

ALGUNOS CUADROS DESCONOCIDOS DE SANCHEZ COTAN

(Notas sueltas de un libro inédito).

Aunque esperamos que en fecha próxima se publique nuestro libro inédito sobre Sánchez Cotán, queremos presentar hoy —como ya hicimos en otras ocasiones— algunos más de los varios lienzos desconocidos que hemos tenido la suerte de encontrar. El descubrimiento de algunos de ellos lo hemos hecho en donde menos se podía esperar. Nos referimos al almacén del Museo Provincial de Bellas Artes de Granada. Estos son los que hoy presentamos, porque dos de ellos tienen el interés de completar un conjunto importante de la obra del Cartujo.

Al hacernos cargo de la dirección del Museo, y tener que preparar la revisión y selección de los lienzos que habían de figurar en la nueva instalación en las salas del Palacio de Carlos V, procedimos a la revisión de la parte de sus fondos, que, sin poderse mover ni ver, existían en el malo y pequeño almacén del antiguo local de la Casa de Castril. Así nos encontramos con un gran lienzo de la *Adoración de los Pastores*, que

no había sido objeto de atribución segura en los antiguos inventarios y catálogo del Museo. Se había considerado sólo como de estilo de Raxis¹. La composición repite literalmente el de una de las tablas que publicó el Profesor Angulo, como obras juveniles de Sánchez Cotán², aunque como dijimos en otra ocasión³, se trata de las correspondientes a la predela o basamento del retablo de la Sala de Capítulo de la Cartuja de Granada, según puede comprobarse por las citas de Palomino y del Conde de Maule⁴. Claro es que su técnica recuerda, como de fecha próxima, obras toledanas como el *San Juan Evan-*

1. Así figura en el *catálogo* inédito de don Manuel Gómez Merino González, obra básica para todo catálogo o guía que se intente hacer de los antiguos fondos de este museo. Nuestra atribución figura ya en la *Breve guía provisional* que editamos en 1958 para la inauguración del Museo.

2. Diego Angulo Iniguez: *Obras juveniles de Sánchez Cotán*, en Arch. Esp. de Arte, n.º 78, 1947, p. 146.

3. *El pintor cartujo Sánchez Cotán y el realismo español*, en *Clavileño*. Año III, n.º 16, 1952.

4. He aquí la descripción que de este retablo hace Palomino en *El Parnaso español pintoresco laureado*: «En el retablo del capítulo de los monjes hay seis lienzos y dos tablas que ocupan el plano de las pilastras, en que se levantan las columnas del retablo; y la una es del Nacimiento, y la otra de la Epifanía. El cuadro principal del retablo es de la Asunción de Nuestra Señora, muy celebrado de todos los del arte: a los lados hay otros dos lienzos, uno de San Juan Bautista, y otro del glorioso San Bruno: en la parte superior del retablo hay otro lienzo de Cristo Crucificado, que está en perspectiva, respecto de salir los brazos de la Cruz sobre un semicírculo dorado; de forma, que parece más efigie de escultura que de pincel: y los otros dos lienzos, que están a sus lados son de forma aovada, uno de María Santísima, y otro de San Juan Evangelista acompañando a Cristo Crucificado». Ed. Aguilar. Madrid, 1947, pp. 845 y ss. La mención del Conde de Maule es más breve: «El retablo de la sala capitular de los monjes —dice— también lo dirigió y pintó Cotán. Se ven en él un crucifijo excelente colocado en lo alto: una Virgen en el primer cuerpo, y otras cuatro figuras altas de su mano. Los dos cuadritos que están en el zócalo que representan el nacimiento y adoración de los reyes, manifiestan otro estilo distinto, lo que hace conocer que el P. Cotán tenía libertad en el pincel». *Viaje de España, Francia e Italia* por don Nicolás de la Cruz y Bahamonde, Conde de Maule. Tomo XII, Cádiz, 1812, p. 256.

gelista y el *Bautismo de Cristo*, aparecidas hace unos años en el comercio de Madrid⁵.

El lienzo de proporción apaisada representa como decíamos el *Nacimiento de Cristo*. La composición se concentra hacia la derecha. En el extremo María levanta con sus dos manos un amplio paño que cubría al pequeño Niño colocado en el pesebre, para ofrecerlo a la contemplación y adoración de San José, arrodillado en primer término en el centro, y de dos pastores que, como asombrados, se asoman e inclinan tras él. El Niño desnudito sobre el extremo del paño, parece apretar sus bracitos como si se hubiese encogido por el frío al destaparle. La mula aproxima por detrás su cabeza como queriéndole calentar con su aliento. En último término se ve el buey, pero casi perdido en la sombra que envuelve el fondo del establo. En primer término a la izquierda, destacando aislado —lo que le dá más fuerza como trozo independiente—, un cordero, atados sus cuatro pies, se ofrece echado en el suelo. No sólo acusa en él al artista amante de la pintura de animales, sino también la interpretación —con su gesto manso de entrega— de símbolo del Cordero divino. Al fondo a la izquierda, tras la puerta abierta del establo, se nos ofrece otro momento anterior de la escena central representada: la Anunciación a los pastores. Cotán responde en ello a una forma de composición repetida en Toledo por Comontes y Correa, entre otros, pero ofreciendo la escena como en un encuadramiento rectangular que la hace semejante a composiciones manieristas que seguirán repitiéndose en Pacheco y en Velazquez. El cartujo, amante de la pintura narrativa, gusta también aquí de enlazar las escenas —lo mismo que hace en la serie de los *Mártires de Inglaterra* en el *claustrillo* de la Cartuja granadina— con un sentido que le viene

5. La primera de éstas tablas adquirida por el Ministerio de Educación, se conserva en el Museo de Santa Cruz de Toledo y figuró en reciente exposición de pintura española en los Estados Unidos. Véase, José López Rey: *Del Greco a Goya. Exposición de pintura española en los Estados Unidos*, en «Goya». Núm. 54, Madrid, 1963.

del retablo medieval, y, concretamente, de los toledanos; pero unido ya al sentido de composición manierista, si bien no convierte, como en estos casos, en escena religiosa central el tema colocado en el ángulo. Anotemos que el pintor ha procurado que el momento de la Anunciación aparezca como sucediendo casi en la noche.

En la concepción del conjunto del cuadro, en sus formas, tipos y movimientos, se descubre, junto al entronque con la tradición toledana, aislados ecos manieristas, rafaelescos y del Bassano. Esto último fué ya indicado ante el amplio pañal, por el profesor Angulo al publicar la tabla de idéntica composición antes aludida. La Virgen, con rostro inclinado, de suave belleza, tomando delicadamente en sus manos el paño que cubre al Niño, hace pensar junto a los modelos venecianos en tipos rafaelescos de los gustados por su maestro Blas de Prado. Las figuras de los pastores se mueven con un algo de violencia; uno de ellos extiende su brazo con el cayado hacia atrás en actitud no plenamente espontánea. La figura de San José tiene en su tipo y movimiento —aunque dentro de su bella corrección— más brío de lo que es frecuente en Cotán. En cuanto a los efectos de plegados de mantos y túnicas, el pintor ha gustado de acentuar la profusión de pliegues y acusarlos con fino quebrar anguloso —a veces formando verdaderas estrías— distinto de las formas más sencillas y redondeadas que ofrece la tabla de igual composición. Las carnaciones, aunque preferentemente rosadas, según lo normal en el pintor, sin embargo, en el rostro y manos de la Virgen se observa una matización de ligeros grices que afina y enriquece cual respondiendo a ecos de técnica veneciana. La coloración responde en las figuras centrales a los tonos impuestos por la tradición iconográfica: la Virgen en rojo carminoso y azul; el San José con túnica violacea y manto ocre claro intenso. Las figuras de los pastores, sabiamente, el pintor las ha envuelto en la penumbra confundiendo las tintas terrosas de sus trajes con el fon-

do del establo sobre el que aparecen también fundidos las figuras de la mula y el buey; la luz cae en los primeros términos con intensidad derramándose desde la izquierda y destacando con cierto vigor el plegar de paños de las figuras de San José y de María. El blanco intenso azulado del paño que sostiene a la Virgen —mas cargado de pasta de color— y junto al que destaca el Niño de carnes muy rosadas con pastosidad de pincelada, hacen valorar ésta parte como centro de la composición; pero, además, con la conciencia del efecto colorista —de que los blancos acercan— ha colocado también al otro extremo en primer término, muy destacado, la masa clara del borrego echado en el suelo; lo que le hace cobrar un mayor relieve acentuándose la sensación de realidad perseguida. El distanciarlo de la figura del Niño y sin añadir otros elementos de naturaleza muerta —en contra de lo más frecuente en la representación de este asunto en la pintura del siglo XVII— contribuye aún más a dar valor y fuerza de realidad y de símbolo a la figura del animal. Se explica bien ante él, que se repita seguidamente en la pintura de Zurbarán, en cuadro independiente con este asunto, cuyo simbolismo se subraya en algún caso colocándolo sobre el Libro de los siete sellos.

Como ya en otras ocasiones hemos dicho, la pintura toledana gustó, en general, de valorar los objetos, flores, frutas y animales, colocándolos en un acentuado primer término y realizándolos con un fuerte sentido plástico de corporeidad y relieve⁶. Cotán, una vez más, acusa aquí ésta influencia que igualmente pesó sobre el arte del Greco. También en este gusto por la pintura de animales obedece a una preferencia no sólo del arte de los Bassano, sino concretamente toledana, como se ofrece antes en lienzos de interés como los de Carvajal y Navarrete pintados para el Escorial.

6. Lo subrayamos por primera vez en nuestro artículo, *Sobre la época toledana de la pintura de Sánchez Cotán. Dos obras desconocidas*, en Bol. de la Universidad de Granada, 1946.

La técnica sobria, pero segura y sugeridora de calidades hasta excitar la sensación táctil, refuerza en la pintura de este cordero la impresión de realidad. Es una clara muestra del naturalismo de Cotán que se expresa más intensamente en estos casos y en los más conocidos de la pintura de bodegones.

Las otras obras de Cotán —un busto de *Dolorosa* y otro de *San Juan Evangelista*— que encontramos en el referido almacén del Museo, corresponden precisamente al citado retablo de la Cartuja granadina⁷. En este caso, la identificación se hizo más laboriosa por la razón de que habían sido objeto de algún retoque una de ellas, y la compañera de una radical y profunda restauración que imposibilita totalmente descubrir bajo ella lo que pudiera existir de mano del pintor cartujo. Esas restauraciones de ambas obras se hicieron con toda seguridad en el siglo pasado, poco antes de la inauguración del Museo que tuvo lugar en 1839. Decimos esto porque en un antiguo inventario figuraban los dos lienzos como obras del pintor granadino Francisco Enriquez, quien intervino como vocal en la Junta a que estuvo encomendada la organización del Museo, en un primer momento. Queda claro que Enriquez debió ser el autor de la restauración, y que por haber rehecho totalmente uno de los lienzos —*la Dolorosa*— hizo se le atribuyera a él, como si las hubiese pintado sobre un lienzo antiguo.

Ateniéndonos a la descripción que de dicho retablo de la Sala de Capítulo hacen Palomino y el Conde de Maule, pudimos ir reconstruyéndolo partiendo del grupo de tres lienzos que conservaba el Museo. Son estos, *el Crucificado*, que debía coronar el retablo, realizado en visión de perspectiva desde abajo, como si fuese una talla colocada sobre un arco dorado con adornos en sus enjutas, y que tuviese un fondo de paisaje pintado, que por cierto recuerda la concreta visión de Tole-

7. Estos dos lienzos no figuran en el referido *Catálogo* de don Manuel Gómez Moreno.

do. Los otros dos lienzos, rematados en forma semicircular y representando a *San Bruno* y a *San Juan Bautista*, son los correspondientes a las calles laterales del retablo.

Sabemos por las citadas referencias que el lienzo central era una *Asunción* y, por otra parte pensábamos, que no podía ser el cuadro del mismo asunto conservado igualmente en el Museo. Por fin, pudimos encontrar en propiedad particular en Granada otra *Asunción* —que se consevaba sin atribución alguna de autor—, obra indudable de Cotán y de las proporciones y rasgos de estilo correspondientes a los lienzos conservados en el Museo. La dimos ya a conocer en nuestro libro «*Las Virgenes de Sánchez Cotán*», también publicado como anticipo de nuestro libro inédito cuya revisión ultimamos ahora para darlo a la imprenta⁸.

Después de lograda dicha identificación el profesor Angulo —como al comienzo anotábamos— publicó dos tablas pequeñas representando el *Nacimiento* y la *Epifanía*, que son sin duda alguna las que existían en el basamento de las calles laterales del dicho retablo y cuyo estilo, como algo distinto de lo normal de Cotán comentó Maule.

Faltaba, pues, para completar el conjunto sólo dos lienzos ovalados representando a la *Virgen Dolorosa* y a *San Juan Evangelista* que, según la aludida descripción de Palomino, lo coronaban junto con el *Crucificado* con el que componían el grupo del Calvario.

La dicha revisión del almacén del Museo, nos permitió finalmente la total reconstrucción del conjunto. Lástima que la *Dolorosa* nos haya llegado en ese irreparable estado de repinte que no permite su restauración. Nos basta sólo para tener idea de su composición.

A nuestro juicio —como ya alguna vez hemos escrito en trabajos anteriores— todo ese conjunto lo realizó el lego pin-

8. Ediciones Cam. Granada, 1954.

tor al ingresar en la Cartuja, o sea entre 1603 y 1605, ya que como hemos dicho más de una vez —en contra de lo que se viene repitiendo— Cotán ingresó en la Cartuja de Granada y aquí debió pasar el tiempo de postulante y de donado para trasladarse seguidamente a la del Paular donde ya permaneció varios años, hasta que definitivamente volvió a Granada —hacia 1611 ó 1612— de donde no parece se movió.

Es natural que el arte de alguno de estos cuadros haga pensar en sus obras de época toledana. Incluso en la composición del conjunto de este retablo, parece actuó sobre el lego pintor el recuerdo del retablo hecho por el Greco en la iglesia de Sto. Domingo el Antiguo. Lo centra una *Asunción*; los lienzos laterales rematan en medio punto, y el asunto de una de ellos es también San Juan Bautista. El *San Bruno*, de proporción esbelta y hábito acampanado con amplio fondo de cielo con horizonte bajo, hace pensar en el *San Bernardino* del Greco. El *Crucificado* —aunque realizado, según gusto de Cotán y de la Cartuja, como pintura de perspectiva o *trompe-l'oeil*— con fondo de paisaje de entonación sombría, recuerda el propio paisaje de Toledo y un algo también el de los Cristos del gran Cretense, con cuyas figuras no deja de tener un cierto parentesco, aunque en Cotán domine una quietud de formas y movimiento distintos que los liga; por otra parte, a Crucificados de la pintura toledana y a otros venecianos, como el del Tiziano existente en el Escorial.

La *Asunción*, recuerda en su manera de componer, con tres ordenes de ángeles ascendiendo con la Virgen, un grabado igualmente toledano: el que figura en el *Flos Sanctorum* del Maestro Villegas, el escritor retratado como donante por su Maestro Blas de Prado, en su famoso lienzo representando a la *Virgen rodeada de santos*, y que se conserva en nuestro Museo del Prado.

La *Adoración de los Reyes* y el *Nacimiento*, más ricas de elementos y movidas de composición, acusan también sensiblemente los recuerdos venecianos —como otras obras de su

época toledana— y de algunas obras de maestros de la misma ciudad.

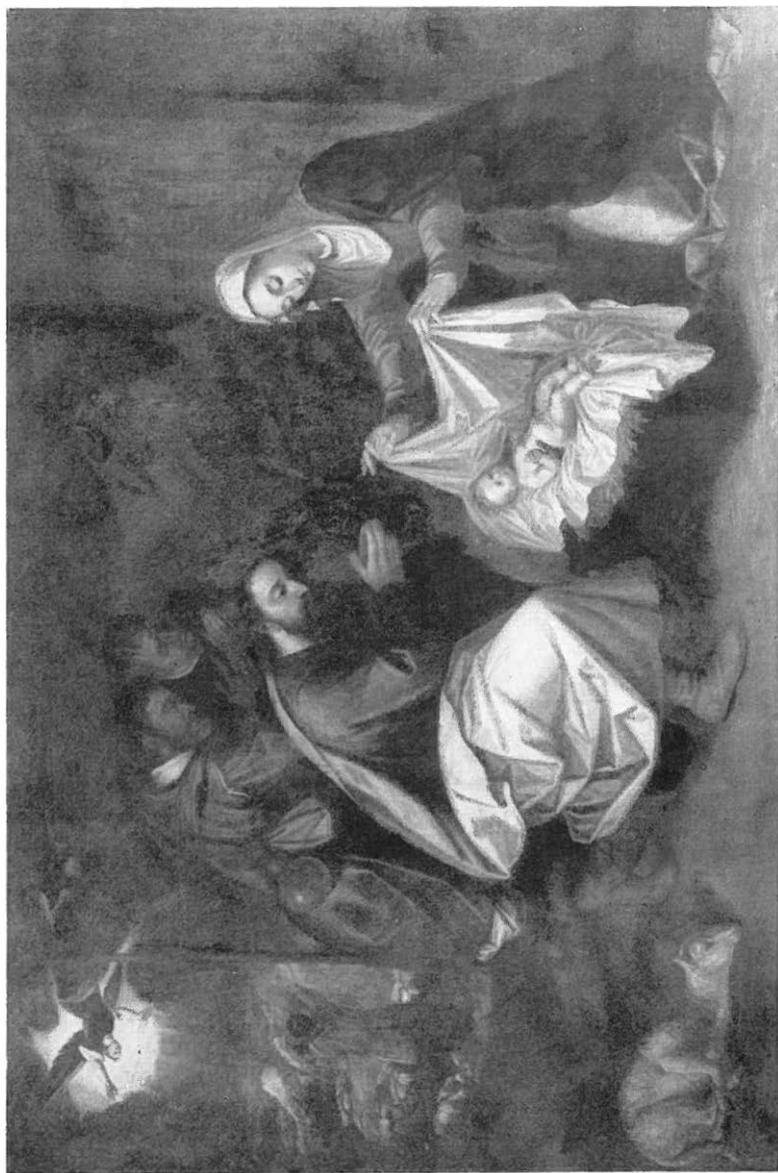
El *San Juan Evangelista* aunque sea obra secundaria, de complemento de la figura del Crucificado, está realizada con seguridad y soltura y con intensa expresividad. Muy valiente y sobria de toque, lleno de espontaneidad, como si el artista hubiese tenido en cuenta la visión a distancia —como destinada a rematar el retablo—, con que había de contemplarse. El gesto de dolor y llanto se percibe fué la esencial preocupación expresiva buscada por el artista. El fondo, de celaje gris azulado, hace se enlace mejor la obra con el lienzo central del *Crucificado* cuyo paisaje de fondo responde a la misma entonación. El busto del santo destacaría aún con más fuerza y relieve, a través del óvalo que lo encuadraba.

En cuanto al lienzo compañero de la *Virgen Dolorosa*, el estado en que nos ha llegado sólo permite conocer su perfil y composición. Al parecer, el lienzo debió quedar muy destrozado al desmontarse, cuando se deshizo el retablo y quedó almacenado, primero en la misma Cartuja y, después, en los locales del convento de Santo Domingo donde se instaló el Museo. Pensamos que por esa razón el pintor Enriquez se encargaría de la restauración, y que estaría tan desconchado que en vez de los retoques que hizo en el lienzo compañero, empiasteció todo y rehizo totalmente la figura. Así, aunque no haya quedado a la vista nada de la pintura de Cotán, lo reproducimos con el deseo de completar la visión del conjunto y tener una idea de la composición.

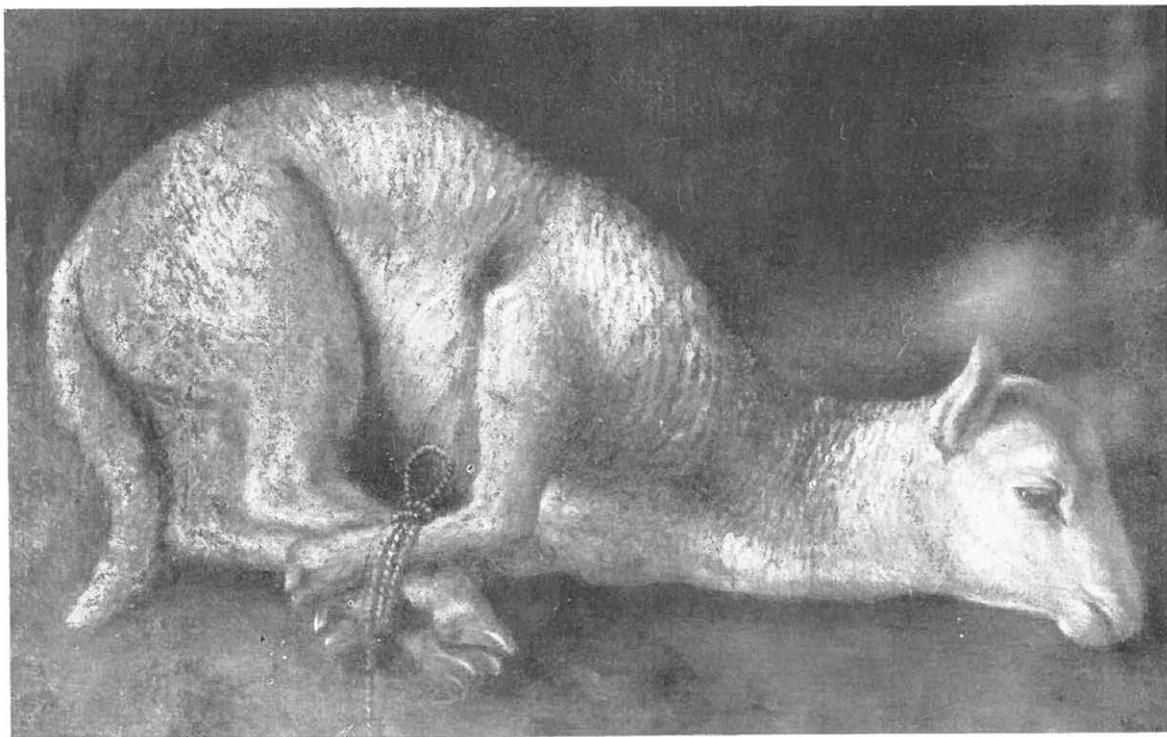
El tema del Calvario en la sencilla y sobria composición del Crucificado con María y Juan al pie de la Cruz, lo repitió Cotán más de una vez. Conocemos una gran composición de sus últimos años —que debió decorar, con otros lienzos de escenas de la Pasión, el claustro grande de la Cartuja de Granada— cuya realización acusa cansancio y amaneramiento; otra con ligeras variantes hemos encontrado en propiedad par-

ticular. El recuerdo de análogas composiciones toledanas del siglo XVI, está patente en ambos. La que en este caso forma el Crucificado y los dos bustos citados, resulta de mayor vigor y personalidad. Lo más interesante, pues, de estos hallazgos es haber podido reconstruir totalmente este conjunto pictórico del retablo de la Sala de Capítulo de la Cartuja granadina, sin duda alguna uno de los más importantes que realizó el lego pintor.

Emilio Orozco Díaz



Fray Juan Sánchez Cotán: *Adoración de los pastores*, Granada, Museo Provincial de Bellas Artes.



Fray Juan Sánchez Cotán: Detalle de la *Adoración de los pastores*. Granada, Museo Provincial de Bellas Artes.



Fray Juan Sánchez Cotán: San Juan Evangelista (Detalle).
Museo Provincial de Bellas Artes. Granada.