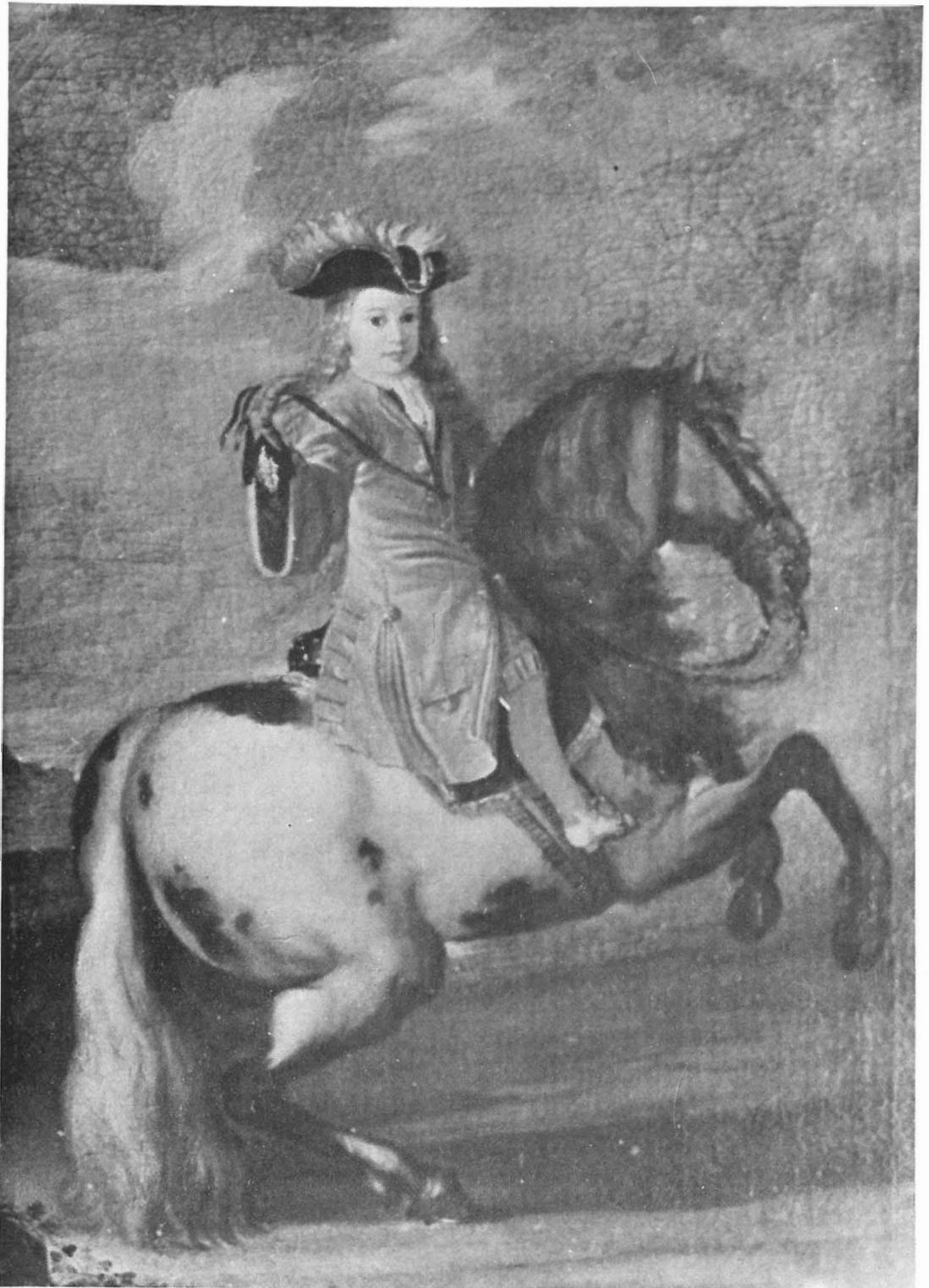
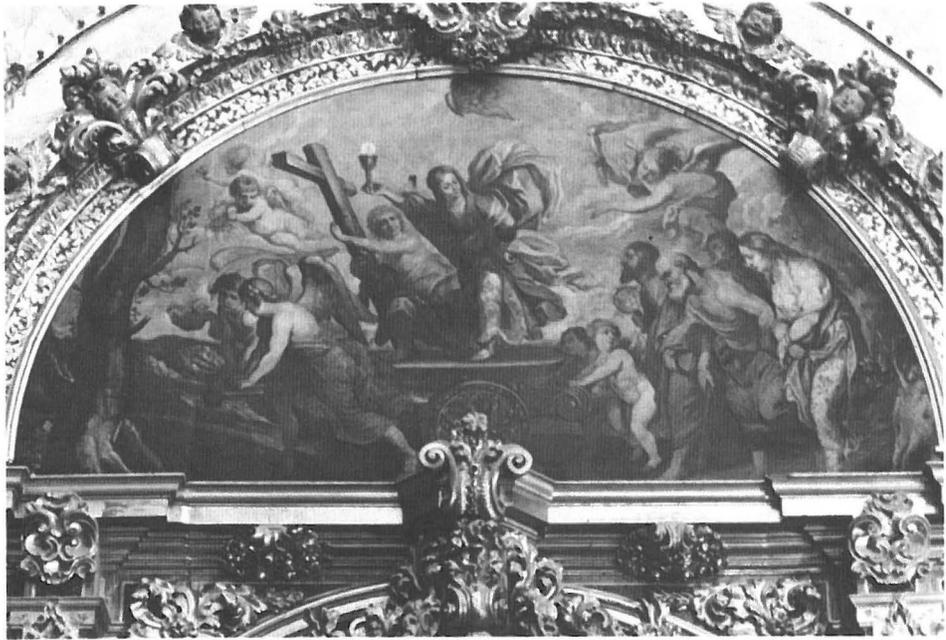


Fig. 24: Chavarito, "Carlos III niño", Colección particular, Granada.



25



26

Fig. 25: Chavarito. "Triunfo de la Eucaristía sobre las ciencias humanas". Iglesia de la Magdalena. Granada.

Fig. 26: Chavarito. "Triunfo de la Eucaristía y de la Iglesia". Iglesia de la Magdalena. Granada.

Triunfo de la Eucaristía y de la Iglesia  
Iglesia de la Magdalena (Granada)  
Lienzo semicírculo, diámetro 4 m. Fig.26.

Corona el retablo frontal del brazo izquierdo del crucero. Sobre una cuadriga de caballos blancos va la Iglesia Católica simbolizada en una matrona que lleva entre sus manos la Custodia, un ángel volador sostiene la tiara sobre su cabeza; montando uno de los caballos, un ángel mancebo lleva los trofeos simbólicos de la Iglesia, el umbelum y las llaves. Sujetan las bridas de los caballos tres figuras femeninas que Tormo interpreta como las tres virtudes cardinales<sup>87</sup>, la que ocupa el primer término esgrime con energía una espada en una bella instantánea de movimiento.

La carroza avanza arrollando bajo sus ruedas a la Furia y la Herejía, simbolizadas en figuras de hombres que se revuelven en violentísimos escorzos. Tras el carro, la Ceguera, la Ignorancia y el Odio siguen encorvados al cortejo; todas las figuras alegóricas tienen una gran expresividad. En primer término, en la parte inferior del lienzo, está la esfera del mundo rodeada de la serpiente que simboliza el mal. La composición se completa con ángeles mancebos que llevan los atributos de la Pasión y otros angelillos repartidos en distintos ámbitos del lienzo. No falta la paloma, símbolo del Espíritu Santo, como guía y luz de la Iglesia. Todo el grupo está enmarcado entre dos troncos de árbol que como en el otro semicírculo recuerdan las columnas de Rubens y justifican el ámbito de naturaleza en que se mueve la comitiva. Estos troncos son el único vestigio natural, la composición ocupa prácticamente todo el espacio del lienzo, el fondo y el celaje se resuelven con una gama de gradaciones de color.

A este semicírculo es perfectamente aplicable la problemática anteriormente expuesta en cuanto al dibujo, color y valoraciones plásticas de los mantos; éstos parecen movidos por un viento imaginario que sopla frente a la comitiva acentuando la búsqueda de movimiento hacia adelante de toda la composición. Hemos de hacer la salvedad de que en este semicírculo los colores son más homogéneos, ninguno rompe la armonía y luminosidad del conjunto, observándose una menor intensidad en los colores calientes. El lienzo es un fiel reflejo del cartón rubeniano del mismo tema. El diseño de estas alegorías debió plantear al maestro flamenco una serie de problemas de tipo teológico; Manuel Tres señala cómo el artista buscó el asesoramiento de teólogos e historiadores españoles. Sin embargo no hemos de olvidar que aunque Rubens buscara este apoyo teológico era hombre de sólida formación; como dice Tormo la cultura del pintor no era sólo en lo pictórico, aunque necesitaría el consejo de personas religiosas especialmente doctas<sup>88</sup>. Estos proyectos obedecen ante todo a que hay una dinámica de época que juega un papel primordial; la contrarreforma, el espíritu y la mentalidad del barroco hacen de estas exaltaciones eucarísticas tema prioritario, como apunta Trens: "...el vendabal barroco sacó el tema eucarístico de su intimidad devota y lo transportó triunfalmente por las encumbradas regiones de la historia y la alegoría..."<sup>89</sup>.

Dentro del semicírculo, cada volumen encaja perfectamente en un espacio reducido, si consideramos los numerosos personajes que forman la composición. Las figuras que quedan cerca de la curvatura del marco, tanto en este lienzo como en el anterior, se adaptan perfectamente a la curva del mismo acentuando con la forma de su cuerpo la redondez del medio punto.

En ambas obras Chavarito sustituye las formas enérgicas y fuertes de los personajes rubenianos por los perfiles más flexibles y los contornos más suaves al gusto italiano, haciendo gala de la habilidad y dominio del dibujo que le es característica. En los medios puntos tiene plena vigencia la normativa enunciada para el dibujo por Palomino: "...a el dibujo pertenece la circunscripción ajustada, o contorno cierto de la figura; la profunda consideración de la perspectiva de luces y cuerpos; la exacta observación de la simetría; y la prolija conmodulación de la anatomía..."<sup>90</sup>.

Esta alegoría, igual que la anterior, son obras de un pintor formado y en plenitud, entonces Chavarito tenía 55 años, aunque su vida fue de gran longevidad (muere a los 89) en esta época ya era un artista maduro.

#### ULTIMOS TRABAJOS, EL CICLO DOMINICANO (1730-1751)

Es el mayor proyecto de pinturas encargado a Domingo Chavarito y paradójicamente lo realiza en la última etapa de su trayectoria pictórica y de su vida, estos trabajos abarcan una serie de lienzos y de frescos que constituyen el epílogo de la obra del pintor. Nuestro propósito fue documentar estas pinturas, sin embargo la pérdida de la documentación nos ha privado fijar con exactitud, entre otros, los aspectos cronológicos, las particularidades del encargo, los beneficios económicos que recibió el artista, y cualquier otra noticia que hubiera sido de interés. Una búsqueda infructuosa en Granada nos llevó a pensar que en el Archivo Histórico Nacional hallaríamos los documentos, no fue así, consultados varios apartados, entre los que destacamos todo lo que se conserva de dominicos, no hallamos nada satisfactorio. Ya René Taylor se lamenta de la desaparición en su artículo sobre el Retablo y el Antecamarín: "...por desgracia hay que lamentar la desaparición, en fecha muy reciente, de los documentos relativos a estas construcciones..."<sup>91</sup>.

De forma global podemos fijar la realización de este proyecto entre 1730 y 1751 año en que fallece el artista. Atendiendo a estas fechas cuando Chavarito comienza a trabajar en Santo Domingo tiene 68 años y un indudable prestigio ciudadano; muerto Risueño en 1732, Domingo Chavarito es el pintor de más relieve dentro del panorama de la escuela. No hay que destacar en esta obra la participación de algún discípulo o colaborador, más si tenemos en cuenta la edad avanzada del pintor. Donde más se detecta esta posible colaboración es en algunos detalles de las bóvedas del Antecamarín que en su momento señalaremos.

El conjunto de la obra se compone de un lienzo con una "Alegoría de la orden dominicana", hoy en el ábside del templo; dos pinturas al fresco "La huida a Egipto" y "Aparición de la Virgen a Santo Domingo" situadas en las Capillas segunda y tercera en el lateral derecho de la nave del templo; las bóvedas del Antecamarín, pintadas también al fresco; y un gran lienzo con la "Batalla de Lepanto" que ocupa el testero del fondo del antecamarín a la derecha. Creemos que varios lienzos pintados por Chavarito han desaparecido, formarían serie con la "Alegoría de la orden dominicana", que hoy cuelga del ábside de la Iglesia, constituyendo un conjunto de escenas de la vida de la orden; esta hipótesis que se desprende del mismo contenido y sentido de este lienzo no la hemos podido probar. Estos cuadros no estuvieron en principio en la Iglesia sino en alguna de las grandes estancias conventuales, sólo se salvó el ya citado que se colocó en el ábside junto a otros lienzos de distintos pintores granadinos.



27



28

Fig. 27: Chavarito. "La Batalla de Lepanto". Antecamarín de la Virgen del Rosario. Iglesia de Santo Domingo. Granada.

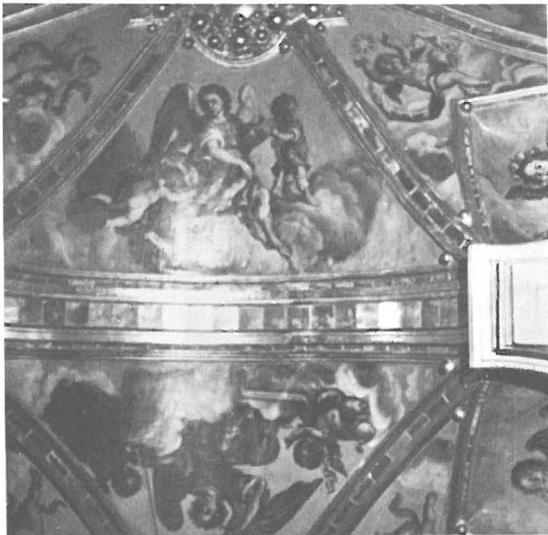
Fig. 28: Chavarito. "San Pío V". Antecamarín de la Virgen del Rosario. Iglesia de Santo Domingo. Granada.



29



30



31



32

Fig. 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39: Chavarito. Detalles de las pinturas del Antecamarín de la Virgen del Rosario. Iglesia de Santo Domingo. Granada.

Dentro del capítulo de obras atribuibles incluimos dos lienzos, hoy en la Sacristía, una "Aparición de la Virgen a Santo Domingo" y un "San Juan Bautista" que en muchos rasgos nos evocan a Chavarito. Este es el compendio de los trabajos dominicanos del pintor que desglosamos a continuación buscando en ellos los aspectos que nos lleven a su correcta valoración.

Las pinturas del antecamarín de la Virgen del Rosario  
Iglesia de Santo Domingo. Granada

Todas las pinturas del Antecamarín son un canto de alabanza a la Virgen del Rosario como autora de la victoria de Lepanto. En muchas iglesias dominicanas encontramos obras conmemorativas de la batalla, entre otras recordemos el fresco del claustro de Santa María Minerva en Roma, el bajo relieve de estuco de Serpotta en el oratorio del Rosario en Palermo, o los trabajos de Mateo Gilarte en Santo Domingo de Murcia.

Cuando el 7 de octubre de 1571 la flota formada por España, Venecia y el papado vence a la escuadra turca en Lepanto, frenando así el avance islámico, esta victoria se toma como la gran victoria de la cristiandad y todos los vencedores atribuyen el éxito a la intervención de la Virgen del Rosario. La devoción al Rosario encaja perfectamente en una coyuntura de época, como apunta Emil Mâle: "...la contrarreforma exalta la devoción al Rosario: se pensaba que por él se había triunfado de la herejía albigense, y se triunfaría del mismo modo de la herejía protestante"<sup>92</sup>. En esta labor de difusión los Hermanos Predicadores juegan un papel de indudable protagonismo apoyados en el pensamiento de que el Rosario es el don que hizo la Virgen a Santo Domingo.

El papa Gregorio XIII manda festejar el primer domingo de octubre evocando al unísono el Rosario y la victoria de Lepanto. Dentro de esta exaltación devocional de época puede también inscribirse la leyenda que el Senado de Venecia manda inscribir bajo la tabla de la batalla que había mandado pintar, Emil Mâle evoca el texto: "Estas no son las armas, ni los jefes, ni el valor, que nos han dado la victoria, sino la Virgen del Rosario"<sup>93</sup>. A la intervención de la Virgen se atribuyen posteriormente otras victorias cristianas sobre el Islam, es el caso de la de Juan Sobieski cuando en 1683 levanta el asedio de Viena, o la del príncipe Eugenio en 1716 que el papa Clemente XI atribuyó a la Virgen.

Los trabajos de Domingo Chavarito en el antecamarín de la Virgen del Rosario de la Iglesia dominica granadina constituyen un interesante grupo de motivos iconográficos, con connotaciones simbólicas entroncadas directamente con la Virgen del Rosario y la victoria de las armas cristianas en Lepanto. De estas pinturas teníamos pocas noticias y las citas que hemos recogido son incompletas e imprecisas. Taylor se limita a señalar: "...en efecto, el antecamarín de la derecha ostenta una gran pintura de la batalla, en frente de ésta hay otra que representa a Pio V intercediendo por el éxito de las armas cristianas. Son obra de Domingo Echevarría, ejecutadas antes de su muerte en 1761"<sup>94</sup>, todos los datos, aunque escuetos, son correctos a excepción del año de la muerte del pintor; documentalmente hemos comprobado que fallece en 1751. Ceán Bermúdez, Gómez-Moreno y Gallego Burín no van más allá que Taylor por lo que las aportaciones de estos autores a propósito de estas pinturas son realmente exiguas.

En las pinturas del Antecamarín hay dos espacios perfectamente diferenciados, el del tramo de la derecha en donde se narra: la batalla, la presencia en ella de la Virgen, los

protagonistas principales, incluida la figura orante del papa San Pio V que pide por el triunfo de los ejércitos cristianos; y el que queda a la izquierda, junto a la entrada, en el que se canta la victoria por toda una serie de coros angélicos que revolotean tocando instrumentos musicales. Observamos junto a la división espacial creada por los dos tramos de bóveda una diferenciación narrativa e iconográfica. Las pinturas se distribuyen a través de las bóvedas, están hechas al fresco y algunas lamentablemente repintadas al óleo; completando el ciclo en el testero fondo del tramo derecho hay un gran lienzo de la "Batalla de Lepanto". Debemos señalar también que las pinturas de la bóveda izquierda se conservan mal y están torpemente restauradas y repintadas, las de la bóveda del tramo derecho se conservan mejor siendo sin duda las de más belleza y rico contenido; comenzamos el estudio por este tramo que narra la batalla.

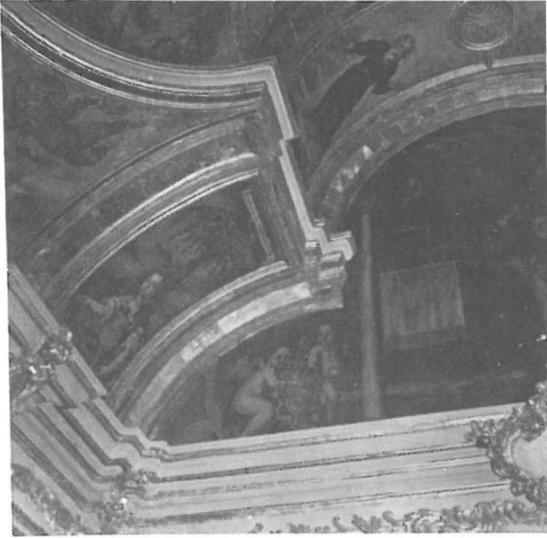
#### La batalla de Lepanto

Lienzo que preside el testero derecho del Antecamarín. Fig.27.

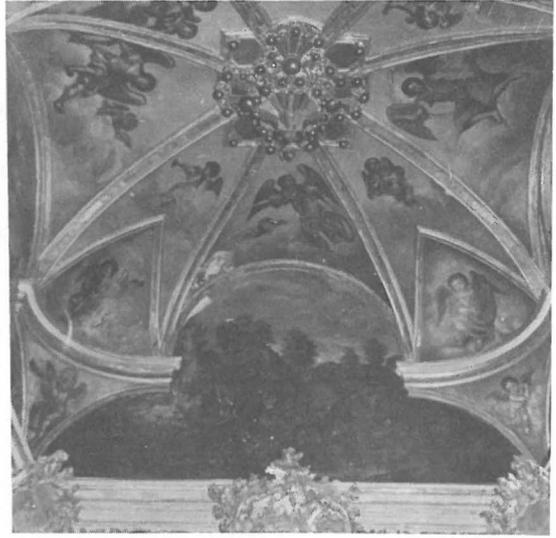
Adosado a la pared y siguiendo en la parte superior la forma trilobulada que ésta le impone, este gran lienzo es la clave iconográfica de la que arranca todo el ciclo del Antecamarín. La Virgen del Rosario que tiene al Niño en su regazo preside la batalla sentada entre las nubes, la rodean grupos de angelillos voladores. El lienzo se divide en dos ámbitos perfectamente diferenciados, el superior centrado por la figura de la Virgen, el rectángulo inferior escenario de la batalla. Los macizos de nubes y los rayos luminosos que salen de ellas constituyen sobre la línea del horizonte el nexo de unión entre los dos espacios en que se estructura la obra. Nos llaman poderosamente la atención las dos escuadras enfrentadas de las que destaca el gran número de velas, banderas y estandartes que dan una nota colorista a toda la composición. Los de la flota cristiana con imágenes de la Virgen, Santo Domingo, San Antonio o las insignias papales; en la escuadra turca predomina el símbolo de la media luna. Chavarito resuelve airoosamente la apretada composición de naves y hombres; no incidimos más en el aspecto compositivo del lienzo que quedó analizado en el apartado que dedicamos a la composición.

Algunos personajes situados en primer término tienen valoraciones de retrato, así ocurre con las figuras de don Juan de Austria y los soldados que le rodean, o la del fraile dominico. De gran belleza es el estudio que hace el pintor de algunos trajes resuelto con abundantes pinceladas cortas y enérgicas. En esta obra Chavarito no sólo supera con habilidad los problemas de adaptación al marco sino que logra destacados matices dibujísticos e interesantes efectos cromáticos. A pesar de que el lienzo está bastante ennegrecido por el paso del tiempo, con la consiguiente pérdida de la policromía, y de su lamentable estado de conservación, aún es posible observar en todo el conjunto la búsqueda de un equilibrio cromático que evita distorsiones y rupturas en la composición. El pintor utiliza algunas tonalidades calientes que situadas en puntos estratégicos del lienzo refuerzan efectos y contrastes; así banderas y estandartes se convierten en referencias que corroboran valores de perspectiva y profundidad. Para dar mayor plasticidad a los macizos nubosos el pintor se vale de la utilización de los distintos tipos de pincelada y sobre todo de la adecuada conjunción de tonalidades claras y de gamas amarronadas.

Este lienzo es una obra importante dentro de la producción del pintor en donde pone de manifiesto aspectos notables de su personalidad artística. Su lamentable estado de conservación y el interés que la obra tiene hacen necesario, lo antes posible, un proceso de consolidación que frene su progresivo deterioro.



33



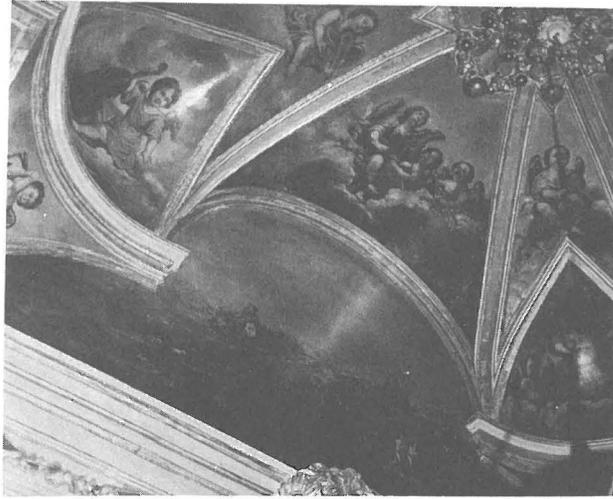
34



35



36



37



38



39

## I. AS BOVEDAS DEL ANTECAMARIN

La bóveda de los dos tramos del Antecamarín es octopartita y en cada uno está dividida en dos partes centradas por rosetones dorados. Los distintos espacios que originan las bóvedas alternan en superficie y terminan en lunetos que se apoyan en pechinas. Esta distribución arquitectónica tan movida origina un interesante conjunto de formas que dejan, en los laterales y en los frentes, espacios trilobulados que también se decoran con pinturas.

### BOVEDA SITUADA A LA DERECHA DEL ANTECAMARIN

Estudiamos las pinturas de esta bóveda a partir del lienzo "La batalla de Lepanto" siguiendo ordenadamente los distintos espacios de la misma. En el perfil superior del espacio trilobulado están las figuras de D. Juan de Austria y D. Marco Antonio de Coloma, D. Juan lleva en una mano el cetro y en la otra un estandarte blanco con un escudo y la Cruz, viste armadura y una amplia capa que recoge en el brazo, destaca su silueta sobre un fondo marino y celaje de tonalidad azul, sobre la cabeza corre una cartela con su nombre, bajo los pies otra en la que leemos: "in hoc signo vinces"; D. Marco Antonio viste uniforme militar y lleva la bandera pontificia con la tiara y las llaves. Entre las dos figuras está la luna y las leyendas "luna perfecta aeternum" y "prevenerum principes coniumti pfalleribus".

En los perfiles laterales de la forma trilobulada sobre fondos marinos y celajes de gamas azules están las figuras de D. Sebastián Venero y D. Héctor Espínola, ambos visten uniforme militar con casco y penacho que se completa con vistosas capas, llevan también cetro y estandarte; sus nombres aparecen escritos en cartelas, junto a don Héctor hay una leyenda que dice "donec auferatur". En todas estas pinturas las tonalidades dominantes son el rojo y el azul, nos llama la atención una pincelada suelta con la que los efectos cromáticos adquieren verdadero protagonismo.

En el primer tramo de la bóveda los distintos espacios, lunetos y pechinas están llenos de pinturas con angelillos entre nubes que se distribuyen en bellas instantáneas de movimiento, los de los lunetos y pechinas llevan las armas de la batalla con el rosario como collar (figs. 29 y 30), otros coronas de flores o la de la Virgen en un canto de alabanza a ella y al rosario, una serie de cartelas con leyendas alusivas a la Virgen y su protección en la batalla completan el conjunto; la diferente tipología en el diseño de los ángeles puede estar relacionada con la intencionalidad en el pintor de representar las distintas jerarquías angélicas. A ambos lados de este primer tramo quedan dos ámbitos trilobulados, en uno de ellos aparecen las armas, cascos y armaduras de la batalla, en el otro hay una evocación del tema de la torre, destaca su adecuada inserción en el espacio creado por la arquitectura (fig. 30).

El segundo tramo de la bóveda es el mejor conservado y sin duda el más interesante de todo el conjunto, en él las figuras de los angelillos alcanzan su diseño más perfecto, los movimientos y escorzos más bellos, las caras llenas de expresividad nos evocan modelos tomados del natural. Los ángeles de las pechinas vuelan en bellos escorzos llevando entre sus manos el rosario que es el gran símbolo que se repite a lo largo de toda la bóveda (figs. 30 y 32). Los que ocupan los lunetos son de extraordinaria belleza (fig. 32), uno toca la flauta, otro la trompeta, un tercero camina llevando al hombro un estandarte rojo con el nombre de María, el cuarto toca un tambor y lleva la cabeza coronada con rosas blancas y rojas. Los gráciles

y vaporosos paños que cubren sus cuerpos, la belleza de su diseño, lo minucioso del dibujo que se detiene en cada detalle de los rasgos, junto a un cromatismo de tonos armoniosos, hace de estos angelillos una de las obras más bellas de Chavarito. El resto de este tramo de bóveda lo completan diversas jerarquías angélicas que se mueven entre nubes portando atributos en honor de la Virgen del Rosario. El ángel mancebo que lleva la bara de azucenas, símbolo de pureza, bajo el que hay escrito en una cartela "septem" (fig.32) es una bella conjunción de diseño, color y movimiento que evidencia el talante del artista que lo pintó; su manto de extraordinaria valoración plástica, los rasgos delicados y en general el modelado del rostro, las alas majestuosamente desplegadas, son cualidades que le destacan entre todas las figuras de la bóveda. En uno de los espacios trilobulados laterales el artista alude de nuevo al final de la batalla pintando una serie de armas, escudos y trajes guerreros abandonados. En el otro hay una escena ecuestre (fig.32) en la que sólo debió pintar Chavarito la cabeza del caballero que queda en primer término, el resto muy inferior debe ser obra de algún colaborador o discípulo que, como ya apuntamos, debió trabajar con el pintor en algunos momentos del proyecto. Cerrando la bóveda lateral derecha del Antecamarín encontramos en el espacio trilobulado del fondo una pintura importante dentro de su programa iconográfico, la figura orante de San Pío V.

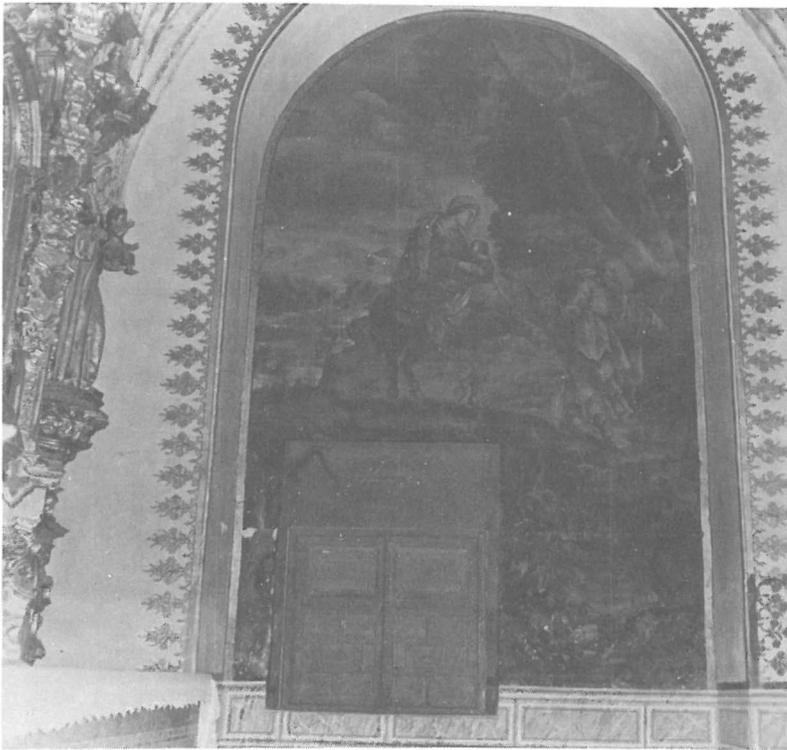
#### San Pío V. Fig.28

El pintor evoca el momento en que el papa arrodillado ante un altar con la imagen de la Virgen del Rosario, reza por la victoria de la escuadra cristiana en Lepanto, un ángel mancebo que entra a la estancia volando a través de una ventana trae a Pío V la noticia de la victoria. La escena se desarrolla en un interior que se abre con dos columnas de capitel corintio y arco de medio punto inicio de una serie de arcos del mismo tipo, apoyados en columnas, que queda incompleta, al fondo se repite una solución arquitectónica idéntica dando origen entre ambas a un espacio adintelado totalmente escénico reforzado todavía más por la ventana, que situada al fondo simula un abocetado paisaje con apenas unas gamas de color, por la que se supone entró el ángel. Esta arquitectura pintada trata de adecuarse sin conseguirlo a la arquitectura real, por esta causa el artista utiliza el medio punto que no rompe con la forma trilobulada del final de la bóveda evitando así grandes contrastes. A pesar de estas consideraciones la escena en general está acertadamente inserta en el espacio destinado a la pintura, situando la figura del papa, centro de la composición, el altar y la Virgen en la zona de más altura; de esta forma las dos columnas pintadas y la arquitectura real destacan los aspectos más importantes de la composición. A cada lado dos parejas de angelillos sostienen la tiara, el báculo papal, las llaves y el escudo (fig.28), en estas figuras ágiles y llenas de gracia el pintor evoca de nuevo su predisposición hacia el estudio del natural aprendido de su maestro. Sobresalen los valores dibujísticos en la figura del pontífice, tratados con tal minuciosidad que en el rostro adquieren dimensiones de retrato, también nos llama la atención la gradación cromática de su manto. Sin duda lo mejor de esta pintura es el diseño de Pío V y los angelillos que superan ampliamente el resto de la composición, de nuevo nos planteamos la posibilidad de una colaboración, más si tomamos en cuenta la edad avanzada del artista.

En cada uno de los lados curvos que abren el espacio trilobulado, donde está la figura orante del papa, hay dos representaciones femeninas; a la izquierda una bella pintura que representa a Isabel Clara Eugenia (fig.33), frente a ella Judit, ambas están diseñadas con técnicas y valoraciones distintas. En un espacio abierto, con una palmera al fondo que refuerza el eje de la composición, Chavarito pinta a la infanta de medio cuerpo, apoya la mano



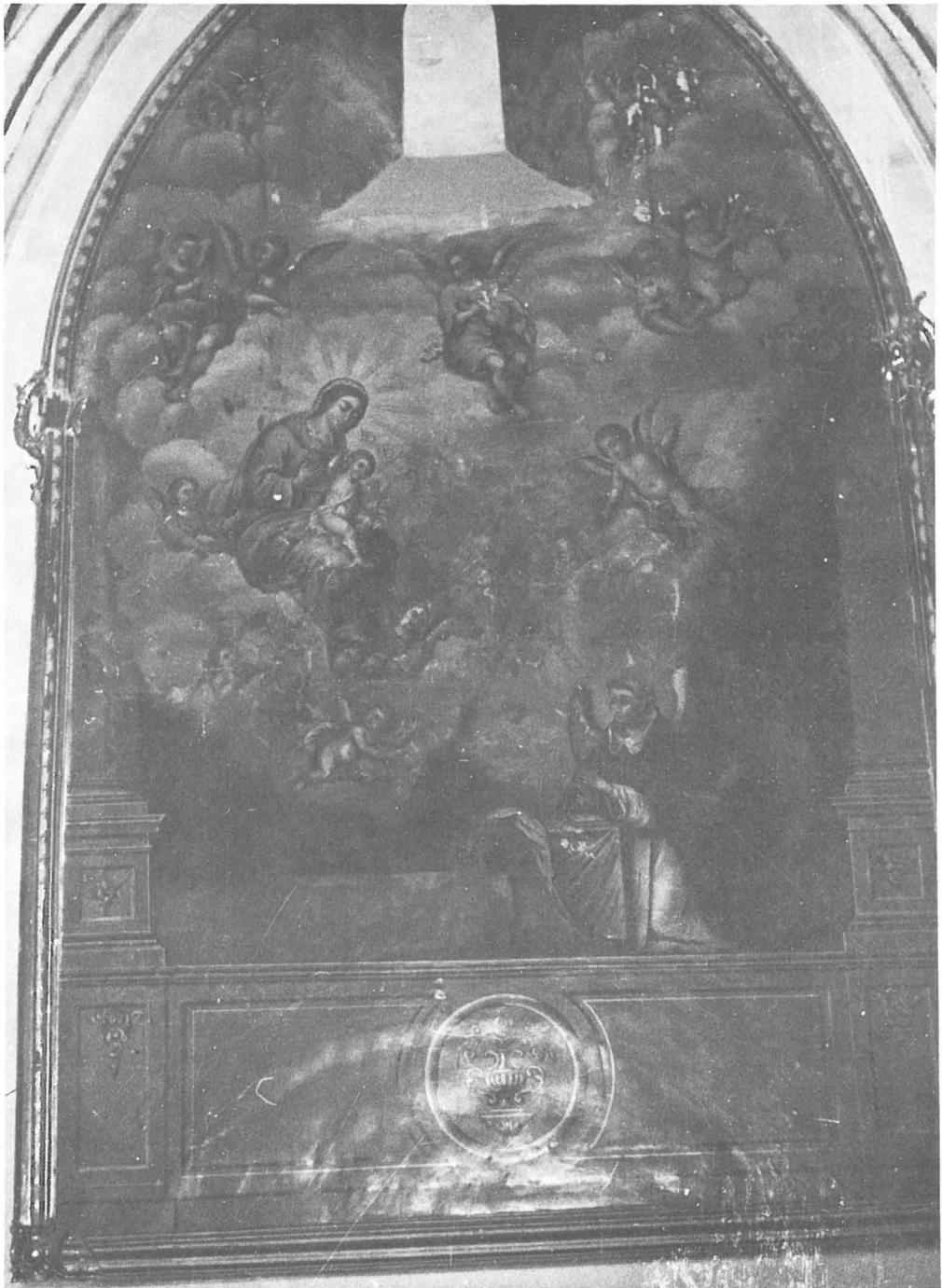
40



41

Fig. 40: Chavarito. "Alegoría de la orden dominicana". Iglesia de Santo Domingo, Granada.

Fig. 41: Chavarito. "La huida a Egipto". Iglesia de Santo Domingo, Granada.



42

Fig. 42: Chavarito. "Aparición de la Virgen a Santo Tomás". Iglesia de Santo Domingo. Granada.

derecha en un bastón y con la izquierda sujeta una espada que reclina en el hombro. En la figura de Isabel los valores del dibujo adquieren dimensiones de extraordinario interés, sin duda el artista se vale de un modelo para realizar esta obra, hay tal concreción de rasgos y tanta fuerza expresiva que debemos valorarla como un auténtico retrato; es muy probable que Chavarito tomara como modelo de inspiración a alguna de sus hijas. El trazo de gran finura se corrobora además con una aplicación del color tan delicada, que el pincel valora y refuerza lo que anteriormente había conseguido el dibujo. Los aciertos del dibujo no están sólo en la cabeza o el minucioso diseño del pelo y el rostro; el vestido es otro aspecto que avala lo que señalamos, los brocados de oro pintados con todo rigor o el encaje de las mangas del lujoso vestido, son aspectos que afirman la habilidad y dominio de la técnica del dibujo que siempre tuvo el artista. La figura es de gran elegancia afirmada por los tonos de color, el rojo intenso del manto contrasta con un vestido de fondo azul adornado de ricos brocados de oro y bellos encajes blancos en las mangas. La silueta se realiza sobre los tonos de celaje salpicados de nubes, adquiriendo dimensiones pictóricas que le señalan como una de las más logradas del artista, en la parte superior una cartela en la que se lee: "Victoria in manu mulieris. Iua".

Al otro lado está la figura de Judit diseñada con un dibujo menos acabado y una pincelada más suelta, de indudable interés es el color rojo de la tienda de campaña que hay al fondo, sobre la cabeza de Judit una leyenda "benedicta inter mulieres Iudis".

En el perfil superior hay dos figuras separadas por el disco solar (fig. 28). Un anciano, vestido de hábito, con una espada en la boca extiende las manos en una instantánea expresiva, nos llama poderosamente la atención la derecha que está rodeada de estrellas, hecho que refuerza el sentido alegórico que tiene la figura; la cartela que hay a sus pies justifica este razonamiento, en ella se lee "in dextera eius stellae septem. Ap. I". Un soldado tocado del casco y penacho con el cetro en la mano izquierda y la derecha señalando una cartela "stetic sol in medio caeli. Iot".

Toda la bóveda es una bella sinfonía de colores donde el artista pone de manifiesto su inclinación por las gradaciones de evocación italiana con algunos detalles que entroncan con las tonalidades de ascendencia flamenca. Predominan el rojo, azul y blanco que alternan con otras gamas, entre las que destacan amarillo y una tonalidad de rosa muy personal, que dan al conjunto un indudable atractivo. Este tramo aunque retocado en algunos puntos, conserva todavía su autenticidad en otros, es sin duda el mejor de todo el Antecamarín.

#### BOVEDA SITUADA A LA IZQUIERDA DEL ANTECAMARIN

El segundo ámbito del Antecamarín, situado en el lado izquierdo del mismo, está también formado por dos tramos de bóveda octopartita centrados por un rosetón dorado, la distribución arquitectónica es por tanto la misma que en el lado opuesto, en él está la puerta de entrada al Antecamarín. Todo el espacio pintado es un canto jubiloso a la victoria de la flota cristiana en Lepanto, si anteriormente hemos visto la lucha, sus protagonistas, al papa pidiendo por el éxito y los ángeles que llevan las armas de la batalla; ahora asistimos al festivo júbilo que expresan los numerosos grupos de ángeles que tocan toda clase de instrumentos musicales llenos de alborozo. A través de toda la bóveda el gran mensaje que se comunica es el de la victoria de la cristiandad sobre los infieles.

Hemos de lamentar que la bóveda haya sido repintada prácticamente en su totalidad, de una forma tan torpe que las pinturas diseñadas por Chavarito han desaparecido casi totalmente; nada queda de sus composiciones llenas de agilidad y gracia, del trazo minucioso y flexible del pintor, de los colores llenos de equilibrio y armonía con esas gamas jugosas que caracterizan la paleta del artista. Basta contemplar las figuras 38 y 39 para darnos cuenta de que los repintes no pueden ser más toscos y desafortunados, no sólo las figuras han sufrido esta remodelación llena de errores, las nubes con esos toques negros se han hecho tormentosas y pesantes; no ahondamos más en estos incomprensibles repintes y vamos a tratar de aislar los diseños que aún quedan de Chavarito en este tramo de bóveda. El angelillo que toca el laud en el luneto que está sobre la puerta de entrada al Antecamarín y el que ocupa la pechina que hay debajo (fig.34) son sin duda obra del pintor; igualmente los que vemos en el segundo tramo, en el luneto, la pechina, y el que sobre el luneto toca el violín, junto a la pintura "Expulsión del Paraíso" (fig. 37), son diseños del artista. La armonía y perfección del dibujo, las valoraciones cromáticas, la pincelada, la manera de concebir el azulado fondo y las vaporosas nubes, entre otros aspectos, los entronca directamente con la paleta de Chavarito. Algunos de estos grupos sólo han sido rehechos parcialmente conservando algo de la impronta del pintor; así ocurre en varios ángeles mancebos que vuelan en los espacios mayores de la bóveda (figs. 34 y 35), aunque han sido en parte repintados mantienen la agilidad y el atractivo de los modelos típicos del artista.

Tres de las pinturas que ocupan los espacios laterales trilobulados son de notable interés (figs. 34, 36 y 39), la cuarta que representa la "Expulsión del Paraíso" (fig. 37) no es obra de Chavarito, su diseño muy malo y desproporcionado debe formar parte de un proceso desafortunado de restauración que se ocupó especialmente de las pinturas de este tramo del Antecamarín, igual sucede en la bóveda. Creemos que la humedad, que está dañando seriamente a todo el ciclo, fue la causa de los desconches y por tanto del intento de rehacer las pinturas. Actualmente todo el Antecamarín acusa los efectos de un proceso de ahuecamiento y desconche debidos a la humedad al que si no se da pronta solución terminará con la pérdida de estas pinturas.

La que ocupa el espacio trilobulado que crea la bóveda próximo a la entrada (fig.34), a pesar de su deterioro, es una interesante escena festiva inserta en un fondo natural hábilmente diseñado; destacan, entre otros aspectos, una buena adecuación del tema al ámbito que le sirve de soporte, la belleza del paisaje, logrado con la conjunción acertada de gamas de verde que van matizando los valores de la abundante vegetación, y el dibujo que refuerza algunos aspectos de la composición. Muy interesante, sobre todo iconográficamente porque justifica todo el júbilo que se desprende a través de la bóveda, es la que en otro de éstos espacios laterales representa al galeón símbolo de la victoria (fig. 36). La nave, pilotada por numerosos angelillos que faenan en las tareas propias de la navegación, lleva sentada en cubierta a la Virgen del Rosario, las banderas de los mástiles son blancas y en ellas van inscritas las siglas del nombre de María; el barco navega escoltado por pequeñas barcas llenas de angelillos.

Hay un último diseño que nos llama la atención sobre todo porque el artista ha insertado el tema dentro de una perspectiva arquitectónica que a la vez busca su adecuación al marco de arquitectura real que envuelve la escena (fig. 39), Chavarito pretende además una mayor proporcionalidad entre entorno y figuras; no hay duda de los valores escenográficos y la poca concreción de muchos de los elementos arquitectónicos que dan al conjunto un marcado valor escénico, sin embargo esta obra es un ensayo de interés donde el pintor consigue plasmar



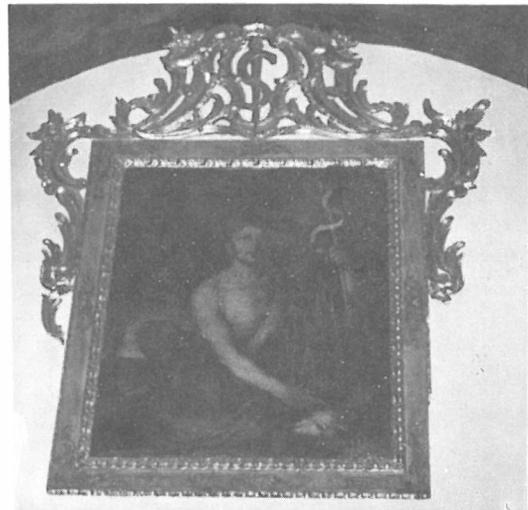
43



44



45



46

Fig. 43: Chavarito? . "Asunción de la Virgen". Iglesia de la Magdalena. Granada.

Fig. 44: Chavarito? . "Inmaculada". Capilla del Convento de los Angeles. Granada.

Fig. 45: Chavarito? . "Aparición de la Virgen a Santo Domingo". Sacristía de la Iglesia de Santo Domingo. Granada.

Fig. 46: Chavarito? . "San Juan Bautista". Sacristía de la Iglesia de Santo Domingo. Granada.



47

Fig. 47: Risueño, (anteriormente atribuido a Chavarito). "Niño Jesús con el cáliz en la mano". Sacristía de la Iglesia de San Matías. Granada.

notables aspectos de perspectiva, compositivos y de proporción. La proyectiva pintada no rompe con el marco, adaptándose a él; aún más, el medio punto que sirve de fondo al espacio pintado refuerza la forma semicircular creada por la arquitectura de la bóveda.

Alegoría de la orden dominicana  
Iglesia de Santo Domingo. Granada  
Lienzo: 2 x 1'50 m. aproximadamente. Fig.40 .

Este lienzo que actualmente se encuentra en el ábside de la Iglesia evoca una alegoría de la orden dominicana de gran interés pictórico e iconográfico. Santo Tomás, sobre una roca, pisa a un personaje, símbolo de la herejía, que se vuelve en violento escorzo; el Santo levanta una espada de fuego en la mano derecha y en la izquierda la Custodia. A sus pies nace un manantial de agua clara que forma un pequeño arroyo al que se acercan provistos de vasijas frailes de distintas órdenes; San Alberto Magno, dos carmelitas, un bernardo y un benedictino, reconocibles por los hábitos que visten. Una serie de personajes con turbante y rasgos orientales huyen y caen al suelo.

El significado alegórico de la escena gira en torno a la figura de Santo Tomás; la filosofía tomista, fuente de sabiduría, es la base de la predicación contra las herejías, de ahí que el Santo tenga bajo sus pies al personaje que simboliza la herejía. La sabiduría que fluye como fuente-manantial a la luz de la custodia es recogida por los religiosos de otras órdenes. Los personajes que huyen y caen en la carrera representan los errores, quizá la figura que cae delante del manantial, en violentísimo escorzo, sea Averroes, clara referencia a la victoria sobre la filosofía averroista. En primer plano un libro abierto, a quién nadie presta atención, que nos introduce la escena, nuevo símbolo que evoca la necesidad de beber directamente del manantial de las enseñanzas tomistas. La figura de la herejía que pisa Santo Tomás nos recuerda la que Chavarito pinta, con idéntico valor simbólico, en el lienzo "Triunfo de la Eucaristía y de la Iglesia" (fig.26), son dos modelos iguales no sólo en su valor iconográfico sino en su diseño.

La composición de tipo piramidal está bien conseguida, la figura de Santo Tomás ocupa el vértice de la misma, el resto de los personajes se distribuyen de forma equilibrada sin romper el esquema, los grupos guardan una adecuada simetría.

La escena se enmarca dentro de un rincón natural rodeado de frondosos árboles que permiten ver un amanecer, a lo lejos, entre los macizos de vegetación. De esta forma consigue el pintor dar profundidad al lienzo a la vez que valora los distintos términos del mismo. Esta intencionalidad se justifica también en el diseño de los macizos arbóreos; de minucioso dibujo, con el detallismo de su hoja menuda, los más próximos a la escena figurada; los demás van abocetándose progresivamente en la lejanía.

El lienzo a pesar de estar oscurecido y deteriorado no ha perdido la riqueza de colorido. El verde intenso de la abundante vegetación; la variedad colorista de los hábitos de las monjas; la riqueza de gamas que forman el último término, donde se confunde el celaje y la tierra con los tonos dorados del amanecer; y la llamativa túnica del oriental que está en el ángulo inferior izquierdo del cuadro, son elementos que avalan la trascendencia cromática de esta obra. En este personaje que Chavarito pinta en el suelo, en una curiosa instantánea, podemos señalar numerosos matices que son una constante en el lienzo: la riqueza de actitudes, la variedad de modelos, la belleza de movimientos y escorzos, los valores plásticos en los

plegados, el mimo del diseño, o la perfecta adecuación al marco de las figuras, son cualidades de ésta que pueden hacerse extensibles, casi totalmente, a las demás. Quizá el elemento que más la individualiza es la evocación flamenquizante del rojo intenso de su túnica. Cada personaje es objeto de la atención del pintor aisladamente y como integrante de la composición. El lienzo está firmado, en el ángulo inferior izquierdo se lee 'Domi Chevarria'.

Se ha cometido un lamentable error al intentar que el cuadro tenga un tamaño más homogéneo en relación con los demás que cuelgan del ábside. Adosado el lienzo al muro con clavos gruesos, se ha intentado, con torpeza, continuar el paisaje alrededor para simular que la obra es de mayor tamaño. Este retoque tosco y falto de sentido rompe una de las cualidades más interesantes del cuadro, la relación composición-marco; afortunadamente es tal la pobreza del añadido que no hay posible confusión. Creemos que este lienzo formó parte de una serie con temas de la orden dominicana que se ha perdido, pintada para alguna dependencia del convento o quizá para el claustro; de élla si existió esta alegoría sería el único vestigio. Este lienzo es una de las obras más bellas y de mayor interés en la producción artística de Domingo Chavarito, constituye un apretado resumen de las experiencias acumuladas a lo largo de la vida del artista.

#### La Huida a Egipto

Iglesia de Santo Domingo. Capilla segunda, lateral derecho de la nave. Granada  
Fresco que ocupa la pared fondo de la capilla. Fig.41.

"... un fresco de grandes proporciones exige numerosos puntos de vista sucesivos, un verdadero pequeño viaje" (Guichard-Meili)<sup>95</sup>. Estas palabras que hacemos nuestras nos introducen en la consideración de una gran pintura al fresco de Domingo Chavarito en la que el pintor evoca el tema de la huida a Egipto. El artista plantea la composición en el marco de un ámbito de naturaleza en el que inscribe a los peregrinos en marcha; a lomos de una borriquilla va la Virgen que lleva al Niño entre los brazos mientras le contempla con incomparable dulzura, San José camina delante tirando de las riendas.

El esquema compositivo sigue claramente una diagonal acentuada por el distinto nivel en que aparecen los personajes, esta línea imaginaria uniría las cabezas de la Virgen, la del Niño, la de la borriquilla y la pierna derecha que San José adelanta al caminar. Este modelo compositivo tan típico de la escuela barroca granadina pervive en el XVIII.

Uno de los primeros matices que nos llama la atención es la perfección del dibujo manifiesta en multitud de aspectos, la finura de trazo en los rasgos fisonómicos de la Virgen o en sus manos que se entrelazan para sostener al Niño, la minuciosidad con que se diseñan los vestidos y cada uno de los plegados. La figura de San José es de una gran belleza y una de las más conseguidas de este ciclo, la valoración escultórica de la misma acentúa notablemente el interés del diseño; ese manto de caprichoso plegado que parece movido por un viento imaginario que soplara a espaldas de la comitiva, reforzado su efecto por la amplitud con que lo recoge el Santo, es lo que personaliza su figura. Avanza con la mirada fija y perdida en el camino, es casi un retrato psicológico de la preocupación y responsabilidad que bullen en su interior. La borriquilla, con evidente desproporción en la parte de atrás del animal, es lo más negativo de este fresco, no parece salida de mano del pintor, cabría preguntarse si su diseño es el fruto de la colaboración desafortunada de algún discípulo.

La incidencia italiana en la concepción del color es la constante que se intuye en todo el fresco, es una de las pinturas de Chavarito en donde de una forma más completa se capta el gusto y la seducción que, a partir de 1711 en que regresa de Italia, siente el pintor por las valoraciones cromáticas italianas. En este fresco no aparecen ni los típicos matices cromáticos granadinos, ni las incidencias flamencas que tanta importancia tienen a lo largo de la obra del pintor. La conjunción de la gama de rojo que tiene el vestido de la Virgen con el azul de su manto es de gran belleza, no son ni el rojo ni el azul intensos de otras obras, o esos colores llenos de vivacidad que en otras ocasiones emplea el pintor, son unas tonalidades equilibradas que comunican al conjunto una interesante armonía.

El fondo de paisaje, bien conseguido, con sentido de perspectiva se resuelve con un riachuelo que serpentea desde unas montañas de perfiles suaves, y varios macizos arbóreos que se abocetan a medida que se proyectan hacia el fondo. El mismo equilibrio cromático que hemos señalado se hace evidente en el paisaje donde el amanecer posibilita al pintor la valoración de distintas gamas con evidente acierto.

La pintura está interrumpida en la parte inferior izquierda por un ventanal abierto en el muro que ya debía existir cuando Chavarito hizo la pintura. El fresco ha sufrido bastantes deterioros, son apreciables algunos desconches que no le afectan en lo esencial. Creemos que es una obra interesante por todas las motivaciones expuestas y pensamos que en ella hay matices y aspectos de indudable belleza. Discrepamos totalmente de la calificación de "malísimo" que Gómez-Moreno aplica en forma global a este fresco y a los dos de la capilla siguiente sin citar qué elementos críticos le llevan a tal afirmación<sup>96</sup>. Pensamos que es una valoración general, no cita autor para estas obras, y que se basa en las deficiencias de los dos frescos de la capilla contigua, uno de Chavarito "Aparición de la Virgen a Santo Tomás" que analizamos a continuación señalando sus aciertos y sus aspectos negativos; y sobre todo otro fresco muy flojo que ocupa otra de las paredes de la capilla del que no se conoce el autor.

#### Aparición de la Virgen a Santo Tomás

Iglesia de Santo Domingo. Capilla tercera, lateral derecho de la nave. Granada

Fresco que ocupa la pared fondo de la capilla. Fig. 42.

El santo alado, representación iconográfica más común de Santo Tomás, está de rodillas orando con las manos juntas, se apoya en una pequeña mesa cubierta con un paño que recogido en uno de los ángulos deja a la vista el diseño caprichoso de la misma. Detrás del Santo una figura demoníaca intenta atacarlo, es el símbolo de la tentación; sobre la mesa el libro y las azucenas, símbolos de la ciencia y la pureza respectivamente. Toda la escena está ocupada por un rompimiento celeste en el que la Virgen, sentada entre nubes con el Niño en su regazo, está rodeada por grupos de angelillos voladores que se distribuyen a lo largo de todo el espacio. La composición es una diagonal muy simple sin ningún atisbo de perspectiva ni profundidad, la escena queda en primer término.

El dibujo se caracteriza por la corrección típica de Chavarito aunque en algunos elementos secundarios observamos incorrecciones atribuibles a la mano de algún colaborador, como ocurre en los elementos arquitectónicos que enmarcan la pintura en donde se observan desaciertos propios del pintor. En cuanto al color Chavarito no utiliza los colores calientes, prefiere tonalidades de menos riqueza, que dan al conjunto una indudable armonía cromática, recuerdo de su formación italiana.

Hay en la obra algunos desacertados repintes posteriores aunque en general su estado de conservación es aceptable. Lo más valioso de esta pintura son las figuras de la Virgen, Santo Tomás y algunos grupos de angelillos que son verdaderos retratos del natural. Otros ángeles del rompimiento no están a la altura de la paleta de Chavarito y confirman la hipótesis de que por su avanzada edad recibiera ayuda de algún discípulo en algunas partes de este proyecto dominicano.

#### OBRAS DE ATRIBUCION POSIBLE

Asunción de la Virgen  
Iglesia de la Magdalena (Granada)  
Lienzo: 1'40 x 1'20 m. aproximadamente. Fig.43.

Esta curiosa evocación del tema iconográfico de la Asunción se encuentra en el lado derecho del crucero de la Iglesia de la Magdalena de Granada. La Virgen sentada en las nubes y con los brazos abiertos asciende rodeada de ángeles; su figura ocupa el centro de la composición, envuelta en un amplio manto, con la cabeza ligeramente inclinada a un lado mira hacia arriba en donde aparece la paloma símbolo del Espíritu Santo. Nos llama la atención un ángel mancebo que a sus pies, reclinado entre las nubes, señala la figura de la Virgen llamándonos a la contemplación de su imagen.

El lienzo está bastante oscurecido por el paso del tiempo y además se halla a gran altura por lo que es imposible precisar algunos aspectos. No obstante nos llaman la atención varias de sus valoraciones cromáticas; el rojo de la túnica de la Virgen y el azul intenso de su manto, con una interesante valoración plástica del plegado, son las más significativas; si el rojo no está cercano al cromatismo flamenco, el azul sí nos recuerda la brillantez intensa de esta pintura. Si junto a esto valoramos los perfiles sinuosos y el modelado de las figuras, este lienzo que creemos puede ser de Chavarito, correspondería a la etapa de 1711-18, después de su viaje a Italia. Esto justifica el empleo junto a los colores flamencos, de gamas más de recuerdo italiano, como ocurre con la túnica de la Virgen o los vestidos del ángel mancebo que está a sus pies. El fondo de celaje, muy oscurecido, abunda en marrones y mezclas de amarillo y blanco.

El pintor ha sabido descargar el cuadro de los grandes grupos de angelillos que aparecen en muchos lienzos con este tema ocupando prácticamente la superficie del lienzo, simplifica de esta forma la composición. Es un lienzo interesante que creemos próximo a la paleta de Domingo Chavarito.

Inmaculada  
Capilla del Convento de los angeles (Granada)  
Lienzo oval: 1'50 m. altura. Fig.44.

Este lienzo que cuelga actualmente a la derecha del presbiterio de la capilla del convento de los Angeles supone una bella réplica de ese tema iconográfico de la Inmaculada tan

típico de la escuela granadina. Nos presenta a la Virgen rodeada de ángeles y nubes, con las manos sobre el pecho, la cabeza ligeramente inclinada a un lado y hacia adelante, los ojos casi cerrados símbolo de recogimiento. Su figura estilizada y majestuosa a la vez se destaca sobre el fondo de rompimiento que envuelve toda la escena con los angelillos volantes y algunos símbolos lauretanos. La cabeza nimbada de la Virgen con destellos luminosos se corona con el Espíritu Santo, a sus pies la media luna y la serpiente.

Nos llaman poderosamente la atención el manto de amplio plegado lleno de plasticidad que envuelve ajustadamente la figura, para quedar después en el vacío valorado en una bella instantánea de evocación escultórica, y la túnica blanca de minuciosos pliegues matizados por pinceladas de distinto grosor. Ambas refuerzan el ritmo de la imagen movida con un leve contraposto que le da una indudable armonía. A los pies de la Virgen grupos de angelillos voladores en ágiles escorzos completan la composición, algunos de ellos evocan el estudio del natural que en varias ocasiones encontramos en la obra del pintor.

Esta obra fechable entre los últimos años del s. XVII destaca por un dibujo minucioso, hecho que casi es una constante a lo largo de la obra de Chavarito; la utilización de la pincelada pastosa, sobre todo en el manto; y el empleo de los colores típicos de la escuela. Marrones, ocres y terrosos predominan, incluso en el fondo, matizado en ocasiones con toques de amarillo y blanco para realzar cromáticamente el espacio más próximo a la Virgen o los macizos de nubes; de gran belleza es el azul intenso del manto, que evoca las tendencias flamencas, contrastando con el blanco de la túnica.

Obra de interés que pudo salir de la paleta de Domingo Chavarito, en ella encontramos muchos aspectos que nos acercan a la etapa artística anterior a 1702.

Aparición de la Virgen a Santo Domingo  
Sacristía de la Iglesia de Santo Domingo. Granada  
Lienzo: 1'20 x 80 aproximadamente. Fig.45.

La figura del Santo de pie en primer término del cuadro, y un rompimiento en la parte superior derecha del mismo, en cuyo centro aparece la Virgen sentada entre nubes con el Niño en su regazo, constituyen los dos términos más importantes de esta sencilla composición, entramado de un lienzo de singular belleza. La escena enmarcada en un ámbito de naturaleza no es más que un fondo neutro que valora aún más la figuración. Una tonalidad más clara que simula una línea de horizonte y la evocación imprecisa de un espacio que abarca desde ésta hasta el primer término, son los únicos vestigios que justifican este entorno natural. El rompimiento y una serie de gamas marrones y grises constituyen los demás componentes del mismo.

La figura de Santo Domingo destaca por la delicadeza de su diseño, el pintor apoyado en un dibujo minucioso consigue que los rasgos del rostro y las estilizadas manos sean dos vehículos expresivos de interés. En presencia de la Virgen, con la cabeza reclinada hacia un lado y la mirada baja, señala con la mano izquierda extendida a un cachorro que está a sus pies con una tea encendida en la boca. Esta escena, con el símbolo del perro y la antorcha, puede significar la confirmación del baticinio que Santo Domingo de Silos hizo a la madre de

Santo Domingo interpretando un sueño que ésta había tenido. Su hijo el futuro Santo Domingo de Guzmán sería la tea que encendería e iluminaría el mundo de la Iglesia.

Destaca también el modelado lleno de armonía de la figura de la Virgen sujeto a un dibujo en donde predomina la línea curva que comunica una singular belleza a su imagen sedente. El color corrobora esta problemática, el pintor utiliza el azul intenso para el manto y el rosa para los vestidos de la Virgen logrando así un bello contraste que se refuerza con la luminosidad del rompimiento. Este lienzo por el dibujo armonioso, los equilibrios cromáticos donde se mezclan lo granadino, lo flamenco y lo italiano, la composición y los modelos iconográficos, entre otros aspectos, es muy probable que sea obra de Chavarito. Forma parte de la serie de trabajos que realiza el pintor para los dominicos en el paréntesis (1730-1751).

San Juan Bautista

Sacristía de la Iglesia de Santo Domingo. Granada

Lienzo: 90 x 90 aproximadamente. Fig.46.

El Santo, representado como un joven de treinta años, ocupa el primer término del lienzo, de medio cuerpo; dirige la mirada hacia el espectador, con la mano derecha señala la cabeza de un cordero y con la izquierda sostiene con fuerza el báculo. La piel que le viste deja al descubierto la mitad del pecho en la que el pintor demuestra su dominio en el diseño anatómico. Contrasta con la pobreza de las pieles una amplia capa cargada de valores plásticos que el Santo recoge con la mano en que lleva el báculo. El fondo se resuelve con predominio de ocre reforzando así la figura de San Juan que se perfila sobre él, sólo en el ángulo inferior izquierdo se observa un abocetado paisaje, que da profundidad al cuadro, conseguido con la conjunción de distintos tonos de color.

El modelo iconográfico es típico de la escuela granadina, en este aspecto no observamos ninguna particularidad en la figura de San Juan Bautista, no hay en el lienzo ningún problema compositivo que reseñar siendo sus valores más destacados un aceptable trazo y una adecuada conjunción cromática en la figura. El rojo intenso que refuerza los valores escultóricos de la capa contrasta poderosamente con el cuerpo desnudo del Santo; también la cabeza blanca del cordero, en primer plano del cuadro, es un punto cromático de referencia en contraposición con el pequeño paisaje que con su claridad rompe la monotonía plana del fondo constituyendo un atisbo de profundidad en el lado opuesto. Es un lienzo notable que en algunos matices nos evoca la paleta y la técnica de Chavarito.

#### FALSAS ATRIBUCIONES

Niño Jesús con el Cáliz en la mano

Iglesia de San Matías (Granada)

Tabla: 0'75 x 0'26 m. Fig.47.

Esta tabla que ocupó la puerta del Sagrario del altar mayor de la Iglesia de San Matías y que actualmente se encuentra en la Sacristía la atribuye Gallego Burín a Chavarito:

"...muy interesante es la pintura de la puertecilla del Sagrario de este altar, obra probable de Domingo Echevarría"<sup>97</sup>, sin embargo está más cercana a la paleta de Risueño. A veces es difícil establecer con claridad los matices que diferencian la obra de dos artistas tan próximos en cuanto a los procedimientos técnicos de la pintura, no podemos olvidar que Chavarito fue discípulo de Risueño. Sánchez-Mesa en su estudio de la vida y obra de José Risueño evoca con claridad estos matices cuando señala que por la "...técnica de dibujo, pincelada y color"<sup>98</sup> esta tabla es obra del maestro.

El Niño Jesús de pie con una vaporosa capa cargada de belleza plástica sostiene entre sus manos el Cáliz con la Hostia, adelanta la pierna izquierda que aparece desnuda. El fondo es un difuminado paisaje que sirve de entorno a la figura de Cristo Niño que ocupa prácticamente todo el campo pictórico.

#### OBRAS PERDIDAS O QUE SE IGNORA SU PARADERO

La Adoración de los Magos  
Pertenece a la colección de Luis Felipe de Orleans  
Lienzo, desconocemos su tamaño

El día 21 de mayo de 1853 se vendía a un tal Lasker un lienzo con el nº 483 titulado "The adoration of the Magi" del pintor Domingo Chavarito<sup>99</sup>. Así consta en la página 60 del catálogo de venta citado en la nota anterior que consultamos en el Instituto Diego Velázquez, copia del que existe en el Museo del Prado. De esta obra de Chavarito sólo tenemos las noticias que hemos apuntado.

Es un dato interesante la existencia en la colección de Luis Felipe de Orleans de un lienzo del pintor; ignoramos la fecha en que se realizó, sus medidas o el modelo iconográfico que siguió. Tampoco sabemos si fue pintado en España, en Italia, o quizá en la misma Francia si el viaje a Italia no lo realizó en barco. Como otros aspectos de la vida de Chavarito éste queda aún pendiente de resolución, no obstante dejamos constancia de esta obra que constituye un punto significativo más en la vida del pintor.

#### GRABADO

San Cosme y San Damián  
Sección de Estampas de la Biblioteca Nacional (Madrid)  
Grabado al aguafuerte sobre lámina de cobre. Fig. 48.

Este grabado de Domingo Chavarito lo conocíamos al iniciar el estudio por las noticias que los varios autores y fuentes nos daban de él; lo citan evocando su entronque con lo flamenco, concretamente con lo vandikiano, Viñaza, Mayer y el Thieme-Becker<sup>100</sup>. Pero quien más noticias aporta es Gómez-Moreno en su texto 'El arte de grabar en Granada' con aspectos técnicos, iconográficos, estilísticos, e incluso su localización, dice el autor: "...y como aguafuertista su única estampa conocida representa a los

santos Cosme y Damian de medio cuerpo. Sólo se conoce de ella una prueba antes de la letra que existe en la Biblioteca Nacional, procedente de Carderera y la copió el Sr. Maura en 'El grabador al aguafuerte'. Su ejecución es buena; sin embargo, disminuyen un poco en mérito al reconocer que ambas figuras son copia casi puntual de los retratos de Van der Wovwer y Van Baelen, grabados por Pontius sobre pinturas de

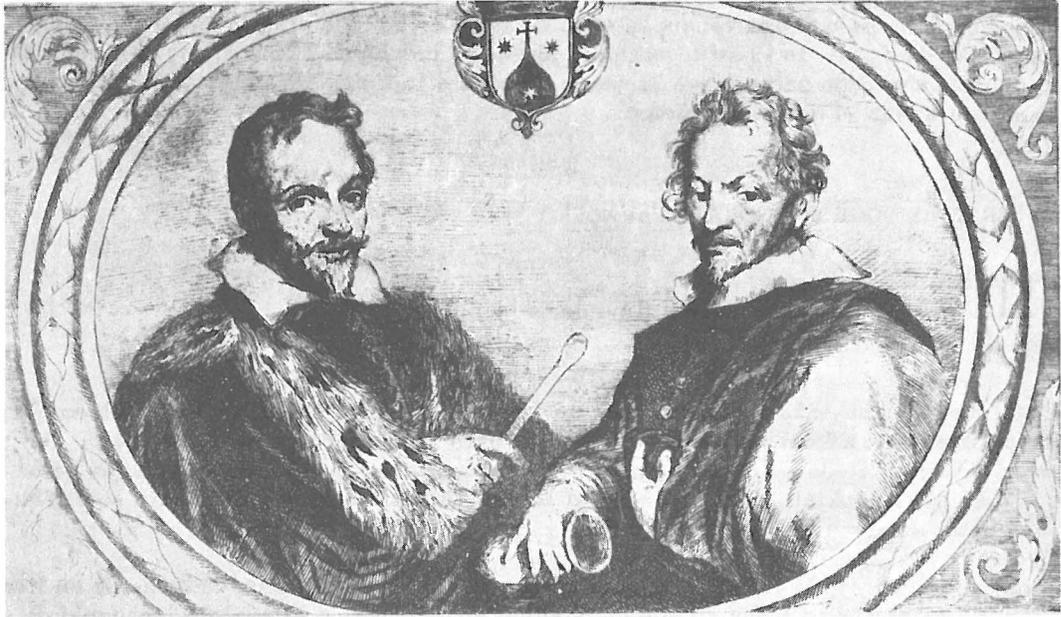


Fig. 48: Chavarito. Grabado. "San Cosme y San Damián". Sección de Estampas. Biblioteca Nacional, Madrid.

Van Dyck. La parte de ornato es mezquina y endeble<sup>1101</sup>. Como se desprende de esta larga cita los datos son amplios, aún el mismo autor en otra de sus obras nos reafirma algunos aspectos y apunta además para quién fue hecho el grabado: "...y en la Sección de Estampas de la Biblioteca Nacional, hay otra, con los Santos Cosme y Damían que hizo para el convento de los Mártires y que ha sido reproducida en la obra 'El grabador al aguafuerte' impresa en 1875<sup>1102</sup>. Las dos aportaciones de Gómez-Moreno son muy interesantes ya que a partir de ellas ha sido fácil el estudio y análisis de esta estampa.

El grabado es una lámina de medio pliego de cobre aproximadamente donde nos presenta a San Cosme y San Damián de medio cuerpo con sus atributos entre las manos. En la parte superior central del grabado está el escudo carmelitano que justifica su destino,

el convento de carmelitas descalzas de los Mártires en Granada. Con un acertado dibujo, de gran soltura, define los contornos y los rasgos de cada uno de los santos; para los matices, sombras y plegados el artista aplica la técnica de la punta seca. Ambas técnicas las conocía y dominaba Chavarito, además contaba con ejemplos grabados de indudable talla que utilizó en muchas ocasiones como modelos de inspiración para sus pinturas; así ocurre con las estampas de Adrián Collaert, Cornelio Galle, Francisco Heylan y Pontius, entre otros grabadores.

Creemos que Gómez-Moreno es riguroso al criticar la ornamentación que rodea al grabado, indudablemente si comparamos este trazo con el resto de la estampa hay notables diferencias, sin embargo pensamos que la forma oval del ornato refuerza el sentido de la composición. La estampa está firmada en la parte inferior izquierda donde leemos: "Domingo Chavarrito sculpit en" y dibuja una granada como símbolo del nombre de la ciudad. En la Sección de Estampas de la Biblioteca Nacional tiene las siglas 4/18, 18.876.

Al estar relacionado el encargo del grabado con el Convento de los Mártires pensamos que cronológicamente su realización está próxima a la de la serie de lienzos con temas de la vida de Santa Teresa para este convento; por tanto podemos fechar la estampa entre 1712-1715.

Virgen de las Angustias

Granada

Grabado al aguafuerte sobre lámina de cobre.

Este grabado que no conocemos pero hemos documentado se encarga a Domingo Chavarito por don José de Sierra mayordomo de la Hermandad de Nuestra Sra. de las Angustias en 1703, el artista termina y cobra esta obra el 3 de enero de 1704, recibiendo 480 reales por la lámina de cobre, 240 reales más por dos mil estampas a doce reales el ciento, lo que supone al artista un beneficio global de 720 reales<sup>103</sup>; Gómez-Moreno erróneamente señala que Chavarito cobró 550 reales. La suma de 720 reales, considerable en la época, nos habla de la buena cotización que alcanzaban los grabados del artista.

Lamentamos no haber encontrado el grabado a pesar de los esfuerzos realizados para su localización. Hemos revisado las estampas que conserva la Hermandad de la Virgen, las de la Real Chancillería, Casa de los Tiros y otras colecciones de menos importancia sin resultado positivo. Según la documentación que poseemos, este grabado es de tamaño "medio pliego", así lo señala el mayordomo de la Hermandad don José de Sierra en los libros de Data y Cargo que nos han proporcionado los datos.

El origen de estas estampas está arraigado en la costumbre que tenía la Hermandad de encargar todos los años a un artista la realización de un grabado del que se hacían un cierto número de estampas para repartirlas entre los fieles. El tema siempre es el mismo una imagen de la Virgen de las Angustias, la única variante es la aportación personal de cada artista. En la Hermandad hemos repasado muchos grabados de estos años y todos con leves matices responden a la idea que señalamos. Aún en muchas casas granadinas encontramos este tipo de estampas devocionales conservadas como recuerdo y tradición familiar, en algunas se especifica el año de su realización y el nombre del grabador.

## APENDICE DOCUMENTAL

La documentación que presentamos en este apartado ha sido clave para la realización de este estudio, a excepción del documento catalogado con el nº XVII<sup>104</sup>, los demás han sido recopilados por el autor. Desde el primer momento fue nuestro objetivo matizar el apartado documental pues somos conscientes de la fuerza que su apoyo brinda a cualquier trabajo de investigación. Algunos documentos hacen referencia directa al pintor, otros a familiares, amigos o hechos que se relacionan directa o indirectamente con la vida o la obra de Domingo Chavarito.

Hubiésemos deseado aportar fotografías de todos ellos de manera que el lector se acercara de una forma más directa a este material de primera mano, es fácil comprender la inviabilidad de esta pretensión ante la falta en los archivos correspondientes de los medios adecuados. Por esta razón y para dar mayor uniformidad a la documentación aportamos la transcripción literal de todos y en índice de láminas, a manera de muestra significativa, incluimos la fotografía de la firma del artista que el autor obtuvo del expediente matrimonial, con más voluntad que pericia.

En cuanto a los padrones parroquiales, sólo hemos reseñado los aspectos de más interés con el fin de no alargar excesivamente este apartado. Además de anotar el año, la calle y el número de la casa, hacemos constar junto al nombre del pintor sólo los de familiares o personas allegadas, evitando así largas relaciones innecesarias.

Prácticamente todo el apéndice documental es inédito, debemos exceptuar el documento XVII, publicado por Sánchez-Mesa como señalamos, y adjuntado a este apéndice por relacionarse con el pintor; además de los catalogados con los números XIV, XV y XXI que hemos publicado en otro trabajo de reciente aparición<sup>105</sup>.

I. 19 DE DICIEMBRE DE 1662.  
(Partida de bautismo de Domingo Echevarría).

Tomada de su expediente matrimonial con D<sup>a</sup> Maria Teresa Franco. Archivo de la Curia. Legajo 23-M-nº 82.  
Zertifico yo licenciado D. Antonio Lazaro de Rivera i Hervas cura de la iglesia parroquial de Sr. Santiago de esta ciudad de Huescar que en un libro de dicha iglesia tiene que comenzo el año de mil seiscientos i quarenta i zinco i acavo el año de mil seiscientos i ochenta i uno a folio duzientas i bentinuebe ai una partida que es la segunda del senior siguiente.

(Al margen dice): Partida.

En la iglesia parroquial de Sr. Santiago desta ciudad de Huescar en diezinuebe dias del mes de diciembre de mil seiscientos i sesentaidos años io licenciado D. Antonio Zabal cura parroquial de dicha iglesia baptize un niño que nazio a doze dias de dicho mes al qual puse por nombre Domingo hixo legitimo de Domingo Chivarrito i de su mujer Luisa Parexa legitimamente casados fueron sus compradres Domingo Cabrera i su mujer Gabriela Jaena vecinos de esta ciudad i parroquianos de dicha iglesia i se les advirtió el parentesco espiritual que contre siendo testigos Antonio de Robles i Domingo Cabrera el Mozo de que doi fe Licenciado D. Antonio Zabal.

Con cuerda este traslado con su orijinal que saqué a la letra del libro que dicha iglesia tiene que por aora queda en el archivo i por ser berdad lo firmé en Huescar en quatro dias del mes de agosto de mil setezientos i dos años de que doi fee.

Licenciado D. Antonio Lázaro de Rivera i Hervás  
(rubricado).

II. 2 DE OCTUBRE DE 1683.

(Partida de bautismo de María Teresa Franco, esposa de Domingo Echevarría).

Libro 5, de bautismos de la parroquia de Nuestra Sra. de las Angustias. Folio 278 vuelto.

En dos dias del mes de octubre de mill zeiscientos, y ochenta y tres años el licenciado, D. Juan Ossorio de la Guardia theniente de cura de esta parrochia de nuestra señora de la Angustias baptizé a Maria, Theresa de San Mateo hija de Juan Antonio Franco, y de D<sup>a</sup>. Salvadora Maria su muger, fué su compadre, D. Pedro Niquesa Benegas, Sarmiento, y testigos el Dr. D. Joseph de Luque, y D. Pedro Benegas Cavallero del Horden de Santiago, y D. Antonio Mostafo vecinos de Granada.

El licenciado D. Antonio Ruiz de Berezedo (firma).

El licenciado D. Juan de Ossorio de la Guardia (firma).

III. 22 DE AGOSTO DE 1702.

(Expediente matrimonial de Domingo Echevarría con María Teresa Franco).

Archivo de la Curia. Legajo 23-M-nº 82.

(Parte superior del documento): Ante Gabriel de Flores en 22 de Agosto de 1702 años.

(Al margen dice): Domingo Chavarrito con Doña Maria Theresa Franco.

(Al margen dice): n 16 auto.

En la ciudad de Granada en veinte y dos dias del mes de Agosto de mil setecientos y dos años ante el reverendo Dr. D. Andrés Rafael de Ascargorta canónigo de la iglesia colegiata del Sacromonte gobernador provisor y vicario general de este Arzobispado compareció Domingo Chavarrito vecino de esta ciudad y dijo que para mas bien servir a Dios nuestro señor con su ayuda gracia y bendición tenia tratado de se casar y contraer matrimonio segun orden de nuestra santa madre Iglesia con Doña Maria Theresa Franco vecina de esta ciudad pidio a su merced se les resivan sus confesiones e información de sus libertades que ofrece y que fecho se les de licencia para contraer dicho matrimonio y pido justicia y por su merced visto mandó se les recivan sus confesiones e información de sus libertades que ofrece por ante cualquier notario de

esta audiencia a que se somete y fecho autos y lo rubricó.  
(rubrica) G. Flores notario  
(rubricado)

(Al margen dice): Confesión de la contrayente.

En la ciudad de Granada en veinte y dos dias de Agosto de mil setecientos y dos años en cumplimiento del auto de arriba? el licenciado D. Manuel Linares fiscal de este arzobispado por ante mi el presente notario recibió juramento por Dios y una Cruz en forma de derecho una muxer que dixo ser la parte la cual habiendo jurado prometio decir verdad y siendo preguntada dixo que se llama Doña Maria Theresa Matheo Franco y que es de edad de diez y nueve años hija de Juan Antonio Franco y Doña Salvadora Maria Lariño su muxer natural de esta ciudad baptizada en la iglesia parroquial de nuestra señora de las Angustias donde se crió hasta ser de edad de cinco años y fin de ellos se mudó a la del Sagrario donde bibio otros cinco años y fin de ellos se bolbio a la referida de nuestra señora de las Angustias donde ha bibido y bibe de presente y que es doncella soltera y por casar y que está libre para contraer matrimonio no ha dado palabra de casamiento a ninguna persona ni ha fecho boto de castidad ni de religión ni tiene impedimento alguno y como persona libre de su voluntad se quiere casar con Domingo Chavarrito vecino de esta ciudad con el cual no tiene impedimento ni parentesco alguno que se lo estorbe y es la verdad so cargo del juramento que fecho tiene no firmó dixo no sabia firmarlo dicho fiscal doy fe.

Licenciado Linares  
(rubricado)

Ante my Fernando Gonzalez de  
Socueba notario  
(rubricado)

(Al margen dice): Confesión del contrayente, Socueba.

En la ciudad de Granada en dicho dia mes y año dichos en cumplimiento del dicho censo recibí juramento por Dios y una Cruz en forma de derecho de un hombre que dixo ser el contrayente el qual habiendo jurado prometió decir verdad y siendo preguntado dixo que se llamaba Domingo Chavarrito y que es de edad de treinta años hijo de Domingo Chavarrito y de Luisa Parexa su muxer defuntos natural de la ciudad de Huescar baptizado en la iglesia de Santiago de ella donde se crió hasta ser de edad de catorce años que fin de ellos se bino a esta ciudad y a la parroquia de S. Gil donde vivió hasta que hará cinco años se mudó a la de nuestra señora de las Angustias donde vivió un año y luego se mudó a la de S. Mathia donde ha bibido y bibe de presente y que es mancebo soltero y por casar y que está libre para contraer matrimonio no ha dado palabra de juramento a ninguna persona ni hecho boto de castidad ni de religión ni tiene impedimento alguno y como persona libre de su voluntad se quiere casar con Doña Maria Theresa Franco vecina de esta ciudad con la cual no tiene impedimento ni parentesco alguno que se lo estorbe y es la verdad so cargo del juramento que fecho tiene y lo firmó de que doy fe.

Domingo Chabarrito  
(rubricado)

Ante my Fernando Gonzalez de  
Socueba notario  
(rubricado).

(Al margen dice): Testigo de la contrayente.

En la ciudad de Granada en dicho dia mes y año de presentación de la consorte de los contraientes para la información de sus libertades que tiene ofrecida y les está mandado

dar recibí juramento por Dios y una Cruz en forma de derecho de Juan Antonio Franco mercader en el Zacatin de esta ciudad y vecino de ella a la parroquia de nuestra señora de la Angustias y habiendo jurado prometio decir verdad y siendo preguntado dixo que conoce a Doña Maria Theresa Franco contrayente desde que la susodicha nacio por ser su hixa lexitima en esta ciudad de donde es natural y se ha criado y vivido en las parroquias del Sagrario y referida de nuestra señora de las Angustias donde vive de presente y por dicho conocimiento y haberla criado y alimentado como tal hija y tenido siempre en su compañía save que la susodicha es de estado doncella soltera y por casar y que está libre para contraer matrimonio no sabe tenga impedimento alguno que se lo estorbe y si lo contrario fuera y lo supiera lo declarara y que lo que ha dicho es la verdad so cargo del juramento que fecho tiene y que es de edad de cuarenta y cuatro años y lo firmó doy fee.

Juan Antonio Franco  
(rubricado)

Ante my Fernando Gonzalez de  
Socueba notario  
(rubricado)

(Al margen dice): Testigo de la contrayente.

En la ciudad de Granada en el dicho dia mes y año dichos de la dicha presentación y para esta información recibí juramento por Dios y una Cruz en forma de derecho de Doña Salvadora Maria Lariño muxer lexitima de Juan Antonio Franco mercader en el Zacatin y vecina de esta ciudad a la parrochia de nuestra señora de las Angustias y abiendo jurado prometió decir verdad y siendo preguntada dixo que conoce a Doña Maria Theresa Franco contrayente desde que nacio por ser su hima lexitima y del dicho su marido en esta dicha ciudad de donde es natural y en las parrochias del Sagrario de esta santa Iglesia de nuestra señora de las Angustias donde a bibido y bibe de presente y para conocimiento sabe que como dicha es de estado doncella soltera y por casar y que está libre para contraer matrimonio no sabe tenga impedimento alguno que se lo estorbe y si lo contrario fuera y lo supiera lo declarara y es la verdad so cargo del juramento que fecho tiene y es de edad de mas de cuarenta años y lo firmó doy fee.

Doña Salvadora Maria Lariño  
(rubricado)

Ante my Fernando Gonzales de  
Socueba notario  
(rubricado)

(Al margen dice): Testigo de la contrayente.

En la ciudad de Granada en el dicho dia veinte y dos de Agosto de mil setecientos y dos años de la dicha presentación y para esta información recibí juramento por Dios y una Cruz en forma de derecho de Doña Ana Ponce de León que así se dijo llamar y ser muxer lexitima de Don Baltasar Garcia de Castro y vezina de esta ciudad en la parroquia de nuestra señora de las Angustias y abiendo jurado prometió decir verdad y siendo preguntada dixo que conoce a Doña Maria Theresa Franco contrayente de diez años a esta parte en esta ciudad y en la parroquia del Sagrario de esta santa Iglesia y a los pocos dias se mudó a la de nuestra señora de las Angustias donde ha bibido y bibe de presente y para dicho conocimiento sabe que la susodicha es de estado doncella soltera y por casar y que está libre para contraer matrimonio no sabe tenga impedimento alguno que le embarase el contraer el que pretende y si lo contrario fuera y la testigo lo supiera lo declarara y que lo que dicho es la verdad so cargo del juramento que fecho tiene y es de edad de treinta años y lo firmó de que doy fee.

CHAVARITO, UN PINTOR GRANADINO

Doña Ana Josefa Ponce de León  
(rubricado)

Ante my Fernando Gonzales de  
Socueba notario  
(rubricado)

(Al margen dice): Testigo del contrayente.

En la ciudad de Granada en el dicho día mes y año dichos de la dicha presentación y para esta información recibí juramento por Dios y una Cruz en forma de derecho de Don Francisco de Benavides que así se dixo llamar y ser estudiante en Gramática y vecino de esta ciudad a la parroquia de San Gil y habiendo jurado prometió decir verdad y siendo preguntado dixo que conocia a Domingo Chabarrito contrayente de trece años a esta parte en esta ciudad y en la parroquia referida de San Gil donde bibio hasta que abrá cinco años, salió de ella y se mudó a la de nuestra señora de las Angustias donde vivió un año y fin de el se mudó a la de San Mathia donde ha bibido y bibe de presente y por dicho conocimiento que con el susodicho ha tenido y tiene y haberle tratado y comunicado muy familiarmente sabe que el susodicho es de estado mancebo soltero y por casar y que está libre para contraer matrimonio no sabe que tenga impedimento alguno que se lo estobe y si lo contrario fuera y el testigo lo supiera que no pudiera ser menos? por las razones referidas lo declarara y que lo que ha dicho es la verdad so cargo del juramento que fecho tiene y es de edad de veinte y seis años y lo firmó de que doy fe.

Don Francisco de Benavidez  
(rubricado)

Ante my Fernando Gonzalez de  
Socueba notario  
(rubricado)

(Al margen dice): Testigo del contrayente.

En la ciudad de Granada en el día veinte y dos de Agosto de mil setecientos y dos años de la dicha presentación y para esta información recibí juramento por Dios y una Cruz en forma de derecho de Joseph Risueño maestro del arte de la pintura y vecino de esta ciudad a la parroquia de San Gil y habiendo jurado prometió decir verdad y siendo preguntado dixo que conoce a Domingo Chabarrito contrayente de diez años a esta parte en esta ciudad y en la parroquia referida de San Gil y luego se mudó a la de nuestra señora de las Angustias donde vivió un año y habrá cuatro vive en la de San Mathia hasta de presente y por dicho conocimiento sabe que el susodicho es de estado mancebo soltero y por casar y que está libre para contraer matrimonio no sabe que tenga impedimento alguno que se lo estorbe y si lo contrario fuera y lo supiera lo declarara y es la verdad so cargo del juramento que fecho tiene y es de edad de treinta y siete años y lo firmó doy fe.

Joseph Risueño  
(rubricado)

Ante my Fernando Gonzales de  
Socueba notario  
(rubricado)

(Al margen dice): Testigo del contrayente.

En la ciudad de Granada en el dicho día mes y año dichos de la dicha presentación y para esta información recibí juramento por Dios y una Cruz en forma de derecho de Sevastian Ramirez de Avellano mercader de libros y vezino de esta ciudad a quien doy fe conozco y lo hizo y so cargo de el prometió dezir verdad y siendo preguntado

dixo que conoze a Domingo Chavarrito contraiente que le presenta de mas de diez años a estaparte en esta ciudad y en las parrochias de nuestra señora de las Angustias Sr. San Gil y Santo Matthias donde le a tratado y comunicado y como tal save que el susodicho es mozo mancebo soltero y por casar y que está libre y para poder contraer matrimonio y que no tiene impedimento alguno que se lo estorbe y si lo tubiera y el testtigo lo supiera lo dixera y declarara y que lo que ha dicho es la verdad so cargo del juramento que lleba fecho y lo firmó y que es de edad de treinta y seis años doy feé.

Sebastian Ramirez  
(rubricado)

Ante my Fernando Gonzalez de  
Socueba notario  
(rubricado)

Zertifico yo licenciado D. Antonio Lázaro de Rivera i Hevás cura de la iglesia parroquial del Sr. Santiago de esta ciudad de Huescar que en un libro que dicha iglesia tiene que comenzó el año de mil siescientos i quarenta i zinco i acavo el año de mil saiscientos i ochenta i uno a folio duzientas i bentinuebe ai una partida que es la segunda del señor siguiente.

(Al margen dice): Partida.

En la iglesia parroquial de Sr. Santiago de esta ciudad de Huescar en deizinuebe dias del mes de Diciembre de mil seisientos i sesenta i dos años io licenciado D. Antonio Zabal cura parroquial de esta iglesia baptizé un niño que nazió a doce dias de dicho mes al qual puse por nombre Domingo hixo legitimo de Domingo Chivarrito i de su mujer Luisa Parexa legitimamente casados fueron sus compadres Domingo Cabrera i su mujer Gabriela Jaena vecinos de esta ciudad i parroquianos de dicha iglesia i se les advirtió el parentesco espiritual que contre siendo testigos Antonio de Robles i Domingo Cabrera el mozo de que doy fe licenciado D. Antonio Zabal.  
Con cuerda este traslado con su orijinal que saque a la letra del libro que dicha iglesia tiene que por aora queda en el archivo i por ser berdad lo firmé en Huescar en quatro dias del mes de Agosto de mil zetecientos i dos años de que doy fee.

Licenciado D. Antonio Lázaro de Rivera i Hervás  
(rubricado)

Yo el licenciado D. Benito Rodriguez Blanes cura de esta Iglesia parrochial de nuestra señora de las Angustia zertifico que en uno de los libros de baptismos que dicha Iglesia tiene a foxas ducientas y setenta y ocho segunda plana primera partida que es del thenor siguiente.

(Al margen dice): Partida.

En dos dias del mes de obtubre de mil seisientos y ochenta y tres años el licenciado D. Juan Ossorio de la Guardia theniente de cura de esta parrochia de nuestra señora de la Angustias baptizé a Maria Theresa de San Matheo hija de Juan Antonio Franco y de Doña Salvadora Maria su muger fue su compadre D. Pedro Niquessa Benegas Sarmiento y testigos el Dr. D. Joseph de Luque y D. Pedro Benegas caballero del orden de Santiago y D. Antonio Mostafo vecinos de Granada el licenciado D. Antonio Ruiz de Berezedo el licenciado D. Juan de Ossorio de la Guardia.

CHAVARITO, UN PINTOR GRANADINO

La qual dicha partida conqwerda con su original a que me refierro que por aora queda en mi poder, y para que conste doi la presente en Granada en catorze dias del mes de Agosto de mill setecientos y dos años.

D. Benito Rodriguez Blanes  
(rubricado)

Nos el Dor. D. Andrés Raphael de Ascargorta canónigo de la Iglesia Collexiata del Sacromonte procurador y vicario general de este arzobispado por el presente mandamos a los curas de las Iglesias parrochiales del Sr. San Mathia nuestra señora de las Angustias y San Gil de esta ciudad amoneste a cada uno en la suya en tres dias festivos conforme al ultimo concilio de Trento para efecto de contraer matrimonio a Domingo Chabarrito hixo de Domingo Chabarrito y de Luisa Parexa su muxer defuntos natural de la ciudad de Guescar i vecino de esta ciudad feligrés de la dicha parrochia de S. Mathia que antes lo fué de las referidas de nuestra señora de las Angustias y Sr. San Gil Doña Maria Theresa Matheo Franco hija de Juan Antonio Franco y Doña Salvadora Maria Lariño su muxer natural y vecina de esta ciudad feligresa de la dicha parrochia de nuestra señora de las Angustias y testifiquen lo que de ellas resultare y del tiempo que an sido sus feligreses pasadas veinte y quatro horas después de la ultima publicación dado en Granada en veinte y dos de Agosto de mil setecientos y dos años.

Dor. Ascargorta  
(rubricado)

Por mandado del Señor provisor  
Sebastian Diaz  
(rubricado)

(Al margen dice): Amonestaciones registrador? Socueba.

Los contenidos en el mandamiento de esta otra parte se han amonestado en esta Iglesia de Señor San Gil en tres dias festivos y segun derecho y no ha resultado canonico impedimento alguno y así mismo el contraiente ha sido mi feligrés los años de 1694, 1696-97 y 98 como consta de los padrones de esta Iglesia y así lo zertifico. Granada y agosto veinte y nueve de mil setecientos y dos años.

D. Miguel Vizente  
(rubricado)

Los contenidos en este mandamiento de la vuelta e amonestado en esta parroquia de Sor. San Mathias de esta ciudad en tres dias de fiesta con forme al susodicho concilio y de ello no a resultado impedimento canónico y así lo certifico como que el contraiente es feligrés y está empadronado en dicha parroquia este presente año de setecientos y dos para que conste doy la presente en Granada en veinte y nueve de agosto de dicho año.

D. Agustin Esteban de Ledesma y Linares.  
(rubricado)

Los contenidos en este mandamiento han sido amonestados en esta Iglesia de nuestra señora de las Angustias en tres dias festivos conforme a derecho y de ello no ha resultado canónico impedimento alguno así lo certifico y que la contraiente está empadronada

en dicha parroquia desde que empezó a cumplir con la Iglesia hasta este presente año y el contraiente del año de ochenta y seis hasta el noventa y tres inclusive y los de 95-99-700 y 701 y para que conste doy la presente el Granada en veinte y nueve de agosto de mil setecientos y dos años.

D. Benito Rodriguez Blanes  
(rubricado)

(Al margen dice): Auto.

En la ciudad de Granada en primero dia del mes de Septiembre de mill setecientos y dos años el Sr. doctor D. Andrés Rafael de Ascargorta canónigo de la Iglesia Collexial del Sacromonte provisor y vicario general de este arzobispado habiendo visto estos autos mandó se despachase mandamiento canónigo? y licencia en forma al cura de la iglesia parroquial de nuestra señora de las Angustias de esta ciudad para que se despose y juntamente bele a los contraientes contenidos en ello y lo firmó.

Dr. Ascargorta  
(rubricado)

G. Flores notario  
(rubricado)

IV. 4 DE SEPTIEMBRE DE 1702.

(Partida de casamiento de Domingo Echevarría con María Teresa Franco).

Archivo parroquial de la iglesia de Nuestra Sra. de las Angustias, Libro 5, de desposorios y belación; folio 160 vuelto y 161.

(Al margen dice): 36, Desposorios y belación de Domingo Chabarrito con Da. Maria Teresa Mateo Franco.

En la ciudad de Granada en quatro dias del mes de Septiembre de mil setecientos y dos años con mandamiento del Sr. Arzobispo despachado por ante Gabriel de Flores notario mayor su fecha en dos dias de dicho mes y año yo el licenciado D. Benito Rodriguez Blanes cura de esta iglesia parrochial de nuestra Señora de las Angustias despose segun orden de nuestra santa madre Iglesia a Domingo Chabarrito hijo de Domingo Chabarrito y de Luisa Pareja natural de la ciudad de Guescar y vecino de esta ciudad. Con D<sup>a</sup>. Maria Theresa Matheo Franco hija de Juan Antonio Franco y D<sup>a</sup> Salvadora Maria Lariño su mujer natural de esta ciudad y vecina de ella mi feligresa abiendo precedido todos los requisitos en derecho necesarios: y en el dia seis de dicho mes di las bendiciones nupciales a los dichos segun orden de nuestra santa madre Iglesia siendo testigos a todo, Juan Ortiz D. Joseph Risueño y Pablo Lariño y Padrinos D<sup>a</sup>. Ursula y D<sup>a</sup>. Maria Theresa Mallo todos vecinos de Granada.

D. Benito Rodriguez Blanes  
(rubrica)

V. 23 DE SEPTIEMBRE DE 1703

(Partida de bautismo de Francisco Domingo Echevarría hijo mayor de Domingo Echevarría).

Archivo parroquial de la iglesia de Nuestra Sra. de las Angustias. Libro 9 de bautismos, folio 346.

(Al margen dice): Francisco Domingo.

En la ciudad de Granada en veinte y tres de septiembre, de mil y setecientos y tres de mi licenciado, el Dr. Don Juan Pastor de los Cobos Rector del hospital Real de esta parroquia bautize, a Francisco Domingo hixo de Don Domingo Chavarrito natural de Guescar y de D<sup>a</sup>. Maria Theresa Franco natural de esta ciudad abuelos paternos Domingo Chavarrito y Luisa Guijarro ambos naturales de Guescar maternos D. Juan Antonio Franco Lucena y doña Salvadora Maria Lariño natural de esta ciudad; fue su compadre, D. Miguel Fernandes de Almarcho y testigos D. Antonio de Rivero y Francisco Caro y Joseph Risueño todos vecinos de Granada.  
Entre renglones, Luisa Guijarro; valga.

M.V.D. Alfonso de Osseguerual  
(rubrica)

Sr. D. Juan Simón Pastor de los  
Cobos  
(rubrica)

#### VI. 3 DE ENERO DE 1704

(Documentación alusiva al grabado de la Virgen de las Angustias, que realiza por encargo de la Hermandad).

Archivo de la Hermandad de Nuestra Sra. de las Angustias. Libro de data y cargo de 1692-1723 y de 1725-1730. Descargo que da dicho mayordomo (Joseph de Sierra) de los gastos que se anecho en el mes de henero de mil setezientos y cuatro y es de la forma siguiente.

En 3 de henero pagué a D. Domingo Chiberitto quatrocientos ochentta Reales por una lámina de medio pliego de cobre, . . . . . 480.

En dicho dia pagué a el dicho dozientos y cuarenta Reales por dos mil estampas a doce reales ziento. . . . . 240.

#### VII. 13 DE ABRIL DE 1705

(Partida de bautismo de Isidora Vicenta Teresa, hija de Domingo Echevarría).

Archivo parroquial de la iglesia de Nuestra Sra. de las Angustias. Libro 10 de bautismos, folio 155 vuelto.

(Al margen dice): Isidora Vicenta Theresa.

En la ciudad de Granada en trece dias del mes de abril de mil setecientos y cinco años yo el licenciado D. Benito Rodriguez Blanes cura de esta Yglesia parroquial de Nuestra Señora de las Angustias de esta ciudad bapcticé a Isidora Vicenta Theresa hija de Domingo Cheberrito natural de la ciudad de Huescar de Baza y de D<sup>a</sup> Maria Theresa Franco natural de esta ciudad abuelos paternos Domingo Cheverrito natural del reino de Nabarra y de Luisa Guijarro natural de Huescar. maternos. Joan Antonio Franco nautral de Lucena y D<sup>a</sup> Salvadora Maria Lariño natural de esta ciudad fue su compadre, el dicho Joan Antonio Franco su abuelo y testigos Geronymo Ruiz Carretero Francisco

Cano.y Gaspar de los Reies becinos de Granada.

Licenciado D. Benito Rodriguez Blanes  
(rubricado)

VIII. 2 DE MAYO DE 1706

(Partida de bautismo de Marcos Domingo José, hijo de Domingo Echevarría).

Archivo parroquial de la iglesia de nuestra señora de las Angustias. Libro 10 de bautismos, folio 249.

(Al margen dice): Marcos Domingo Joseph.

En la ciudad de Granada en dos dias de el mes de Mayo de mil, setecientos y seis años. Yo el M.V.D. Benito Rodriguez Blanes cura de esta Iglesia parrochial de nuestra señora de las Angustias bauticé a Marcos Domingo, Joseph hijo de Domingo Chabarrito natural de la ciudad de Guescar y D<sup>a</sup>. Maria Theresa Franco natural de esta dicha ciudad de Granada abuelos paternos Domingo Chabarrito natural del Reino de Navarra y D<sup>a</sup>. Luisa Guijarro natural de dicha ciudad de Guescar maternos Juan Antonio Franco natural de la ciudad de Lucena y D<sup>a</sup> Salvadora Maria Lariño natural de esta dicha ciudad de Granada fue su compadre el dicho Juan Antonio Franco abuelo de el bautizado y testigos Juan Ortiz D. Joseph Risueño y Juan de Estancia vezinos de esta dicha ciudad de Granada.

Lizenciado D. Benito Rodriguez Blanes  
(rubricado)

IX. 17 DE JULIO DE 1707

(Partida de bautismo de Petronila Paula, hija de Domingo Echevarría).

Archivo parroquial de la Iglesia de nuestra Sra. de las Angustias. Libro 10 de bautismos, folio 361.

(Al margen dice): Petronila Paula, 185.

En la ciudad de Granada en diez y siete de Jullio de mil setecientos y siete años yo el lizenciado D. Benito Rodriguez Blanes cura de esta yglesia parrochequial de nuestra señora de las Angustias cathequize a Pechrolina Paula a (quien yo eché el agua en caso de necesidad) yssa de D. Domingo Chevarrito natural de la zitudad de Guescar y de D<sup>a</sup>. Maria Theresa Franco su mujer natural de esta zitudad y aguelos paternos Domingo Cheverrito natural del rreino de Navarra no supieron dezir el lugar Luisa Guijarro natural de la zitudad de Guescar aguelos maternos D. Juan Antonio Franco natural de la zitudad de Luzena y D<sup>a</sup>. Salvadora Maria Lariño natural de esta zitudad fué su compadre dicho Juan Antonio Franco su aguelo y testigos Juan de Fauria? y Fernando de Heguil y Francisco Cantos vezinos de Granada.

Lizenciado Dr. Benito Rodriguez Blanes  
(rubricado)

CHAVARITO, UN PINTOR GRANADINO

X. 28 DE AGOSTO DE 1708

(Partida de bautismo de Luisa Teresa Josefa, hija de Domingo Echevarría).

Archivo parroquial de la Iglesia de Nuestra Sra. de las Angustias. Libro 11 de bautismos, folio 41.

(Al margen dice): Luisa Thereza Josepha.

En la ciudad de Granada en veinte ocho dias del mes de Agosto de mil setezientos y ocho años yo el licenciado D. Fernando Pagez cura de esta Iglesia parrochial de nuestra señora de las Angustias bautizé a Luiza Theresa Josepha hija de Domingo Cheverrito natural de la ciudad de Huescar y de D<sup>a</sup> Maria Thereza Franco natural de esta ciudad abuelos paternos Domingo Cheverrito natural del Reyno de Navarra y D<sup>a</sup>. Luisa Guijarro natural de la ciudad de Huescar, abuelos maternos Juan Antonio Franco natural de la ciudad de Luzena y de Salvadora Maria Lariño natural de esta ciudad testigos Manuel Elias Martin, Francisco Fernandez y Thomas Gil vecinos de Granada.

Lizenziado D. Fernando Pagez      cura  
(rubricado)

XI. 3 DE ENERO DE 1712.

(Partida de bautismo de Juana Josefa Teresa, hija de Domingo Echevarría).

Archivo parroquial de la Iglesia de Nuestra Sra. de las Angustias. Libro 11 de bautismos, folios 288 vuelto y 289.

(Al margen dice): Juana Josepha Theresa.

En la ciudad, de Granada, en tres dias del mes de henero de mill setezientos y onze digo y doze años yo D. Pedro Yoseph Bueno Texedor theniente de cura de esta Iglesia parrochial de Nuestra Señora de las Angustias baptizé a Juana Josepha Theresa hixa de D. Domingo Cheverria natural de la ciudad de Huescar Arzobispado de Toledo y de D<sup>a</sup> Maria Franco su muxer natural de esta ciudad, abuelos paternos D. Domingo Cheverria natural de el Reino de Navarra y D<sup>a</sup>. Luisa Guixarro natural de dicha ciudad de Huescar maternos Juan Antonio Franco natural de la ciudad de Lucena y D<sup>a</sup>. Salvadora Maria Lariño natural de esta ciudad, fue su compadre el dicho Juan Antonio Franco y testigos D. Agustin Sanchez Valerón Juan Garcia Mallida y Joseph de Ortiz vecinos de Granada.

M.V.D. Alfonso de Ossegueral  
(rubricado)  
D. Pedro Joseph Bueno y Texedor  
(rubricado)

XII. 4 DE JUNIO DE 1712.

(Partida de defunción de D<sup>a</sup>. Maria Teresa Franco, esposa de Domingo Echevarría).

Archivo parroquial de la Iglesia de Nuestra Sra. de las Angustias. Libro 14 de entierros, folio 381 y 381 vuelto.

(Al margen dice): D<sup>a</sup>. Maria Franco. Estas veinte misas estan apuntadas en el libro de cargo de votibas en el mes de junio de 1712 en la primera coluna de dicho mes. A.Gumada (rubricado).

En la ciudad de Granada en quatro dias del mes de Junio de mill setecientos, y doce se enterro en esta Iglesia parrochial de Nuestra Señora de las Angustias el querpo de D<sup>a</sup>. Maria Franco muger que fue de D. Domingo Chabarrito otorgó poder para testar al dicho su marido, y a Juan Antonio Franco su padre su fecha en tres de este presente mes y año por ante Juan de Padilla escribano del número de esta ciudad por el qual se mandó enterrar en esta dicha Iglessia. Alvaceas su marido, y Juan Antonio Franco, y por herederos a sus hijos = otorgaron su testamento ante Juan de Padilla escrebano del numero su fecha en doce de Junio de este presente mes y año de la fecha por el qual mandaron decir veinte misas rrecadas, y que se digesen en esta dicha Iglesia y que su limosna se pagase a dos reales y medio.

Oficio y Capa.....	9	
Missa y Vigilia .....	3-13	44 Aguilar (rubricado)
Acompañados.....	29	44 Martinez (rubricado)
Assistencias .....	29	
Nobenario.....	18	
Cruz .....	2	
Dobles.....	8	23 reales Alfonso Ossegual (rubricado)
Acolitos .....	2	
Acheros .....	6	
Sepultura .....	55	
Llamada .....	4	23 reales Pagez (rubricado)
Ofrenda.....	132	Tizae?
	A. Gumada (rubricado)	

XIII. 12 DE SEPTIEMBRE DE 1714.

(Partida de defunción de D<sup>a</sup>. Salvadora María Lariño madre de D<sup>a</sup>. María Teresa Franco, esposa de Domingo Echevarría).

Archivo parroquial de la iglesia de Nuestra Sra. de las Angustias. Libro 15 de entierros, folios 65 vuelto y 66.

(Al margen dice): D<sup>a</sup>. Salvadora M<sup>a</sup>. Lariño.

(Al margen de la parte inferior dice): Sor. Aguilar Sor. Pagez.

En la ciudad de Granada en doze dias de mes de septiembre de mil setecientos y catorce se enterró en esta Iglesia parrochial de nuestra señora de las Angustias el cuerpo de D<sup>a</sup>. Salvadora Maria Lariño muger que fue de Juan Antonio Franco. Otorgó su testamento

CHAVARITO, UN PINTOR GRANADINO

ante Francisco de Ortega escribano del numero de esta ciudad su fecha en diez de septiembre de este presente año de la fecha por el cual se mandó enterrar en esta dicha Iglesia. Mandó por su alma ducentas Misas Rezadas. La quarta a esta dicha parrochia y las restantes las dejó repartidas. Nombró por sus alvazeas al dicho D. Juan Antonio Franco su marido y a D. Domingo Cheberria su hierno y por sus herederos a sus hijos.

Oficio y capa .....	009	
Misa y Vigila.....	003-13	42 Aguilar
Acompañados.....	019	(rubricado)
Asistencias .....	019	
Novenario.....	018	44 Palma
Cruz .....	002	(rubricado)
Dobles.....	012	21 Pagez
Acólitos .....	002	(rubricado)
Acheros .....	006	23 Montilla
Quarta de misas		(rubricado)
50 misas	100	4 tranze
Sepultura .....	055	A. Gumada
Ofrenda.....	132	(rubricado)

XIV. JUNIO DE 1716.

(Pago a Domingo Echevarría de los dos semicírculos con alegorías eucarísticas que pinta para la iglesia de la Magdalena).

Discargo y gasto de las partidas por maior deste segundo año de quinto trienio de Ntra. Mdre. Priora Antonia Maria del Espiritu Santo. 1705-1751.

(Al margen dice): Pintura.

Mas se da por discargo dos mil reales que sean dado a el pintor por los dos cuadros que sean echo para adorno de los altares a cuenta de lo que se ajustó... 068000.

XV. DICIEMBRE DE 1717 y 1718.

(Pago de los medios puntos a Chavarito y al dorador de los marcos).

Libro del gasto donde se asentan las partidas pormaior de entre año para memoria, 1689-1736. Año 1717 mes de diciembre.

(Al margen dice): Pintor.

Mas sean gastado mil reales con que se acabó de pagar a Don Domingo el pintor los cuadros que hizo para adorno de los altares ..... 01000.

(Refiriéndose al dorador Luque, podemos leer)

(al margen dice): Dorador Luque.

Mas sean gastado mil quinientos y veinte y seis reales que costaron los arcos dorados de los quadros de la yglesia está todo pagado ..... 01526.

Libro tercero de data y gasto que empieza el año de 1705. 1705-1751.

"Año de 1717". Principio del sexto trienio de Nuestra Madre Priora Antonia Maria del Espiritu Santo, que se reeligió quince de julio de este presente año de mil setecientos y diez y siete.

Año de 1718. Discargo y gasto de las partidas por maior de este primer año del sexto trienio de nuestra Madre Priora Antonia Maria del Espiritu Santo.

(Al margen dice): Pintor.

Mas se da por discargo mil reales con que se acabaron de pagar los quadros que sean echo para adorno de los altares hacen maravedis ..... 034000

(Al margen dice): Dorador.

Mas se da por discargo mil quinientos y veinte y seis reales con que se acaba de pagar a el dorador de los marcos de los quadros de los altares, hazen maravedis .....  
..... 51884.

XVI. 7 DE FEBRERO DE 1730.

(Partida de casamiento de Francisco Echevarría, hijo mayor de Domingo Echevarría).

Archivo parroquial de la iglesia de Nuestra Sra. de las Angustias. Libro 7 desposorios y belación, folio 218 vuelto.

(Al margen dice): Desposorio de D. Francisco de Chabaria con D<sup>a</sup>. Francisca Luisa Agire.

En Granada en siete dias del mes de febrero de mil setecientos y treinta años con comisión del Sr. Provisor despachada por ante D. Juan Perez de Atienza notario maior su fecha en dicho dia mes i año exconsensu parochi D. Francisco Ignacio Arzadun Razonero de esta iglesia Metropolitana desposó segun orden de Nuestra Santa Madre Iglesia a D. Francisco de Chabaria ijo de D. Domingo de Chabaria i de D<sup>a</sup> Maria Franco su muxer = con D<sup>a</sup>. Francisca Luisa de Agire yja de D. Luis de Aguire y de D<sup>a</sup>. Bernarda de Escamilla anbos contraientes naturales y vezinos de esta ciudad la susodicha mi feligresa aviendo dispensado dicho Sr. Provisor en las tres amonestaciones que dispone el Santo Conzilio de Trento por justas causas que a ello le mobieron fueron testigos el lizenciado D. Miguel Muñoz avogado en esta corte D. Manuel Nuzete y D. Francisco Nicolas de Zaias vecinos de Granada.

D. Francisco Arzadun  
(rubricado)

D. Fernando Gallego de Mendoza cura  
(rubricado)

XVII. 6 DE SEPTIEMBRE DE 1730.

(Partida de defunción José Risueño. Tomada de SANCHEZ-MESA MARTIN, Domingo. - José Risueño..., pág. 345).

Libro de entierros de la parroquia de Santa Ana. Libro numero 8, hoja 163 vuelta y 164.

CHAVARITO, UN PINTOR GRANADINO

En seis dias del mes de Septiembre de mil setecientos treinta y dos años se enterró en esta Iglesia Parroquial de nuestra señora Santa Ana el cuerpo de D. Joseph Risueño marido que fue en segundas nupcias de D<sup>a</sup>. Jerónima de Aguirre. Otorgó su testamento ante Francisco de Ortega, escribano de numero desta ciudad, su fecha en cinco de noviembre de mil setecientos veinte y siete años y por el cual se mandó enterrar en su Parrochia y dexo por su alma cinquenta misas rezadas, la quarta endicha su Parrochia y las demás a voluntad de sus albaceas que nombró para esto a D. Juan Pastor de los Cobos y al dicho licenciado Juan Luengo a don Domingo Chavarito y a D. Vicente Pastor y por sus herederos a doña Francisca, D. Joseph y D<sup>a</sup>. Isidora Risueño sus hixo Dixole misas y vixilia y novenario de misas rezadas y tres misas de Acheros y las tremisas de quarta que estan apuntadas en el libro de colectura a hoxas ziento veinte y dos y toca a la fábrica treinta y nueve de sepultura.

Uno de capa y quartos velas y lo firmé  
D. Francisco Vizcaino.

XVIII. 6 DE AGOSTO DE 1751.  
(Partida de defunción de Domingo Echevarría).

Archivo parroquial de la iglesia de Nuestra Sra. de las Angustias. Libro 19 de entierros, folio 341 y 341 vuelto.

(Al margen dice): D. Domingo Echevarria.  
En seis de Agosto de setezientos cinquenta y uno se enterró, a Pino, y de Secreto, en esta Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de las Angustias el cuerpo de D. Domingo Echevarria viudo de D<sup>a</sup> Maria Theresa Franco. Otorgó testamento ante Sebastian de Zayas secretario del numero. Su fecha en once de Jullio de este año mandó se le digesen vente y cinco Missas la quarta en la Parroquia. Nombró por albacias a D. Francisco Echevarria su hijo, y a D. Francisco Nicolás de Zayas; y por herederos a sus hijos, y nietos.= tocó a la fabrica tres Reales de Dobles, dos de Capa, y doze de Sepultura.

Dor. D. Christobal de Olarria  
(rubricado)

Oficio y Capa.....	10	21-12 Vega
Missa y Vigilia.....	5-15	
9 Acompañados .....	18	
Novenario.....	18	21-12 Dor; Olarria
Ofrenda.....	55	
Sepultura .....	12	13-11 Martinez (rubricado)
Cruz y Acólitos.....	4	
Dobles.....	15	
Hacheros .....	6	13-11 Berruezo
Paño .....	2	
		24-29
Acólitos de hachas .....	3	
3 Missas de Quarta .....	14	

XIX. CHAVARITO EN LOS PADRONES PARROQUIALES

- Iglesia de S. Matias  
1702. Calle del Laurel. Casa 341. Domingo Chabarito
- Iglesia de Nuestra Señora de las Angustias  
1703. Calle de S. Isidro. Casa 408  
Domingo Chavarrito  
D<sup>a</sup>. Maria Franco  
(...y otros vecinos)  
1704. Calle de S. Isidro. Casa 409  
D. Domingo Chabarrito  
D<sup>a</sup>. Maria Franco  
(...y otros vecinos)  
1705. Calle de S. Isidro. Casa 411  
Domingo Chevarrito  
D<sup>a</sup>. M<sup>a</sup>. Teresa Franco  
(...y otros vecinos)  
1706. Calle de S. Isidro. Casa 413  
D. Domingo Chavarrito  
D<sup>a</sup>. M<sup>a</sup>. Teresa Franco  
(...y otros vecinos)  
1707. Calle de S. Isidro. Casa 413  
D. Domingo Chabarrito  
D<sup>a</sup>. M<sup>a</sup>. Teresa Franco  
(...y otros vecinos)  
1708. Calle de S. Isidro. Casa 414  
D. Domingo Chevarrito  
D<sup>a</sup>. Maria Franco  
(...y otros vecinos)  
1709. Calle de S. Isidro. Casa 409  
D. Domingo Chabarrito  
D<sup>a</sup>. Maria Franco  
(...y otros vecinos)  
1710. Calle de S. Isidro. Casa 401  
D. Domingo Cheverria  
D<sup>a</sup>. Maria Franco  
  
(...y otros vecinos)  
1711. Calle de S. Isidro. Casa 411  
D. Domingo Cheverrito  
D<sup>a</sup>. Maria Franco  
(...y otros vecinos entre ellos su hijo mayor Francisco)  
1712. Calle de S. Isidro. Casa 411  
D. Domingo Cheberrito  
D<sup>a</sup>. Maria Franco  
(...y otros vecinos entre ellos su hijo mayor Francisco)  
1713. Calle de S. Isidro. Casa 412  
D. Domingo Cheberrito  
Francisco Chavarrito

CHAVARITO, UN PINTOR GRANADINO

(...y otros vecinos)  
1714.Calle de S.Isidro.Casa 411  
D. Domingo Chavarrito  
Francisco Chavarrito  
(...y otros vecinos)  
1715.Calle de S.Isidro.Casa 418  
D.Domingo Chavarrito  
Francisco Chavarrito  
(...y otros vecinos)  
1716.Calle de S.Isidro.Casa 416  
D.Domingo Chabarrito  
Francisco Chabarrito  
(...y otros vecinos)  
1717.Calle de S.Isidro.Casa 417  
Domingo Echeberria  
Francisco Domingo de Echeverria  
Luisa de Echevarria conf.  
(...y otros vecinos)  
1718.Corral de los Navarros.Casa 304  
D.Domingo de Echeberria  
Francisco de Echeberria  
Luisa de Echeberria  
1719.Corral de los Navarros.Casa 307  
D.Domingo de Cheberria  
Francisco de Cheberria  
Luisa de Cheberria (enferma)  
1720.Corral de los Navarros.Casa 297  
D.Domingo de Cheverria  
Francisco de Cheverria  
Luiza de Cheverria  
1721.Calle de la Concepción.Casa 312  
Domingo de Cheberria  
Francisco de Cheberria  
Luisa de Cheberria

(Consultados todos los padrones parroquiales,entre 1721 y 1751 año en que muere el pintor, de la parroquia de Nuestra Señora de las Angustias Domingo Chavarito no aparece).

XX. DATOS DE LOS PADRONES PARROQUIALES QUE NO HABLAN DIRECTAMENTE DE CHAVARITO, PERO NOS AFIRMAN HECHOS RELACIONADOS CON SU BIOGRAFIA.

1698.Calle de S.Isidro.Casa 400  
D. Juan Antonio Franco  
D<sup>a</sup>. Salvadora Lariño  
(...y otros vecinos)

1699.Calle de S.Isidro. Casa 406  
Juan Antonio Cano Franco  
D<sup>a</sup>. Salvadora Maria  
(...y otros vecinos)

1700.Calle de S.Isidro.Casa 405  
Juan Antonio Franco  
D<sup>a</sup>.Salbadora Maria  
(...y otros vecinos)

1701.Calle de S.Isidro.Casa 406  
Juan Antonio Franco  
D<sup>a</sup>.Salvadora Maria  
(...y otros vecinos)

1702.Calle de S.Isidro.Casa 402  
Juan Antonio Franco  
D<sup>a</sup>. Salvadora Maria  
(...y otros vecinos)

-----  
1748.Calle del Pino.Casa.455  
Dn.Francisco Cheberria  
D<sup>a</sup>. Francisca de Aguirre

(...y otros vecinos, tambien aparece. Vicente Cheverria, hijo de los anteriores).

1749.Calle del Pino.Casa 450 (5)  
Dn.Francisco Chavarria  
D<sup>a</sup>.Francisca Aguirre  
Dn.Vicente Chavarria  
(...y otro vecino)

1750.Carrera.Casa 5  
Dn.Francisco Echevarria  
D<sup>a</sup>. Francisca de Aguirre  
D. Vicente Echevarria  
(...y otro vecino)

1751.Carrera.Casa 5  
Dn.Francisco Echevarria  
D<sup>a</sup>. Francisca de Aguirre  
D. Vicente Echevarria  
(...y otro vecino).

## XXI. APUNTACIONES PARTICULARES DE LA FUNDACION. ARCHIVO DE LAS ANGUSTIAS.

Año de 1685 en 22 de agosto trajeron el cuadro que está en el testero de la yglesia es de mano del pintor Juan de Sevilla.

(En este diario de la vida cotidiana del Convento se reseña la fecha en que llega a la Iglesia de la Magdalena el gran lienzo de Juan de Sevilla "Triunfo de la Eucaristía adorada por la Virgen, San Agustín, Santo Tomás de Villanueva y ángeles" que, junto con los dos medios puntos de Chavarito, forman el ciclo de pinturas eucarísticas del templo).

## NOTAS

1. Orozco, E.: "Pedro Atanasio..."; Sánchez-Mesa, D.: "José Risueño...". De entre los trabajos de ambos autores tomamos como ejemplo estas dos monografías indispensables para el estudioso que se acerca al panorama de la pintura granadina posterior al Racionero.
2. Orozco, E.: "Pedro Atanasio...", pág. 12.
3. Sánchez-Mesa, D.: "José Risueño...", pág.45.
4. Gómez-Moreno Martínez, M.: "El arte de...", pág.20.
5. Gómez-Moreno Martínez, M.: "La pintura y...", pág.63.
6. Salas, X.: "Noticias de Granada reunidas por Ceán...", pág.183.
7. Domínguez, A.: "El Antiguo Régimen: Los Reyes...", pág.386.
8. Anes, G.: "El Antiguo Régimen: Los Borbones...", pág.356.
9. Domínguez, A.: "Sociedad y Estado...", pág.279.
10. Henares, I.: "La teoría de las...", pág.27.
11. Por los distintos autores se ha intentado estructurar el panorama de las personalidades más notables de la ilustración en España. Una de las aportaciones más conocidas es la generacional de Julián Marias que aísla cuatro generaciones de ilustrados con el común denominador de su fecha de nacimiento, se habla de las de: 1720, 1736, 1751 y 1766. Salvando las reservas que este método generacional tiene sobre todo por el encasillamiento que de él se deriva, es en principio un punto de arranque para la valoración y estudio de las distintas etapas del setecientos español.
12. Orozco, E.: "Pedro Atanasio...", pág.25.
13. En su obra "La pintura y...", pág.63 señala refiriéndose a este aspecto: "...cuyo apellido aparece en cuadros y documentos desfigurados en distintas formas, como Chavarito y Chivarrito y otras variantes...".
14. Apéndice documental, III.
15. Apéndice documental, I.
16. Ibidem.
17. No hemos hallado documentos que dieran luz sobre la familia de Chavarito, especialmente sus padres. La pérdida de gran parte de los archivos de la iglesia de Santiago de Huéscar nos ha privado de un material de primera mano. Lo que hoy resta de ellos está junto con los de la Iglesia de Santa María la Mayor, aunque de los años que nos interesan no queda nada.
18. Apéndice documental, I.

19. Apéndice documental, III.
20. Sánchez-Mesa, D.: "José Risueño...", pág.48.
21. Así lo comprobamos en los padrones de dicha parroquia, apéndice documental, XIX.
22. Apéndice documental, III.
23. Apéndice documental, V.
24. Así consta en el libro de Data y Cargo de la Hermandad de Nuestra Señora de las Angustias de los años 1692-1723 y 1725-1730. Apéndice documental, VI.
25. Apéndice documental, VII.
26. Apéndice documental, VIII.
27. Apéndice documental, IX.
28. Apéndice documental, X.
29. Apéndice documental, XI.
30. Apéndice documental, XII.
31. Ceán, J.A.: "Diccionario...", pág.327. Gómez-Moreno Martínez, M.: "El arte de...", pág.20; "La pintura y...", pág.63. Thieme Becker, pág.444. Gallego Burín, A.: "El barroco...", pág.99.
32. Apéndice documental, XIV y XV.
33. Hay que puntualizar un matiz de la declaración de Risueño en el expediente matrimonial de Chavarito, como testigo del contrayente. Dice que conoce a Domingo Chavarito "de diez años atrás", estas palabras, a nuestro juicio, deben interpretarse dentro de las exigencias que marca la ley eclesiástica para estos casos. De este modo José Risueño justifica que conoce a Chavarito el tiempo suficiente como para ser su testigo de boda, considerando que este periodo de diez años es válido para ello. Creemos que la entrada de Chavarito en el taller de la familia Risueño debió realizarse entre 1676, año que llega a Granada, y 1680; por tanto muy anterior a 1692, que sería la fecha si tomamos literalmente las palabras del maestro.
34. H. Dowley, F.: "Some drawings by...", pág.219.
35. Ibid., pág.226.
36. Sin duda es la época más viable por todas las circunstancias que hemos señalado que van desde el punto de vista personal al artístico. La duración del viaje es también adecuada, más si tomamos en consideración que se ocupó en el perfeccionamiento técnico de la pintura.
37. Wittkower, R.: "Art and Architecture...", pág.498.
38. El pintor contrae matrimonio en 1702, a partir del año siguiente y de forma ininterrumpida nacen sus hijos: Francisco Domingo, Isidora Vicenta Teresa, Marcos Domingo José, Petronila Paula, y en agosto de 1708 Luisa Teresa Josefa. Ya hasta 1712 Chavarito no vería aumentar su familia, en enero de este año nace Juana Josefa Teresa. Lo que nos inclina a pensar, como un dato más, que en este período estuviera fuera de Granada.
39. Thieme Becker, pág.480.
40. Apéndice documental, XIX.
41. Apéndice documental, XIII.

42. Después de pintar la serie teresiana en donde manifiesta los logros de su aprendizaje italiano, las alegorías eucarísticas constituyen la muestra más definitoria de su madurez técnica como pintor que compendia en su paleta una amplia gama de experiencias.
43. Apéndice documental, XVI.
44. Apéndice documental, XVII.
45. Apéndice documental, XX.
46. Apéndice documental, XVIII.
47. En el capítulo de grabado analizamos la trascendencia que tiene este lenguaje de las estampas en el ámbito de la escuela granadina y la incidencia que indudablemente ejerce en su devenir artístico.
48. Como se puede comprobar a lo largo de su obra pintada y de su labor como aguafuertista, Chavarito sentirá una gran atracción por los modelos grabados, sobre todo los de procedencia flamenca.
49. Mayer, A.: "Gefchichte der...", pág.155.
50. Gómez-Moreno Martínez, M.: "El arte de...", pág.20. "...y después, en Roma, de Benedetto Lutti..."; "La pintura y...", pág.63. "...pasó después a Italia a perfeccionarse en ambas artes al lado del florentino Benedetto Lutti pintor y grabador...". Gallego Burín, A.: "El barroco...", pág.99 (nota 133): "...para estudiar este arte y la pintura pasó una temporada a Italia, donde trabajó con el florentino Benedetto Lutti...". Ceán, J.A.: "Diccionario...", pág.327. "...pasó después a Roma y fue discípulo de Benedetto Lutti...".
51. Sánchez-Mesa, D.: "José Riseño...", pág.123.
52. Gómez-Moreno Martínez, M.: "La pintura y...", pág.63.
53. Salas, X.: "Noticias de Granada reunidas por Ceán...", pág.183.
54. Bialostocki, J.: "Estilo...", pág.83.
55. Orozco, E.: "Juan de Sevilla y la...", pág.148.
56. Sánchez-Mesa, D.: "José Riseño...", pág.135.
57. Lafuente Ferrari, E.: "Una antología del...", pág.40.
58. Sólo el paño azul intenso que cubre la mesita del primer término del lienzo constituye la excepción cromática al armonioso conjunto de toda la obra.
59. Gómez-Moreno Martínez, M.: "El arte de...", pág.20.
60. Martínez, G.: "Discursos practicables...", pág.36.
61. Orozco, E.: "Juan de Sevilla y la...", pág.145.
62. Esteve, F.: "Grabado...", pág.11.
63. Gómez-Moreno Martínez, M.: "El arte de...", pág.20.
64. Salas, X.: "Noticias de Granada reunidas por Ceán...", pág.183.
65. Sánchez-Mesa, D.: "José Riseño...", pág.267.
66. Ibidem.

67. El ciclo grabado con temas de la vida de Santa Teresa, obra de estos dos artistas flamencos. lo conocimos gracias a los ejemplares que se conservan en la Sección de Estampas de la Biblioteca Nacional.
68. La importancia que tuvo para Granada la llegada de la familia Heylan será decisiva, sobre todo por el talante como artista de Francisco, el iniciador de la dinastía. Moreno, A.: en su trabajo "El grabado en Granada...", apunta: "Los Heylan: Francisco, Bernardo y Ana, van a llenar un amplio capítulo, no sólo de la calcografía, sino también de la imprenta granadina desde 1611 hasta 1661. Su labor, en el campo de las artes gráficas, perdurará en el siglo XVIII, en el que se aprovecharán sus planchas en algunas ediciones", pág.56.
69. Orozco, E.: "Juan de Sevilla y la...", pág.146.
70. "Exposición Santa Teresa...", pág.48.
71. "...concertamos irnos a tierras de moros pidiendo, por amor de Dios, para que allí nos descabezasen...", pasaje del libro de la vida de Santa Teresa, capítulo I, recogido por Cutiérrez, L.: "Ensayo de iconología...", pág.16.
72. Santa Teresa ingresa en el convento de la Encarnación de Avila el 2 de noviembre de 1535.
73. "...los tonos mates de su azul y de su rosa y de su verde hubieron de ser de un encanto indescriptible por sus matices delicados...", Boehn, M.: "La moda...", pág.191.
74. Ibid., pág.193.
75. Ibid., págs. 83 y 84.
76. Ibid., pág.246.
77. Orozco, E.: "Juan de Sevilla y la...", pág.147.
78. Palomino, A.: "El Museo Pictórico...", pág.988.
79. Orozco, E.: "Guía del Museo...", pág.69.
80. Santa Teresa muere en Alba de Tormes el 4 de octubre de 1582.
81. Existe otra estampa, obra de Adrián Collaert, con la escena de la muerte de Santa Teresa que muy probablemente conoció Chavarito (fig.18). Creemos que los gustos compositivos del pintor le inclinaron a la elección del grabado de Collaert y Galle como modelo más adecuado a sus deseos, por evocar el momento mismo de la muerte de la Santa, y sobre todo por su composición que permitió a Chavarito realizar una serie de cambios en los personajes.
82. Apéndice documental, XXI
83. Trens, M.: "La Eucaristía...", pág.244.
84. Apéndice documental, XIV y XV.
85. Apéndice documental, XV. Es muy posible que este Luque sea José de Luque, que aparece en la documentación como amigo del pintor. La amistad con Chavarito justifica el que se le encargara el dorado de los marcos semicirculares.
86. Tormo, E.: "Los tapices: las apoteosis...", pág.38.
87. Ibid., pág.39.
88. Ibid., pág.11.

89. Trens, M.: "La Eucaristía...", pág.241.
90. Palomino, A.: "El Museo Pictórico...", pág.73.
91. Taylor, R.: "El Retablo y el Camarín...", pág.258.
92. Mâle, E.: "L'art religieux après...", pág.466.
93. Ibid., pág.467.
94. Taylor, R.: "El Retablo y el Camarín...", pág.266.
95. Guichard-Meili, J.: "Cómo mirar...", pág.92.
96. Gómez-Moreno Martínez, M.: "Guía de...", pág.218.
97. Gallego Burín, A.: "Guía de...", pág.286.
98. Sánchez-Mesa, D.: "José Risueño...", pág.266.
99. Vente de la Galerie Espagnole au Musee Espagnol appartenat au Roi Louis Philippe. (Sixth Day's Sale. On saturday may 21, 1853. At one o'clock precisely).  
En la página 60 podemos leer:
- |           |                               |
|-----------|-------------------------------|
| Chavarito | Lasker                        |
| 6 - 19    | 483 The adoration of the Magi |
100. Viñaza, conde de la (ver Muñoz): "Adiciones al...", pág.129. Mayer, A.: "Gefchichte der...", pág.135. Thieme Becker: pág.444.
101. "El arte de...", pág.20.
102. "La pintura y...", pág.64.
103. Apéndice documental, VI.
104. El documento catalogado con el nº XVII es la partida de defunción de José Risueño, en ella se cita como uno de sus albaceas testamentarios a Domingo Chavarito. Ha sido publicada por Sánchez-Mesa, D.: "José Risueño...", pág.345.
105. Calvo, A.: "Las Alegorías Eucarísticas de Domingo Chavarito...".
106. Calvo, A.: "Un lienzo inédito...".
107. Apéndice documental, XXI.

## BIBLIOGRAFIA

Anes, Gonzalo: "El Antiguo Régimen: Los Borbones". Historia de España Alfaguara IV. Madrid, Alianza Editorial, 1975.

Angulo Iñíguez, Diego: "Pintura del Siglo XVII". Madrid, Ed. Plus Ultra, 'Ars Hispaniae', tomo XV, 1971.- "Una pintura inédita de Alonso Cano". 'Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada', Granada, vol. II, 1937.

Antequera, Marino: "Pintores granadinos I-II". Granada, Obra cultural de la Caja de Ahorros de Granada, núms. 20 y 27, 1974.

Azcárate Ristori, José María de: "Alonso Cano y el Renacimiento". Granada, Centenario de Alonso Cano en Granada, Estudios, 1968.- "Arte flamenco en las colecciones españolas". Octubre-diciembre, Sociedad Española de Amigos del Arte. Dirección General de Bellas Artes, 1958.

Barral, Angel: "Retratos de Alonso Cano". 'Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos'. Madrid 1909.

Berenson, Bernard: "Estética e historia de las artes visuales". México, Breviario del Fondo de Cultura Económica, 1956.

Bermúdez de Pedraza: "Antigüedades y excelencias de Granada". Granada 1608.

Bialostocki, Jean: "Estilo e iconología". Barcelona, Barral Editores, 1973.

Boehn Von, Max: "La Moda. Historia del traje en Europa". Tomos III y IV, Siglos XVII y XVIII. Barcelona, Salvat Editores, 1928.

Bozal, Valeriano: "El lenguaje artístico". Barcelona, Península, 1970.

Burckhardt, Jacobo: "Rubens". Buenos Aires, Emecé Editores, S. A., 1950.

Caamaño Martínez, Jesús María: "Comentario sobre la personalidad humana y artística de Alonso Cano". Granada, Centenario de Alonso Cano. Estudios, 1967.

Calvo Castellón, Antonio: "Un lienzo inédito de Pedro Atanasio Bocanegra". 'Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada' XII, 24, 1975.- "Las Alegorías Eucarísticas de Domingo Chavarito, una interesante evocación de los diseños de Rubens". Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz. Granada, Universidad, 1979, vol. I, págs. 229-235.

Camón Aznar, José: "Los estilos de Alonso Cano". Madrid, 'Goya', núm. 85, 1968.- "Los estilos de Alonso Cano". Centenario de Alonso Cano. Granada, Estudios, 1967.

Carbonell, Angel: "Las alegorías de Rubens". 'Minutos Menarini'. Año III, núm. 29, abril 1970.

Caturla, M<sup>ª</sup> Luisa: "Bodas y obras juveniles de Zurbarán". Universidad de Granada, 1948.- "Zurbarán, estudio y catálogo de la exposición celebrada en Granada en junio de 1953". Madrid, 1953.

Cean Bermúdez, Juan Agustín: "Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España". Madrid, Real Academia de San Fernando, 1800.

- Francastel, Pierre: "La realidad figurativa". Buenos Aires, Emecé Editores, 1970.
- Gallego Burín, Antonio: "Lo Barroco y el Barroco de Granada". (Discurso de apertura del curso académico 1948-1949 de la Universidad de Granada). Granada 1948.- "El barroco granadino". Granada, Universidad, 1956.- "Granada. Guía artística e histórica de la ciudad". Madrid, Fundación Rodríguez-Acosta, 1961.
- Garnelo y Alda, José: "Alonso Cano". Madrid, 'Por el Arte', año I, núm. 8, 1913.
- Gaya Nuño, Juan Antonio: "Zurbarán". Barcelona, Ediciones Aedos, 1948.- "El concepto de la belleza femenina en Alonso Cano". Centenario de Alonso Cano. Granada, Estudios, 1967.
- Giménez Serrano, José: "Manual del artista y del viajero en Granada". Granada, Puchol, 1846.
- Gómez-Moreno González, Manuel: (En colaboración con su hijo Gómez-Moreno Martínez, Manuel). "Guía de Granada", 1892.
- Gómez-Moreno Martínez, Manuel: "Catálogo de pinturas del Museo de Bellas Artes de Granada". Granada (Manuscrito en fichas. Biblioteca del Museo Provincial de Bellas Artes), 1899.- "El arte de grabar en Granada". 'Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos', 1900.- "La pintura y la escultura en Granada". Granada (Manuscrito de Antonio Gallego Burín, copiado de un manuscrito original del autor), 1918.
- Guichard-Meili, Jean: "Cómo mirar la pintura". Barcelona, Nueva Labor, 1970.
- Gutiérrez Rueda, Laura: "Ensayo de Iconología Teresiana". 'Revista de Espiritualidad'. Madrid, enero-marzo, 1964.
- Cennino Cennini: "Tratado de la pintura". Barcelona, 1950.
- Croce, Benedetto: "Breviario de estética". Madrid, Mundo Latino, 1913.- "Estética". Buenos Aires, Nueva Visión, Ensayos, 1962.
- Cruz y Bahamonde, Nicolás de la: "Viaje de España, Francia e Italia". Cádiz, Imprenta Manuel Bosch, 1812.
- Díaz Plaja, Fernando: "El siglo XVIII". Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1955.
- Dilthey: "Documentos para la historia del Arte en Andalucía". Universidad de Sevilla, Facultad de Filosofía y Letras. Laboratorio de Arte, 1928.
- Domínguez Ortíz, Antonio: "La sociedad española del siglo XVIII". Madrid, Instituto Balmes de Sociología, C. S. I. C., 1955.- "La sociedad española del siglo XVII. El estamento eclesiástico". Madrid, C. S. I. C., 1970.- "El Antiguo Regimen: Los Reyes Católicos y los Austrias". Historia de España Alfaguara III. Madrid, Alianza Editorial, 1974.- "Sociedad y Estado en el siglo XVIII español". Barcelona, Ariel, 1976.
- Dowley, Francis H.: "Some Drawings by Benedetto Lutti". 'The art Bulletin'. September, vol. XLIV, 1962.
- Echevarría, Juan de: "Paseos por Granada y sus contornos". Granada, Imprenta Nueva de Valenzuela, 1764. Reimpreso en 1814.
- Encina, Juan de: "La pintura española". México. Fondo de Cultura Económica, 1951.
- Esteve Botey, Francisco: "Grabado". Tipo-lit. A. de Angel Alcoy. Madrid 1914.
- Exposición Santa Teresa y su tiempo. Avila /Museo de Bellas Artes. Madrid/ Casón del Buen Retiro, 1970.
- Font, Lamberto: "La Eucaristía. El tema eucarístico en el Arte de España". Barcelona, Seix Barral, 1952.

- Hauser, Arnold: "Introducción a la Historia del Arte". Madrid, Guadarrama, 1961.
- Henares Cuéllar, Ignacio: "La Teoría de las artes plásticas en España en la segunda mitad del siglo XVIII". Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte, 1977.
- Henríquez de Jorquera, F.: "Anales de Granada. Descripción del reino y la ciudad de Granada". Granada, Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras. (Edición preparada por Antonio Marín Ocete), 2 vols., 1934.
- Herr, Richard: "España y la revolución del siglo XVIII". Madrid, Aguilar, 1975.
- Interian de Ayala, Fray Juan: "El pintor cristiano y erudito o tratado de los errores...". Barcelona, Imprenta de hijos de J. Subirama, 1883.
- Jovellanos, J.M.: "Informe sobre el libre ejercicio de las Artes". Madrid, Ed. Mellado, 1845.
- Lafuente Alcántara, Miguel: "El libro del viajero en Granada", Granada, Sanz, 1843.
- Lafuente Ferrari, Enrique: "La pintura del siglo XVII en España". Barcelona, Madrid, Buenos Aires, Historia del Arte Labor, Tomo XII, 1935.- "Dibujos de maestros andaluces". 'Archivo Español de Arte y Arqueología', tomo XIII, Madrid, 1937.- "La fundamentación y los problemas de la Historia del Arte". (Discurso de ingreso en la Academia de San Fernando). Madrid 1951.- "Una antología del grabado español". 'Revista Clavileño'. Madrid 1952.- "Breve historia de la Pintura Española". Ed. Tecnos, S.A., 1953.- "Museo del Prado. Pintura española de los siglos XVII y XVIII". Madrid, Aguilar, 1967.
- Luckacs, Georg: "Estética. La peculiaridad de lo estético". Barcelona-Méjico. Grijalbo, 1967.
- Mâle, Emile: "L'art religieux après le concile de Trente". París, Armand Colin, 1932.- "El arte religioso". México, Breviarios del Fondo de Cultura Económica, 1966.
- Marangoni, Matteo: "Para saber ver". Madrid, Espasa Calpe, S.A. 1973.
- Maravall, José Antonio: "La cultura del Barroco". Madrid, Ariel, 1975.
- Marqués de Saltillo: "Colecciones madrileñas de pinturas. La de D. Serafín García de la Huerta (1840)". 'Arte Español'. Madrid 1951.
- Martínez, Giuseppe: "Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura". Barcelona, Ed. G. Gallego, 1950.
- Martínez Chumillas, Manuel: "Alonso Cano. Estudio monográfico de la obra del Insigne Racionero que fue de la Catedral de Granada". Madrid 1948.
- Mayer, Augusto: "Geschichte der Spanischen Malerei". Leipzig 1913.- "El Racionero Alonso Cano y el Arte de Granada" en 'Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen'. T. 30 y 31, "Spanische Barok Plastik". München 1923.
- Menéndez y Pelayo: "La historia de las ideas estéticas en España". Madrid, C. S. I. C. 1967.
- Moreno Garrido, Antonio: "El Grabado en Granada durante el siglo XVII. I. La Calcografía". 'Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada', núms. 26-28. Granada 1976.
- Muñoz y Manzano, Cipriano (Conde de la Viñaza): "Adiciones al diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España de don Juan Agustín Ceán Bermúdez". Madrid. Tip. de los H:érfanos. 4 vols. 1889-1894.
- Orozco Díaz, Emilio: "Una obra de Risueño: el retrato del Arzobispo Ascargorta". 'Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada', vol. I. Granada 1936.- "El pintor y poeta Ambrosio Martínez Bustos". 'Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada', vol. I. Granada 1936.- "Tres probables obras del pintor Pedro de Moya". 'Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada'. Granada 1937.- "Pedro

- Atanasio Bocanegra". Granada, Publicaciones de la Facultad de Letras, 1937.- "Temas del Barroco". Granada, Universidad, 1947.- "Juan de Sevilla y la influencia flamenca en la pintura española del Barroco". Madrid, 'Goya', núm. 27, 1958.- "Guía del Museo Provincial de Bellas Artes. Palacio de Carlos V". Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia. Dirección General de Bellas Artes, 1966.- "Los grandes lienzos de Cano en la Catedral de Granada". Granada, Centenario de Alonso Cano. Estudio, 1967.- "La conjunción de Barroquismo y el Manierismo como fundamento de la sociología y del arte de Alonso Cano". Granada, Centenario de Alonso Cano. Estudios, 1967.- "Alonso Cano y su escuela". Introducción del Catálogo de la Exposición de Alonso Cano y su escuela. Granada 1968.- "El teatro y la teatralidad del Barroco". Barcelona 1969.- "Entorno a las pinturas de Alonso Cano en la Catedral de Granada". Precisiones y comentarios de la serie de la Vida de la Virgen. Madrid, 'Goya', núm. 85, 1968.- "Manierismo y Barroco". Madrid, Cátedra, 1975.- "La Vida de la Virgen de Alonso Cano en la Catedral de Granada". Granada, Ediciones de la Cbra Cultural de la Caja de Ahorros de Granada, núm: 44. Litografía Anel, 1977.- "Mística, Plástica y Barroco". Madrid, Cupsa Editorial, 1977.
- Pacheco, Francisco de: "Arte de la Pintura". (Edición preparada por Sánchez Cantón), 2 vols. Madrid, Ed. Maestre, 1956.
- Palacio Atard, Vicente: "Derrota, agotamiento y decadencia en la España del XVII". Madrid 1956.
- Palomino Velasco, Antonio: "El Museo Pictórico y la Escala Optica". Madrid, Aguilar, 1947.
- Panofsky, Erwin: "Estudios sobre iconología". Madrid, Alianza Editorial, 1962.
- Pelayo, E.: "El Centenario de Alonso Cano". 'Alhambra'. Granada, tomo I, nº 7, 1898.
- Pérez Sánchez, Alfonso: "Pintura italiana del siglo XVII en España". Madrid, Universidad, 1965.- "Breves novedades en torno a Cano. Un nuevo antecedente grabado". Centenario de Alonso Cano. Granada, Estudios, 1967.
- Pita Andrade, José Manuel: "Guía del Museo del Sacromonte". Granada, Dirección General de Bellas Artes, 1964.- "El Arte de Zurbarán en sus inspiraciones y fondos arquitectónicos". Madrid, 'Goya', núms. 64-65, 1965.
- Pla, Jaime: "Técnicas del grabado calcográfico y su estampación". Barcelona, Gustavo Gili, S.A., 1965.
- Salas, Xavier: "Noticias de Granada reunidas por Ceán Bermúdez". (Notas Domingo Sánchez-Mesa Martín). Universidad de Granada, Seminario de Arte, Granada 1955.- "Adiciones y aclaraciones a la biografía de Alonso Cano". Centenario de Alonso Cano. Estudios. Granada 1968.
- Sánchez-Mesa Martín, Domingo: "José Risueño escultor y pintor granadino (1665-1732)". Granada. Universidad, Caja de Ahorros, 1972.
- Stepanow, Giovanni: "Rubens". Barcelona, Labor, 1958.
- Taylor, René: "El Retablo y el Camarín de la Virgen del Rosario de Granada". Madrid, 'Goya', núm. 40, 1961.
- Thieme-Becker: "Kunstler Lexikon". Tomos VI y XXIII. Leipzig-Verlap von E.A. Seeman, 1912.
- Tormo, Elías: "La Inmaculada en el Arte Español". Madrid, 'Boletín de la Sociedad Española de Excursiones', 1914.- "Los tapices: La Apoteosis Eucarística de Rubens". Junta de Iconografía Nacional, 1945.
- Trens, Manuel: "María, Iconografía de la Virgen en el Arte Español". Madrid 1947.- "La Eucaristía en el Arte Español". Barcelona, Aymá Editores, 1952.
- Valladar y Serrano, F. de P.: "El Centenario de Alonso Cano". Granada, 'Alhambra', tomo II, núm. 27, 1899.- "Guía de Granada". Granada 1906.

Velázquez de Echevarria: "Paseos por Granada y sus contornos". Granada 1814.

Vinci, Leonardo da: "Tratado de pintura". Madrid, Editora Nacional, 1976.

Weisbach, Werner: "El Barroco, arte de la contrarreforma". Madrid, Espasa Calpe, S.A., 1948.

Wethey, Harold: "Alonso Cano's Drawings". 'The Art Bulletin', vol. XXXIV, September 1952.- "Discípulos granadinos de Alonso Cano". Madrid, 'Archivo Español de Arte', tomo XXVII, núm. 105, 1954.- "Alonso Cano Painter, Sculptor, Architect". New Jersey. Princeton University Press, 1955.- "Alonso Cano pintor". Madrid, Instituto Diego Velázquez, C.S.I.C., Colección Artes y Artistas, 1958.

Wittkower, Rudolf: "Art and Architecture in Italy (1600-1750)". The Pelican History of Art. Penguin Books. Harmondsworth 1973.

Wölfflin, Henry: "Conceptos fundamentales de la Historia del Arte". Madrid, Espasa Calpe, S.A., 1961.

Wurtenberger, Franzsepp: "El Manierismo. El estilo europeo del siglo XVI". Rauter, S.A. 1964.

## INDICES

### INDICE CRONOLOGICO DE EPOCA QUE SITUA A DOMINGO CHAVARITO EN EL MARCO DE LA ESCUELA GRANADINA

- 1627.- Muere en Granada Fray Juan Sánchez Cotán.
- 1638.- Nace en Granada Pedro Atanasio Bocanegra, uno de los discípulos formados bajo la tutela de Cano.
- 1643.- Nace en Granada Juan de Sevilla, el otro discípulo del Racionero.
- 1652.- Llega a Granada Alonso Cano procedente de Madrid.
- 1662.- *Nace en Huéscar (Granada) Domingo Chavarito*
- 1665.- Nace en Granada José Risueño que fue su maestro.
- 1667.- Muere en Granada Alonso Cano.
- 1674.- Muere en Granada Ambrosio Martínez Bustos.
- 1676.- Llega Chavarito a Granada procedente de Huescar su pueblo natal.
- 1676.- Bocanegra recibe el título de "pictor regis". En ese año firma un lienzo, que recientemente hemos publicado, con una escena de la vida de San Pedro de Alcántara, en el que junto a su nombre el pintor hace constar su reciente título<sup>106</sup>.
- 1676.- Muere en Granada Felipe Gómez de Valencia.
- 1683.- Nace en Granada doña María Teresa Franco futura esposa de Domingo Chavarito.
- 1685.- El 22 de agosto, se lleva a la Iglesia de la Magdalena el lienzo de Juan de Sevilla "Triunfo de la Eucaristía adorada por la Virgen, ángeles, San Agustín y Santo Tomás de Villanueva". Este junto con los dos medios puntos que pinta Chavarito en (1716-17) forman la serie de alegorías eucarísticas del templo<sup>107</sup>.
- 1686.- Chavarito vive en la parroquia de Nuestra Sra. de las Angustias hasta 1693.
- 1686-1700.- Entre estos años Chavarito pinta entre otras obras el "San Antonio" de la

## INDICES

Iglesia de Alfacar y "Nuestra Señora de Gracia" de Cuevas de Guadix, además colabora con Risueño en tres lienzos de la serie Mercedaria.

- 1689.- Muere en Granada Pedro Atanasio Bocanegra.
- 1694.- Chavarito vive en la parroquia de San Gil, al año siguiente pasa a vivir de nuevo a la de Nuestra Sra. de las Angustias.
- 1695.- Muere en Granada Juan de Sevilla.
- 1696.- Muere en Granada José de Cieza.
- 1696-98.- Chavarito vive en la circunscripción parroquial de San Gil, cerca del taller de de la familia Risueño.
- 1699-1701.- Chavarito se traslada a la parroquia de Nuestra Sra. de las Angustias.
- 1702.- Le encontramos en los padrones de la Iglesia de San Matías como feligrés de ésta.
- 1702.- Chavarito contrae matrimonio con doña María Teresa Franco y pasa a vivir a la parroquia de Nuestra Sra. de las Angustias.
- 1702-1708.- Entre estos años pinta su "Santo Tomás". Colección particular.
- 1703.- Nace Francisco Domingo, primogénito del pintor.
- 1703.- Recibe el encargo de realizar un grabado de la Virgen de las Angustias.
- 1705.- Nace Isidora Vicenta Teresa, hija del pintor.
- 1706.- Nace Marcos Domingo José, hijo del pintor.
- 1707.- Nace Petronila Paula, hija del pintor.
- 1708.- Nace Luisa Teresa Josefa, hija del pintor.
- 1708-1711.- Viaje de Chavarito a Italia.
- 1712.- Nace Juana Josefa Teresa, última hija del pintor.
- 1712.- Muere doña María Teresa Franco, esposa de Chavarito, que nombra a su marido albacea en su testamento.
- 1712-1715.- Entre estos años recibe el encargo y pinta la serie de cinco escenas de la vida de Santa Teresa para el convento de Carmelitas de los Mártires, y el grabado de "San Cosme y San Damián" para el mismo convento.
- 1714.- Muere doña Salvadora María Lariño, madre de doña María Teresa.

## INDICES

- 1716-1717.- Chavarito pinta los dos medios puntos con alegorías eucarísticas para la Iglesia de la Magdalena.
- 1722-1727.- Entre estos años debió pintar Chavarito el lienzo "Carlos III niño" por encargo de la real Maestranza de Caballería.
- 1730.- Contrae matrimonio Francisco Domingo, hijo mayor del pintor, con doña Francisca de Aguirre.
- 1730-1751.- Entre estos años Chavarito pinta una larga serie de trabajos para la Iglesia de Santo Domingo, su última gran obra.
- 1732.- Muere en Granada José Risueño, nombra a Chavarito albacea en su testamento.
- 1751.- *Muere en Granada a los 89 años Domingo Chavarito*

## INDICE DE FIGURAS

- Fig. 1: Detalle en donde aislamos la firma de Chavarito. Sacado de su expediente matrimonial, Archivo de la Curia, Granada.
- Fig. 2: Chavarito. "San Antonio", Iglesia Parroquial de Alfacar, Granada.
- Fig. 3: Chavarito. "Nuestra Sra. de Gracia", Cuevas de Guadix, Granada.
- Fig. 4: Risueño con la colaboración de Chavarito. "Aparición a San Pedro Nolasco, Santo Domingo y San Francisco". Museo de Bellas Artes, Granada.
- Fig. 5: Risueño con la colaboración de Chavarito. "Pasaje de la vida de San Pedro Nolasco". Museo de Bellas Artes, Granada.
- Fig. 6: Risueño con la colaboración de Chavarito. "Virgen de la Merced y Santa María del Socorro". Museo de Bellas Artes, Granada.
- Fig. 7: Chavarito. "Santo Tomás de Aquino", Propiedad particular, Granada.
- Fig. 8: Chavarito. "Santa Teresa niña y su hermano quieren ir al martirio". Museo de Bellas Artes, Granada.
- Fig. 9: Collaert, Grabado. "Santa Teresa niña y su hermano quieren ir al martirio". Sección de Estampas, Biblioteca Nacional, Madrid.
- Fig. 10: Chavarito. "Entrada de Santa Teresa en el Convento". Museo de Bellas Artes, Granada.
- Fig. 11: Risueño, Detalle del lienzo "San Martín". Abadía del Sacromonte, Granada.
- Fig. 12: Risueño, Detalle del lienzo "Santa Clara y los doctores de la Iglesia". Palacio Arzobispal, Granada.
- Fig. 13: Collaert, Grabado "Entrada de Santa Teresa en el Convento". Sección de Estampas, Biblioteca Nacional, Madrid.
- Fig. 14: Chavarito. "Aparición de Cristo a Santa Teresa", Museo de Bellas Artes, Granada.
- Fig. 15: Collaert-Galle, Grabado. "Aparición de Cristo a Santa Teresa". Sección de Estampas, Biblioteca Nacional, Madrid.
- Fig. 16: Chavarito. "Visión de Santa Teresa", Museo de Bellas Artes, Granada.
- Fig. 17: Collaert, Grabado. "Visión de Santa Teresa". Sección de Estampas, Biblioteca Nacional, Madrid.

## INDICES

- Fig. 18: Collaert, Grabado. "Muerte de Santa Teresa". Sección de Estampas. Biblioteca Nacional. Madrid.
- Fig. 19: Chavarito. "Muerte de Santa Teresa". Museo de Bellas Artes. Granada.
- Fig. 20: Collaert-Galle. Grabado. "Muerte de Santa Teresa". Sección de Estampas. Biblioteca Nacional. Madrid.
- Fig. 21: Herrera el Viejo. Detalle del lienzo "Imposición del hábito a San Buenaventura". Museo del Prado. Madrid.
- Fig. 22: Chavarito. Detalle del lienzo "Muerte de Santa Teresa". Museo de Bellas Artes. Granada.
- Fig. 23: Chavarito. Detalle del lienzo "Muerte de Santa Teresa". Museo de Bellas Artes. Granada.
- Fig. 24: Chavarito. "Carlos III niño". Colección particular. Granada.
- Fig. 25: Chavarito. "Triunfo de la Eucaristía sobre las ciencias humanas". Iglesia de la Magdalena. Granada.
- Fig. 26: Chavarito. "Triunfo de la Eucaristía y de la Iglesia". Iglesia de la Magdalena. Granada.
- Fig. 27: Chavarito. "La Batalla de Lepanto". Antecamarín de la Virgen del Rosario. Iglesia de Santo Domingo. Granada.
- Fig. 28: Chavarito. "San Pío V". Antecamarín de la Virgen del Rosario. Iglesia de Santo Domingo. Granada.
- Fig. 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39: Chavarito. Detalles de las pinturas del Antecamarín de la Virgen del Rosario. Iglesia de Santo Domingo. Granada.
- Fig. 40: Chavarito. "Alegoría de la orden dominicana". Iglesia de Santo Domingo. Granada.
- Fig. 41: Chavarito. "La huida a Egipto". Iglesia de Santo Domingo. Granada.
- Fig. 42: Chavarito. "Aparición de la Virgen a Santo Tomás". Iglesia de Santo Domingo. Granada.
- Fig. 43: Chavarito?. "Asunción de la Virgen". Iglesia de la Magdalena. Granada.
- Fig. 44: Chavarito?. "Inmaculada". Capilla del Convento de los Angeles. Granada.
- Fig. 45: Chavarito?. "Aparición de la Virgen a Santo Domingo". Sacristía de la Iglesia de Santo Domingo. Granada.

- Fig. 46: Chavarito?. "San Juan Bautista". Sacristía de la Iglesia de Santo Domingo, Granada.
- Fig. 47: Risueño (anteriormente atribuido a Chavarito). "Niño Jesús con el cáliz en la mano". Sacristía de la Iglesia de San Matías, Granada.
- Fig. 48: Chavarito. Grabado. "San Cosme y San Damián". Sección de Estampas. Biblioteca Nacional, Madrid.

FOTOGRAFÍAS DE:

Choin, J.: Figs.....	4, 5, 6, 7, 8, 11, 12, 14, 16
Ferrer, F.: Figs.....	22, 23, 25, 26
Manso: Figs .....	10, 19
Museo del Prado: Fig .....	21
Sánchez-Mesa, D.: Fig.....	2
Sección de Estampas. Biblioteca Nacional: Figs.....	9, 13, 15, 17, 18, 20, 48
Serrano, F.: Figs.....	27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41
Torres Molina: Fig.....	24
Del autor: Figs.....	1, 42, 43, 44, 45, 46, 47

La fig. 3 nos fue cedida por D. Rafael Varón, párroco de Cuevas de Guadix.

Aunque la reproducción de la fig. 24 es de Torres Molina la fotografía de la que procede nos la cedió D. Emilio Orozco Díaz.

## INDICE

I. INTRODUCCION.....	217
Reflexiones previas.....	219
II. JUSTIFICACION. AMBIENTE ARTISTICO .....	221
III. AMBIENTE HISTORICO .....	223
IV. BIOGRAFIA .....	226
El viaje a Italia .....	230
V. LA FORMACION ARTISTICA .....	235
La formación italiana .....	236
VI. DOMINGO CHAVARITO PINTOR.....	238
Estilo.....	239
Composición.....	240
Dibujo .....	242
El color y su técnica de aplicación .....	243
VII. DOMINGO CHAVARITO GRABADOR.....	246
El grabado fuente de inspiración artística en los siglos XVI, XVII y XVIII.	246
Chavarito grabador: técnica, estilo y composición .....	247
VIII. CATALOGO .....	249
Pintura .....	249
Primer periodo (hasta 1700) .....	249
Segundo periodo, anterior a su viaje a Italia (1700-1708).....	252
Tercer periodo, posterior al viaje (1711-1730).....	253
Ultimos trabajos, el ciclo dominicano (1730-1751).....	279
Obras de atribución posible .....	297
Falsas atribuciones .....	299
Obras perdidas o que se ignora su paradero .....	300
Grabado .....	300

IX. APENDICE DOCUMENTAL.....	303
X. NOTAS .....	321
XI. BIBLIOGRAFIA .....	326
XII. INDICES .....	331
Indice cronológico de época que situa a Domingo Chavarito en el marco de la escuela granadina .....	331
Indice de Figuras.....	334
Indice .....	337

## PEDRO PASCUAL, SANTO VALENCIANO, MARTIR EN GRANADA

ASUNCION ALEJOS MORAN

A las páginas de la prestigiosa revista "Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada", se asoma hoy la figura eximia, por su vida y sus escritos, del santo valenciano Pedro Pascual, martirizado en la ciudad granadina.

En él se aúnan dos ciudades, mozárabe una, mora la otra, templada una por las tibias aguas del Mediterráneo, y temperada la otra por las brisas de la Sierra Nevada.

Todavía resuenan los ecos del cálido homenaje que España tributó en el III Centenario de la canonización del Santo, del que fue primicia el celebrado en la iglesia de Baeza, que guarda sus venerados restos. Pero los actos de mayor relieve tuvieron lugar en Valencia, su patria de origen, en los que intervinieron, junto al Arzobispado y a la Orden de los Mercedarios, los organismos oficiales y las entidades de mayor solera cultural e histórica de la Ciudad.

A aquella inolvidable efemérides, añadimos hoy, casi sólo como ofrenda documental e informativa, unas reproducciones de diversos impresos antiguos referentes a tan gran figura y a su actividad misional y apostólica.

Santo mozárabe, nacido en Valencia una década antes de la conquista por Jaime I, cuyo séptimo centenario de la muerte poco ha conmemoramos, y estudiante de Teología, en cuya ciencia sagrada se graduó, vistió el hábito de mercedario, convirtiéndose en celoso misionero por los caminos de Europa, y redimiendo numerosos cautivos en Granada.

Nombrado obispo de Jaén en 1296, cayó al poco tiempo preso de los moros, viviendo cuatro años como esclavo en la propia Granada, donde recibió el martirio el 6 de diciembre de 1300.

Posiblemente la llegada a la ciudad de la Alhambra debió ocurrir en las postrimerías del año 1297, donde pronto sufriría cautiverio en las mazmorras granadinas, según consta en la bula de Bonifacio VIII, de 15 de marzo de 1298, donde se condona una deuda contraída por el Santo con motivo de su consagración episcopal, cuyo plazo vencía el primero de diciembre de 1297<sup>1</sup>.

Aunque pudo haber estado en Granada en fecha anterior, no hay testimonios fehacientes.

Negándose a ser rescatado, hizo derivar las importantes sumas de dinero enviadas para este fin, en favor de los compañeros de prisión más angustiados y de los niños.

La iconografía del Santo se haría eco de la leyenda hagiográfica que narra la aparición de Jesucristo, niño, sirviéndole de acólito, cuando oficiaba el Sacrificio de la Misa, en premio a su amor por los cautivos<sup>2</sup>.

Jerónimo Jacinto de Espinosa y José Vergara fueron los intérpretes genuinos de este relato prodigioso, en sendos lienzos conservados en el Museo de Bellas Artes de Valencia y en el Monasterio de Santa María de El Puig, respectivamente. El primero, fechado en 1660, según consta por la firma: "Hieronimo Iacin<sup>o</sup> de espinosa / f. año 1660", perteneció a la Biblioteca del Convento de la Merced de Valencia y es, sin duda, el mismo que D<sup>a</sup> Concepción Castellar y Cardona, Marquesa Viuda de Ráfol, legó a la Real Academia de San Carlos en 1848<sup>3</sup>, según consta por la noticia que proporciona Luis Tramoyeres Blasco, de donde, al parecer, la tomó Felipe M<sup>a</sup> Garín y Ortíz de Taranco<sup>4</sup>.

Lo barroco del cuadro se aprecia en el contraste de los rostros, sobrios y concretos, con los ornamentos, ricos en oro y finamente recamados<sup>5</sup>.

Semejante al lienzo de Espinosa, pero de tamaño más reducido y de inferior calidad artística, es el de Vergara, que figuró en la Exposición del VIII Congreso Eucarístico Nacional de Valencia, del año 1972.

A este motivo iconográfico hay que añadir el de su martirio, que figura asimismo en los repertorios como "Misa de San Pedro Pascual", mostrando al Santo ante el ara del Sacrificio, con el cáliz, y a una turba de sarracenos en actitud agresiva, blandiendo uno la cimitarra que le llevaría al holocausto de su propia vida, inmolada junto al altar como Cristo en la Cruz.

Fue también Vergara el mejor intérprete de la escena, en un lienzo del Monasterio de El Puig valenciano.

Entre otras obras, cual la de Vicente Salvador Gómez, discípulo de Espinosa, o la de Francisco Brú Pérez, discípulo de los Vergara, sabemos de la existencia de un cuadro pequeño, apaisado, en el que aparecía San Pedro Pascual diciendo Misa, que se menciona en el protocolo de Joan Claver, del Archivo Catedral de Valencia, junto a otro, también de reducidas dimensiones, donde figura escuchando un sermón entre los canónigos de la Seo<sup>6</sup>.

No menos interesante es el lienzo existente en la sala de los Obispos del palacio episcopal de Jaén, que le representa con el hábito mercedario, manchado con la sangre que brota de su garganta cortada por el feroz cuchillo.

A la pintura se une así mismo la escultura, la cerámica y el grabado, en cálido homenaje al mártir mozárabe, mostrándolo, bien en el acto de su supremo holocausto, bien como apologista de la fe o defensor de los dogmas marianos.

Ciñéndonos sólo a los grabados, y aún, entre ellos, a los que aluden a su estancia en la ciudad de la Alhambra, podemos distinguir algunas variedades iconográficas dignas de mención. Citemos en primer lugar el grabado de la portada de la edición de las obras del Santo, debida al Rvdmo. P. Pedro de Salazar, en el año 1672, que representa a San Pedro

Pascual como apologista de la fe cristiana, en una alegórica composición donde se conjugan el plano celeste con María Inmaculada y figuras angélicas portadoras de las insignias episcopales, con el terrestre, que representa al mártir amarrado con gruesos grilletes en su celda, pisoteando a un mahometano, e iluminado por la luz de un cirio sostenido por un ángel. Las obras del Santo inundan la estancia. Existe una versión menos abigarrada y más armoniosa de esta escera, así como un vigoroso dibujo de Cabedo Torrents, reducido a la figura del mercedario y el ángel portador de una lucerna y una pluma de ave.

Menos realista, y aludiendo a su viva defensa del misterio de la Inmaculada Concepción de María, es el grabado de Manuel Brú de 1794, según dibujo de Francisco Brú, cuya leyenda, al pie, lo considera como Obispo de Granada, extremo que carece de veracidad histórica, pero que indica la extraordinaria vinculación que San Pedro Pascual tuvo con esta ciudad que le sirvió de escabel para la Gloria.

Similar al grabado de Brú es otro de 1870, con fondos arquitectónicos enmarcando la figura del santo apologista, y la imagen de María Inmaculada, según los cánones estilísticos del barroco.

Más simplificada es la efigie de San Pedro Pascual, mártir, con los atributos que le son propios: hábito mercedario, pluma, palma del martirio, un libro y el cuchillo clavado en su garganta. La versión más frecuente es la que aparece en el grabado de Gregorius Fosman et Medina, del año 1692, ejecutado en Madrid para la "Regla y Constituciones de la Orden de la Merced", del padre José Linás.

Finalmente, una curiosa composición, grabada en 1897, recoge en una deliciosa síntesis los episodios de su hagiografía, en relación con la aparición de Jesucristo, encadenado en forma de esclavo y con los estigmas de su pasión, con la defensa de la Concepción Inmaculada de la Virgen y con su propio martirio.

La copiosa producción literaria escrita en romance castellano y valenciano en las mazmorras granadinas, alcanzó en "El Obispo de Jaen sobre la Seta Mahometana" cimas de ardor vigoroso frente al martirio. Por ello, San Pedro Pascual, aunque viejo y apesadumbrado, clama con tono fogoso: "Amigos, esforzados, e aved consolación en nuestro Señor Jhesu Christo, por cuyo nombre çufris fierros, e cárceles, fambre, sed e muchas otras lezerías e penas, e sosaños, e tribulaciones muchas de muchas maneras. E sabed aver paciencia, e bendecid en todo e por todo el nombre de nuestro Señor Jhesu Christo, que nos fizo parcioneros en las tribulaciones de los Sanctos, que çufrieron por él estas penas e mayores, e pues somos parcioneros en las tribulaciones sin toda dubda, parcioneros seremos en las consolaciones, que an los Sanctos, porque çufrieron las persecuciones con paciencia"<sup>7</sup>.

La defensa de la fe que hiciera con su pluma, se trocó en el testimonio de su sangre en el año 1300; la colina de las Torres Bermejas, bajo la que estaba la hórrida mazmorra, se convirtió, tras la conquista cristiana, en el Cerro de los Mártires. Y años más tarde, canonizado el santo valenciano en 1670, Granada solicitó del Papa su fiesta para la diócesis, cuya primera celebración tuvo lugar el 18 de diciembre del año 1675, ¡casi cuatro siglos después de su martirio!<sup>8</sup>.

La literatura culta y popular, a la par que festiva, se haría eco muy particular de la estancia del Santo en Granada, donde sufrió cautiverio y muerte. Por ello, no es extraño

la constante referencia a la ciudad del Darro y del Genil, en estos opúsculos compuestos en variados metros y estrofas, surgidos a raíz de su canonización y con motivo de la llegada a Valencia de su reliquia en 1743.

En ellos se repite constantemente la idea de que San Pedro Pascual fue Obispo de Granada; tal fue la resonancia popular que halló el hecho de su martirio en esta ciudad.

Tanto en el "Epílogo breve" versificado en "lyras", como en el curioso "Recitado en duo" -en valenciano- de 1743, en el opúsculo en cinco lenguas -latín, castellano, italiano, portugués y lemosín-, de igual fecha, y en los gozos -valencianos y castellanos-, consta la ciudad granadina como estancia final de la vida heroica del gran mercedario.

Aunque no de forma expresa, hace alusión al martirio la "Relación de un llaurador al Rector del seu Poble, de les Festes que sehan fet en Valencia per el arribo de la Reliquia de son Fill Sant Pere Pasqual, este present any de 1743".

Admirando el labrador la magnificencia de la Seo valenciana, repara que en la custodia del Santo Cáliz figuraba la reliquia de San Pedro Pascual:

"Y es el cas, que estava en mig  
la Reliquia de Pasqual,  
en el Trono, en la Custodia,  
que es Custodia de aquell Sant  
Caliz, en que el bon Jesus  
el Vi convertí en sa Sanç.  
O Providencies de Deu!  
Y qui os podrá penetrar!  
Ausencies de aquell Sant Caliz  
suplix un Os de Pasqual?  
Si, que si èste sobre una Ara  
la seva sanc derramà;  
la del Caliz del Senyor,  
la seua Ara, ò Bondat!  
li cedix, pera que en ella  
siga de tots adorat".

El "Epílogo breve"<sup>9</sup> le hace obispo titular de Granada:  
"por tus merecimientos  
Don Sancho, que en Toledo es Arzobispo;  
con mayores aumentos,  
"Titular de Granada" te hizo Obispo,  
y de Jaen su Clero  
te elige por Pastor de aquel Apéro".

Narra luego el martirio con acento grave:  
"Allí acabó sus días  
al fiero golpe de inhumana espada  
este zeloso Elías,  
valeroso, y constante en la estacada;



San Pedro Pascual diciendo Misa en Granada. J.J. de Espinosa. Museo de Bellas Artes. Valencia.

y en su muerte contento  
canta este Cisne con muy dulce acento.  
Halláronse memorias  
en 'Granada', y Jaen, autorizadas  
de su entierro notorias,  
y aora por su Obispo examinadas;  
entre largos desmayos,  
qual Sol despues de niebla, exhala rayos"

"Bisbe de Anell de Granada" y "de Jaen en propietat" lo llama el "Recitado en duo"<sup>10</sup>, escrito en valenciano, que denomina Monte Sagrado al que estaba sobre las mazmorras del cautiverio del Santo:

"Estant pera celebrar  
este Sant Bisbe, aço es,  
volent dir Missa Pasqual  
en los Masmorres del Mont,  
que en Granada es diu Sagrat".

Prosigue el "duo", con tierno y lírico lenguaje, hablando de la solicitud del Santo por sus ovejitas -"ovelletes"- de Granada, que el Señor le encomendó:

"No sentïa en la Presò  
ses grans penes, y treballs;  
sentia si, el no poder,  
ab past espiritual,  
sustentar les Ovelletes,  
que el Senyor li encomanà;  
y mès à los que en Granada,  
a vista del Llop rapàs,  
ò estaven prop de morir,  
ò mes prop de renegar".

Y con crudo realismo narra el martirio en la caverna del Monte Santo de Granada:

"Estava el Sant dient Missa,  
y acabant de celebrar  
en la Cova de aquell Mont  
q̄en Granada es diu Mōt Sant,  
un alarb, un bochi Moro,  
mas cruel que Barrabàs,  
sens reparar que era Bisbe,  
ni en son vestit tan sagrat,  
prenguè per pilò la Ara,  
y ab molta furia infernal,  
com si fora un Cordèret,  
de un colp lo và degollar".

Con motivo de las fiestas que en Valencia se celebraron a la llegada de las reliquias de

San Pedro Pascual en 1743, los Padres del Convento de Nuestra Señora de la Merced de esta ciudad, vistieron ricamente las paredes interiores del claustro y las exteriores del Monasterio, ornándolas con varias poesías y alegorías. Escritas por el erudito P. Fray Raymundo Joseph Rebollida, de la Orden de la Merced y Catedrático de Retórica de la Universidad valentina fueron editadas algunas de las muchas y singulares que compuso, en este mismo año de 1743<sup>11</sup>.

Cinco fueron las lenguas, tal era el genio del culto poeta, en que fueron escritos estos versos; sólo a título de ejemplo recogemos las referencias expresas a la ciudad de Granada. Es la primera una composición latina, el "Carmen Tricólon Trístrophon", que alude a las ciudades que conservaban reliquias del Santo:

"Pro PETRI quator decertant ossibus Urbes:  
Granata cum Giennio,  
Fausta Biatiáque,  
Quartáque florigeris ornata Valentia campis:  
....."

Siguen una quintilla lemosina y otras décimas -también en valenciano- referentes al mismo hecho:

Quintilla

"Jaen, Baeça, e Granada  
Ab Valencia, é la Mercé  
Fan festa mes que manada,  
Per tenir ensemps, com fé,  
Part de la Joya trovada".

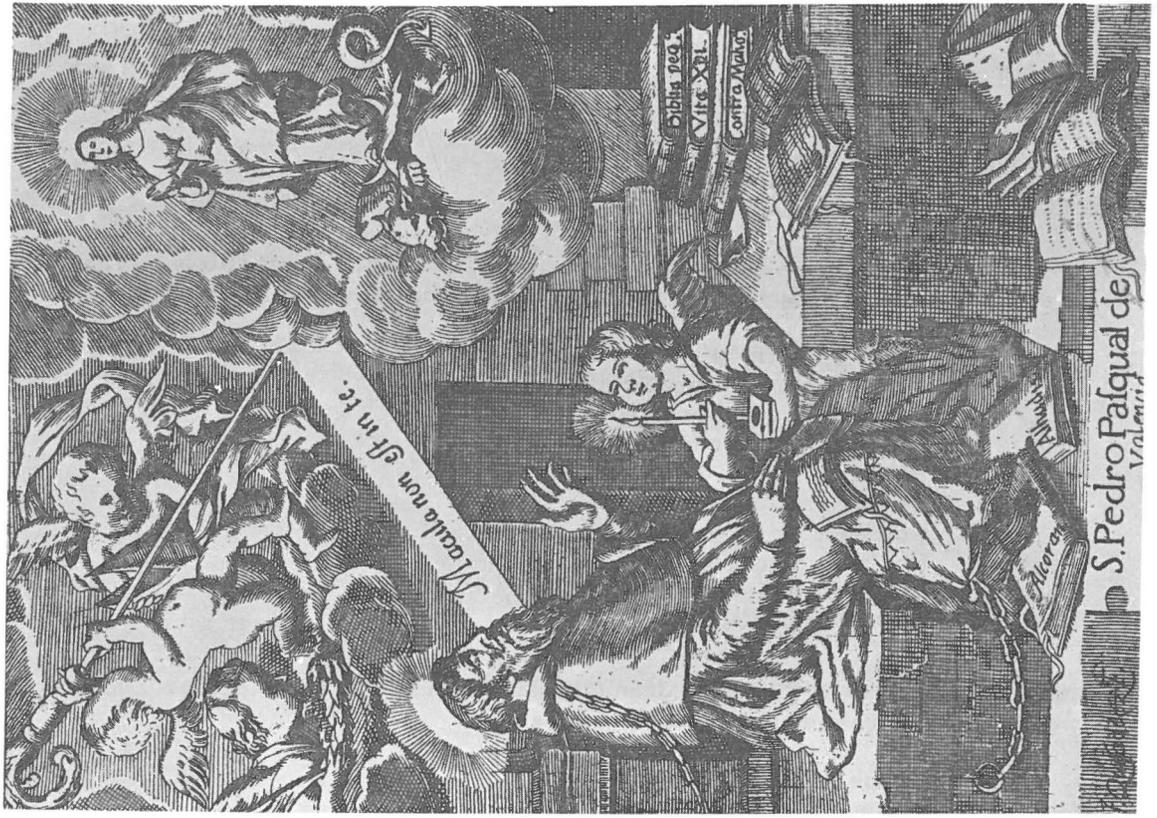
Décimas

"En un Sant Pere Pasqual  
Tè un gran Frare la Mercé  
Fill, è Canonge també  
Valencia, è sa Cathedral;  
Granada Bisbe mig tal,  
Jaén Bisbe ab propietat,  
E Baeça, hon lo han trovat:  
Tambè tè un Martir Granada;  
Canceller Castella honrada,  
E Parîs un Graduat".

.....

"Quant Salomon Rey discrét  
Maná dividir lo Infant,  
La Mare de aquést cridánt  
Resistí al Real Decrét:  
Ara al contrari se ha fêt,  
Puix vent la Mare Valencia,





S. Pedro Paqual de Valencia



S. Petrus Paulus Valentinus. Quatuordecim annis quae sanctae adhaerens  
 canonicus doctor et laboriosus Peripateticus in scholis  
 laboravit cum illius administratione Gregorius XV. Pontifex  
 Petrus de illius Tollerant. Gregorius XVI. Pontifex  
 Petrus de illius Episcopatus. Gregorius XV. Pontifex  
 1644.

Que à son fill à competencia  
Jaén, Baeça, è Granada  
Tallen; se está molt pagada,  
Fent fèsta per la Sentencia".

Aquí, al contrario de lo que ocurrió en el juicio de Salomón, se repartió la reliquia, pues como el grano de trigo, muriendo dio mucho fruto y multiplicó su semilla:

"Pere es, com gra de formènt,  
Que, no morínt, queda buit,  
E, morínt, dona molt fruit,  
Com huy ben clar se está vent:  
Perque está com a presént  
En sa Reliquia adorada  
En Baeça, y en Granada,  
En Jaén, è aqui en Valencia,  
Tenínt més de una preferencia.  
Puix la te multiplicada".

La vena popular canta al Obispo de Jaén y titular de Granada, con sencillez y gozo sin par; así refiere su celo en la ciudad de la Alhambra:

"Unos niños y mujeres  
Compasivo rescatastais,  
Y a ser esclavo quedasteis  
Con mil gustosa y placeres;  
Y en esto vuestros haberes  
Consumisteis liberal:  
Sednos, pues, intercesor,  
Líbranos de todo mal.  
  
Pagar Cristo procuró  
Tan excesivo cariño,  
Cuando transformado en niño,  
En la Misa os ayudó:  
Santo ninguno gozó  
Fineza tan sin igual:  
Sednos, pues, intercesor,  
Líbranos de todo mal.

Con saña y rigor severo  
En la Misa os degollaron,  
Y en Vos los cielos lograron  
Un nuevo Isaac cordero:  
Dos hostias juntó el acero  
A un sacrificio cabal:  
Sednos, pues intercedor,  
Líbranos de todo mal"<sup>12</sup>.

En lengua valenciana -lemosina- se componen varios "Goigs" -gozos- que parecen rivalizar en devoción al glorioso mercedario, no faltando la referencia a la ciudad del martirio:

"Vostre recte cer s'afrota  
dels ultratges sarraïns,  
puix Jaen allà confronta  
de Granada en els confins.  
Defensant vostra partida  
per amor sou en torment.  
Guieu sempre nostra vida  
pels camins del firmament"<sup>13</sup>.

Narran por lo general estos gozos la vida y hechos del Santo, sin excesivo rigor científico, movidos más por el amor a San Pedro que por puro afán historiográfico, repitiendo continuamente lo que la tradición ha transmitido:

"Bisbe os váren consagrar  
ab lo titol de Granada,  
féntvos l'Iglesia Primada  
de Tolédo regentar;  
Jaen ab goig especial  
vos posehí per Prelat"

En ellos no falta el recuerdo a su vocación mercedaria de redimir cautivos, a los que fortalece en su fe:

Donas y noys redimireu  
quedantvos per elle catiu,  
en Granada, y ab zel viu  
á móltos moros convertireu,  
dels cristians en general  
la fé habent fortificat"<sup>14</sup>.

Sirva, pues, esta sucinta referencia, como aportación para el mejor conocimiento del Santo que sirvió de nexo entre dos ciudades hispánicas e islamizadas, a las que Jaime I y los Reyes Isabel y Fernando rescatarían para siempre del yugo mahometano.

El reino taifa de Valencia y el reino nazarí se disputarían la honra de San Pedro Pascual, que si vio la luz primera en las costas levantinas, nació para la Gloria en la Granada mora.