

LA "QUINTA ANGUSTIA"
DE FRANCISCO CHACÓN.

Aunque esta tabla se publicó y estudió por D. Manuel Gómez-Moreno Martínez, en 1927, en su artículo *Francisco Chacón, pintor de la Reina Católica*¹, la escrupulosa restauración de que fué objeto recientemente nos mueve a volver a presentarla, ya que ahora es posible contemplar sus antiguas bellezas sin los repintes de hace dos siglos que las ocultaban.

Las líneas que dedicó Gómez-Moreno a esta única obra conocida de Chacón no han sufrido corrección, ni casi ampliación, hasta la fecha, pero las reproducciones sí creemos que pueden completarse con la nueva visión de la tabla después de restaurada. Además, aprovechamos esta ocasión para anotar el juicio sobre Chacón del historiador de nuestra pintura Chandler Rathfor Post que, aunque añade poco a lo dicho por el citado crítico granadino, no deja de tener interés para su valoración.²

Como es sabido, la única referencia documental sobre este pintor de la Reina Católica es una real Cédula de Doña Isabel, fechada en Medina del Campo a 21 de Diciembre de 1480, en la que nombra a Chacón su pintor mayor, al mismo tiempo que le elogia por su valía. El documento dice así: «Por fazer bien »e merced a vos Francisco Chacón, vecino de la muy noble cib-

¹ Archivo Español de Arte y Arqueología.—Madrid, 1927. Tomo III.

² *A History of Spanish Painting*.—Cambridge, 1933. Vol. IV, parte 2.ª, pág. 397.

»dad de Toledo... Tengo por bien... seades mi pintor mayor e
»usedes del dicho oficio en todo lo a él concerniente. E otrosí,
»que como mi pintor mayor podades defender que ningún
»judío nin moro no sea osado de pintar la figura de nuestro
»Salvador Jesu Christo ni de la gloriosa Santa María nin de
»otro santo pena que lo contrario ficiere caya e yncurra en pe-
»na para cada vegada 5.000 mrs. para la mi cámara».

Esta Cédula la publicó Zarco del Valle en sus *Documentos inéditos para la Historia de España* (t. LV pág. 315) y después la recogió Sanchez Cantón en su estudio sobre *Los pintores de Cámara de los reyes de España*.³ Por último, Gómez-Moreno unió al documento el dato vivo, publicando la tabla que, firmada, conservan en Granada las Escuelas Pías. Si bien, a ella se había hecho antes referencia, en la *Guía de Granada* de D. Manuel Gómez-Moreno González, la firma, desfigurada por las restauraciones, no se había leído con exactitud y, en consecuencia, no se sospechaba que fuera de Chacón.

Fué, pues, el Sr. Gómez-Moreno Martínez quien descubrió esta obra como indubitada de Francisco Chacón, situando la figura de este artista dentro de la pintura española de tiempos de los Reyes Católicos.

Hé aquí la descripción que de ella hace en su citado trabajo: «Es un tablero de 1'88 por 1'44 metros, pintado al óleo, con la Virgen María sentada en medio, envuelta en un manto azul y teniendo en su regazo a Jesús muerto; sostiene su cabeza S. Juan representado con barba, melena rizada rubia y manto rojo, posando en tierra una rodilla; al otro lado, la Magdalena, de hinojos, doliente y algo cruzadas las manos; su cabello se esparce suelto y finamente peleteado; viste un manto rojo, túnica de brocado entre amarillo y blanco, enriquecida con perlas, y un joyel de oro por el cuello; debajo, las mangas de otra túnica, negra, y la camisa. Más en segundo término, completa el grupo un retrato de clérigo viejo, arrodillado también, cubierto con el bonete, y puesto sobre la sotana un amplio sobrepelliz transparente, con adornillos calados góticos y un encajito bordeando el cuello, que es particularidad notable. Detrás, en medio, la cruz, a la que se ciñe un rótulo flotante, como partiendo

3. *Los pintores de Cámara de los Reyes de España*.—Madrid, 1916,

de la Virgen, donde se lee en mayúsculas romanas: *O vos omnes que transitis per viam*. Fondo de paisaje, con arboleda, edificios góticos verdosos, coronados por torres y chapiteles picudos, peñas, colinas verdes, un lago, más allá otras colinas celestes y, por fin, una sierra, nevada toda. No hay más oro que los resplandores de la cabeza de Cristo y los nimbos, provistos de adornillos estampados según costumbre. En el borde inferior, hacia el centro, se consigna en caracteres góticos: «obra de franc.^o chacón», así:

Fueron varias las restauraciones y retoques hechos a esta tabla en tiempos modernos; pero, en los comienzos del siglo XVIII, sufrió un desastroso repinte que cambió el aspecto de algunas figuras, en particular las de la Virgen y S. Juan, cuyas vestiduras se rehicieron totalmente, sin seguir para nada el plegar de telas gótico. Se rehizo también el rótulo, sustituyendo las letras góticas por mayúsculas romanas, lo que hizo que quedara la inscripción reducida a la mitad, por la anchura de los caracteres; lo único que se salvó fué la figura de la Magdalena y, en general, la carnación de todas ellas y, casi totalmente también, el fondo.

Con la restauración, todos los valores de esta obra de Chacón pueden apreciarse plenamente. La impresión de color ha cambiado casi por completo, en particular en las figuras de S. Juan y de la Virgen, que eran, como hemos dicho, las más repintadas. La túnica de aquél ostenta un verde oscuro que antes no se percibía, contrastando con el manto rojo carminoso, que, en parte, le envuelve. Algunos detalles del plegar de las telas y, sobre todo, las grecas del borde de la túnica con letras hebreas de fino dibujo, son trozos de primorosa técnica que antes no podían verse. Lo mismo ocurre con el manto de la Virgen, cuyo plegar finísimo apenas se había seguido en el antiguo repinte, que, por añadidura, tampoco había respetado

la entonación pues, aunque en azul, difería totalmente del color original en tonos verdosos, muy acordes con la entonación de la túnica, en rojo oscuro carminoso. También la figura de la Magdalena ha ganado en riqueza de color, pudiéndose ahora admirar mejor la espléndida armonía del rojo brillante del manto, la nota más alta de color de conjunto que, con el brocado de la túnica y adornos de pedrería, constituye por su factura un trozo digno de compararse con lo bueno flamenco. El fondo también ha cambiado, perdiéndose la nota un poco dura de la sierra nevada que aparecía a lo lejos, entonándose mejor con el total las suaves tintas del paisaje de lejanía. En suma, que ahora puede verse mejor, cómo este pintor de la Reina Católica había sabido apoderarse de los secretos de la técnica flamenca y de sus ricas e intensas armonías de color.

La restauración ha restablecido también la antigua inscripción de la cartela, enrollada en la cruz, de la cual se dejó parte al repintarla, en mayúsculas romanas, en oscuro, aunque ocupando el total del rótulo volante. Hoy queda libre dicha inscripción, en letras góticas en oro, que dice: «*O vos omnes qui transitis per viam (attendite) et videte si est dolor sicut dolor meus*».

También se ha podido comprobar que los brazos de la cruz habían sido añadidos en el mismo repinte.

Para Post, esta tabla debió pintarse hacia 1500, no pudiendo, en manera alguna, relacionarse, como pretendió Mayer, sino es por la comunidad de tema obligado, con la Piedad de Bermejo. Repite, en cuanto a la composición, el tipo fijado en lo flamenco y, sobre todo, el grupo de la Virgen y Cristo muerto, como dice Post, «es un lugar común al que ambos (Bermejo y Chacón) estaban obligados».

Gómez-Moreno señaló, en cuanto a estilo, la derivación concreta del arte de Van der Weyden, «pero afecta de hispanismos, que sitúan—escribe—esta pintura dentro del grupo castellano y, acaso, en una escuela mal estudiada aún, que dejó en Toledo varias obras, antes de aparecer allí Pedro Berruguete y Juan de Borgoña. Distínguese entre ellas por su corrección, como también discrepa de la escuela de Jorge Inglés por su comedimiento y sentido de belleza, y por la finura de modelado y tonalidad, poco frecuentes en lo nuestro; así, en justicia, el

nombre de Chacón ha de unirse a los famosos españoles de su siglo». Tales características, tan bien sintetizadas por el crítico granadino, pueden comprobarse hoy, como decíamos, aún mejor; la suavidad y finura de modelado se acusan, precisamente, en la figura de la Virgen (en el plegar del manto, sobre todo) lo cual, antes de la restauración, no era posible apreciar.

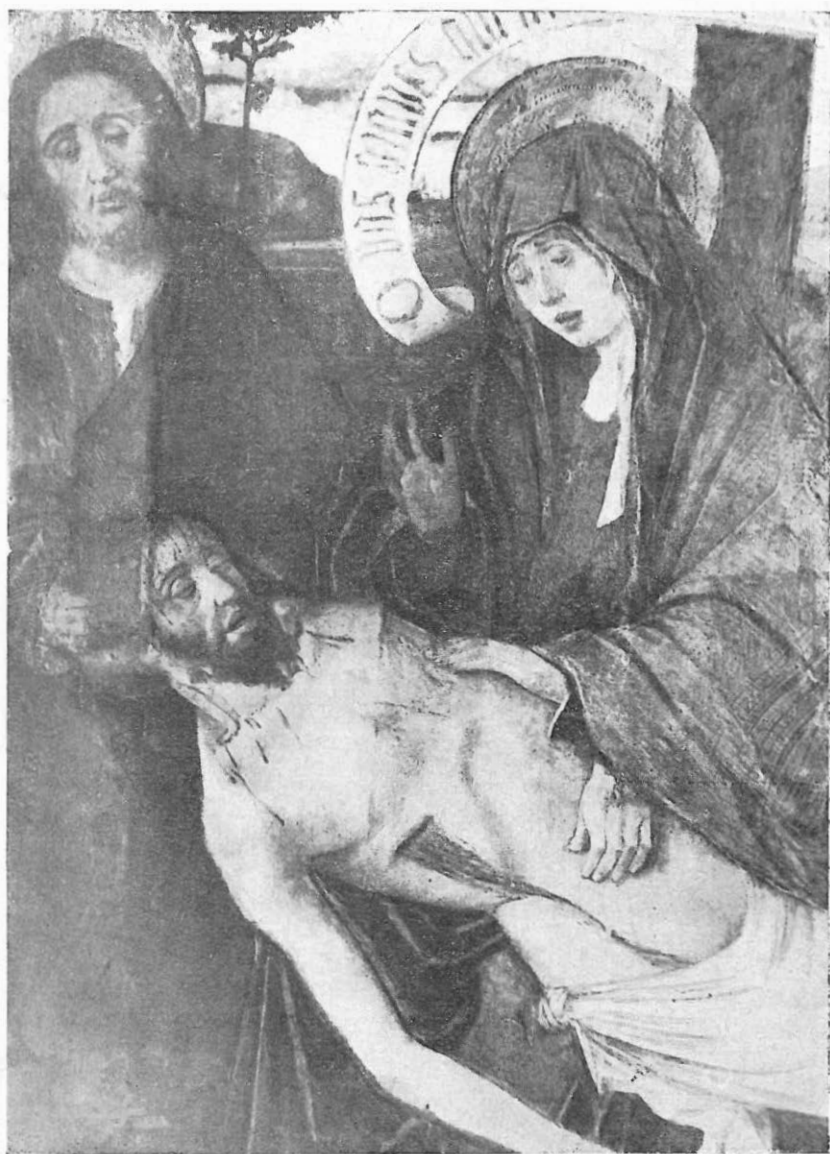
En gran parte, la opinión de Post viene a coincidir con la de Gómez-Moreno, añadiendo, en cuanto a la composición, la semejanza con el cuadro, del mismo tema, de Dierick Bouts, en el Louvre, y callando la relación directa con el arte de Van der Weyden. Para él, el elogio que le tributa es «exaltado» si sólo se atiende a esta tabla, aunque reconoce que «es superior al término medio general de lo hispano-flamenco». Considera, igualmente, a Chacón, aislado de toda influencia de los maestros catalanes, aragoneses y andaluces, concluyendo que, aunque «su modo de pintar es un aspecto inferior de la manera del maestro Alonso y de Bermejo... la razón es que él, natural e independientemente, en este momento de la evolución del arte hispano, alcanza casi la fusión de los rasgos flamencos e indígenas».

Por último, es de interés recordar la observación de Gómez-Moreno con respecto al primitivo destino de esta tabla. Según él, podría pensarse que se tratara de la titular de la ermita de la Virgen de las Angustias que, ya en 1501, se sabe existía, pues no hay ningún fundamento para creer, como dicen algunos, que la imagen que allí se veneraba fuera una obra escultórica. Precisamente, dicha ermita se levantaba cerca del Monasterio de los Basilios, cuya escalera principal decoró esta tabla, hasta 1885. Así, sería, pues, esta Virgen de las Angustias, de Chacón, la primitiva imagen que el pueblo granadino veneró como su Patrona.

E. O. D.



GRANADA.—COLEGIO DE P.P. ESCOLAPIOS. LA QUINTA ANGUSTIA, DE FRANCISCO CHACÓN.



GRANADA.—COLEGIO DE P.P. ESCOLAPIOS QUINTA ANGUSTIA DE CHACÓN
(PORMENOR).



GRANADA.—COLEGIO DE P.P. ESCOLAPIOS. QUINTA ANGUSTIA DE CHACÓN
(PORMENOR).



GRANADA.—COLEGIO DE P.P. ESCOLAPIOS, QUINTA ANGUSTIA DE CIACÓN
(FORMENOR).

TRES OBRAS PROBABLES DE PEDRO DE MOYA, DESAPARECIDAS

Entre las muchas obras destruidas en el incendio de la Iglesia del Salvador de Granada, de 10 de Marzo de 1936, figuraban tres cuadros, de gran interés para la historia de la pintura granadina: la "Transfiguración de Cristo", un "San Miguel" y una "Imposición de la casulla a San Ildefonso", todos procedentes del antiguo retablo mayor de dicha Iglesia. La fecha de principios del último tercio del siglo XVII, que les asignó Gómez-Moreno González y los caracteres de tipo y técnica, de franco recuerdo flamenco, colocaban a estos cuadros dentro de la escuela granadina, atribuyéndolos el mismo Gómez-Moreno, con su acostumbrada claridad crítica a Pedro de Moya.

A pesar de esta atribución, nunca se han recordado posteriormente tales cuadros al tratar de este artista, tan poco conocido, citándose, en cambio, como suyos, otros a todas luces de distinto autor, como ocurre con la "Santa Familia" del Museo Cerralbo y con la de la Sacristía de la Catedral de Granada.

Estos cuadros de la Iglesia del Salvador, no sólo correspondían a este período de la pintura granadina, sino que, además, eran los únicos que demostraban una clara relación con el solo indudable de la mano de Pedro de Moya, existente en el Museo de Granada. En particular, coincide con éste en tantos aspectos el "San Ildefonso" que esas coincidencias sólo pueden ser debidas a una comunidad de autor. Es más, procediendo ne-

gativamente, sólo admitirían relación con la obra de Pedro Atanasio Bocanegra, y ésto por lo que de avandikado tiene Bocanegra, precisamente por el influjo que recibió de Pedro de Moya.

Giménez Serrano atribuyó a éste sin reservas la “Transfiguración”, dando los otros dos lienzos como obras de Cano; pero la técnica y color y, sobre todo, los tipos son de una grandiosidad de proporciones—en algún caso pesadez—poco cercana a la ligereza y fragilidad del barroquismo de la pintura de Bocanegra. En esta manera de componer, prefiriendo figuras de gran tamaño que, casi siempre, son cortadas por la línea del marco, coinciden los tres cuadros perdidos con el firmado de Pedro de Moya, pero el que más puede servir de punto de apoyo para establecer una relación, es el “San Ildefonso” que permite, casi sin reservas, asignarle un mismo autor. La composición es idéntica, en diagonal, siguiendo los tipos fijados por Rubens y Van Dick, recordando, en este caso, el cuadro del primero existente en el Museo de Dijón.

De composición sencilla, representa a la Virgen sobre nubes—apenas destacadas, como en el cuadro del Museo—entregando la casulla al Santo que, arrodillado a sus pies, la contempla; unas cabecillas de ángeles, en el ángulo libre superior, y el báculo, mitra y libro, por debajo de la Virgen, completan la composición. Lo concentrado de ésta, acercando las figuras con un sentido realista poco frecuente en los demás pintores granadinos, es igual en ambos cuadros. Pero, la semejanza que salta a la vista inmediatamente es la de la Virgen, tipo coincidente, hasta en el pormenor, con la que aparece en el cuadro del Museo y que, por otra parte, no ofrece relación con ninguna otra granadina, a no ser el otro cuadro que se le atribuye tradicionalmente—el de la “Virgen y San Julián”—en la Catedral de Granada, precisamente, uno de los de atribución más sostenible y que, como los que hoy presentamos, se ha olvidado con frecuencia. Mas, no es ello sólo, aunque sería bastante; las cabezas de angelillos, la manera de tratar las telas, el cuidado y detalle en la pintura de pormenores, mitra, báculo, etc..., igual que el jarrón de azucenas en el cuadro del Museo y, sobre todo, las manos de la Virgen, tienen una perfecta correspondencia en las de la otra Virgen.

En cuanto al color, sin embargo, el más relacionable de los

tres es el de la “Transfiguración”, en tintas igualmente claras en algunos trozos, como la túnica y manto del Cristo, francamente frías, en un gris y blanco sin matizar, recordando los hábitos de la Santa Magdalena del cuadro citado. Estas obras desaparecidas de la Iglesia del Salvador parecen ser posteriores, cosa que confirmaría la misma seguridad de dibujo que muestran; desproporciones, como las de las manos de S. Ildefonso, están más que explicadas en un pintor que ha trabajado junto a Van Dick.

El tipo de Cristo de la “Transfiguración”, aunque de proporciones más amplias y nobles, no deja de tener mucho de común con el de la Santa Magdalena, recordando también, por lo flamenco, el de la “Resurrección” de Murillo. Esta “Transfiguración” sería el más completo cuadro de Pedro de Moya. Su composición, sencilla, como en todo lo granadino, nos demuestra el mismo gusto, ya dicho, por las grandes figuras que quedan cortadas por los límites del cuadro.

El accesorio de nubes, como en el “San Ildefonso” y la “Santa Magdalena”, apenas destaca, como si quisiera el pintor hacer valer más las figuras, observándose en éstas, mejor que en las de los otros cuadros, la preocupación por el movimiento de las manos, algunas de las cuales recuerdan las del cuadro del Museo. Igualmente, las cabezas de los angelillos, como los del “San Ildefonso”, de frentes abultadas y ojos escondidos, coinciden con las del cuadro dicho. Lo mismo ocurre con el “San Miguel” que, por añadidura, es obra poco expresiva, pero que, en sus detalles, casco, armadura, etc., coincide con la manera de pintar que muestra el jarrón de azucenas del cuadro del Museo. Estaba bastante deteriorado y, además, como tan frecuente es en la pintura granadina, ennegrecido. La figura, bien plantada, acusa las mismas proporciones amplias, algo pesadas quizá, características de las otras dos obras.

La atribución de estos tres cuadros a Pedro de Moya hemos creído conveniente recordarla, por estimar que eran, con el de la “Virgen y San Julián” de la Catedral de Granada, los únicos, entre los que se le han atribuido a este pintor, que manifiestan una franca relación con la obra firmada del Museo granadino.

No comprendemos cómo, después de la nota publicada en el

“Archivo Español de Arte y Arqueología” en la que, por cierto, no se consigna la atribución de estos cuadros, se siguen dando, como posibles obras de Moya, por el sólo hecho de mostrar una clara influencia flamenca, cuadros como el “Autorretrato” del pintor, del Museo de Burdeos y, sobre todo, la “Santa Familia” del Museo de Cerralbo. Parece olvidarse que no fué Moya el único artista andaluz que sufrió el influjo flamenco de manera intensa. Precisamente, lo rubenesco de este último cuadro debió hacer pensar en una relación con el círculo del malagueño Manrique, en cuya pintura aparece, aún más patente que en la de Moya, ese influjo flamenco, en particular de Rubens, de quien puede considerarse un franco imitador, aunque bien dotado. Las mismas dimensiones, reducidas, de este cuadro, hacen pensar en una relación con las pinturas en cobre, que se sabe tienen, en gran parte, su antecedente, en el taller de Manrique. Desgraciadamente, tanto éste como Moya, parecen destinados a permanecer envueltos en la misma sombra de misterio y aventuras que tanto atractivo ha prestado a sus figuras y que tanto ha contribuido a acrecer su significación y valía. Varias obras de Manrique desaparecieron en los incendios de las Iglesias y Conventos de Málaga en 1931 y de las obras de Moya sabido es que algunas firmadas, vistas por el mismo Gómez-Moreno, se perdieron sin que se haya podido averiguar su paradero. La destrucción de estas de la Iglesia del Salvador de Granada viene a completar la desgraciada historia de la labor de Moya, habiendo desaparecido con ellas valiosos puntos de comparación para una investigación futura sobre este artista.

E. O. D.



PEDRO DE MOYA. LA TRANSFIGURACIÓN. DESTRUÍDO EN 1936, EN EL INCENDIO DE LA IGLESIA DEL SALVADOR DE GRANADA.



PEDRO DE MOYA. SAN MIGUEL Y LA IMPOSICIÓN DE LA CASULLA A SAN ILDEFONSO, DESTRUIDOS,
EN 1936, EN EL INCENDIO DE LA IGLESIA DEL SALVADOR DE GRANADA.