

Dos pintores madrileños en la época de Carlos II: Francisco de Lizona y Juan Fernández de Laredo

Cuando ya han transcurrido las dos terceras partes del siglo XVII, la vida pictórica española, siguiendo la tónica francesa, tiende a la centralización que perdura hasta nuestros días. Los focos locales se debilitan. Así, la vieja escuela valenciana desaparece; y, en Sevilla, después de la muerte de Murillo en 1682, sólo restan el ya viejo y decadente Valdés Leal y los epígonos del murillismo.

Madrid se va a convertir en el centro tentacular, donde acudirá todo artista con deseos de conocimientos y de triunfos. Desde ahora, en las regiones que han sido desposeídas de pintores de cierta importancia, sus talleres tendrán la exclusividad de proporcionar los cuadros para iglesias y mansiones.

Gracias a los trabajos iniciados por Tormo y Sánchez Cantón, continuados por Meyer, Lafuente Ferrari, Angulo Iñiguez, el Marqués de Saltillo, Gaya Nuño y Pérez Sánchez, se han ido descorriendo las cortinas que velaban a la pintura madrileña de este período. Pues, hasta hace poco, sólo era conocido de algunos pintores de este momento, lo que de una manera vaga nos habían dicho Palomino, Ponz, Ceán y el Conde de la Viñaza. Algunos estudios posteriores solamente recogen las noticias dadas por los tratadistas clásicos. Hoy día, gracias a las nuevas investigaciones, se puede presentar un panorama bastante completo de la pintura en la Corte, durante los años del reinado de Carlos II. Así, por ejemplo, los estudios exhaustivos de Angulo Iñiguez, han logrado que de ahora en adelante serán muy pocas las obras nuevas que se puedan añadir al catálogo de pintores como Antolínez o Francisco Rizi.

Sin embargo, no conocíamos aún ninguna obra de pintores madrileños del último tercio del siglo, como Francisco de Lizona y Juan Fernández de Laredo, a pesar de que existen documentos que nos hablan de ellos. En este trabajo, presentamos una obra firmada de cada uno.

1) FRANCISCO DE LIZONA

En una Anunciación, lienzo perteneciente al Museo de Navarra, y del que luego trataremos, hemos hallado la firma de Francisco de Lizona (fig. 1).

Este, es un pintor casi desconocido; casi nada conocemos de su vida y de su obra. No es citado en las fuentes literarias para el arte del siglo XVII. Los pocos datos documentales que lo mencionan, se los debemos al Marqués de Saltillo¹, al publicar dos escrituras relacionadas con el pintoresco y largo pleito de los pintores madrileños con la Hermandad de los Siete Dolores². La primera, es una concordia fechada el 13 de Mayo de 1677; documento de capital

¹ *Efemérides artísticas madrileñas del siglo XVII*. Bol. R. Ac. Hist., CCXX (1947) II, pp. 664 y 667.

² Lafuente Ferrari, E., *Borrascas de la pintura y triunfo de su excelencia*, Archivo Español de Arte, XVII (1944), pp. 77 y ss.

importancia por citar a cuantos en esa fecha profesaban en la Villa y Corte el arte de la pintura. Como el litigio duraba, cuatro años más tarde, los pintores deciden llegar a un acuerdo con la Hermandad, firmando Francisco de Lizona y otros una nueva escritura el 11 y 12 de Marzo de 1683, por la que los pintores se comprometen a sacar la imagen de la Virgen de los Siete Dolores, claudicando, pero haciendo protestas «una, dos y tres veces y las demás».

De esta forma sabemos que Francisco de Lizona trabaja como pintor en Madrid, por lo menos entre los años 1677 y 1682.

En el segundo documento aparece como Lizana, por lo que lo suponemos de origen aragonés, ya que el apellido es frecuente en la región alto aragonesa, procediendo el nombre de un pueblo de la provincia de Huesca.

La única obra hasta ahora conocida de este pintor, era el dibujo publicado, «a título de información y por si puede averiguarse algo de este artista», por Sánchez Cantón³; pertenece a los Uffizi, y representa la aparición de la Virgen a San Francisco de Paula; está firmado en 1683 (fig. 2).

En la composición y en el busto por las estructuras arquitectónicas, un tanto escenográficas, se percibe el magisterio o la influencia de Claudio Coello. Esto lo viene a corroborar la Anunciación, citada en los comienzos de este artículo, por lo que podemos encuadrar a Lizona como uno más de los epígonos del gran maestro de nuestro barroco pictórico.

En esta Anunciación* la Virgen está representada con un rostro virginal, casi infantil; largas cabelleras se derraman por sus espaldas y en el cerco dorado que circundan sus cabellos, brillan once diminutos luceros, representando a las tribus de Israel, según la visión de San Juan. Viste, siguiendo la tradición iconográfica, túnica carmín, matizada con blanco, y manto azul. A sus pies, un cesto de costura, símbolo de su labor cotidiana, en el que desborda un paño blanco. En la parte superior el Espíritu Santo, en su forma tradicional de Paloma, brota una luz dorada, de encendido tono rojizo, de viejos y alegres recuerdos ticianescos; apartada ya, de la ascética de nuestro tenebrismo, es la misma que a Danáe envolvía como sexual oro de Júpiter; pero es aquí la immaculada blancura del Espíritu Santo la que inunda la virginidad de María. El «fiat» ha sido lanzado como dardo de amor y se ha consumado la más bella unión de todos los tiempos (fig. 3 y 4).

Creemos ver en la figura de la Virgen cierto recuerdo de la pintura de Antonio de Pereda. Lizona, no es pintor personal, sino que está dentro de la influencia de varios artistas de su época. Nos parece que el mayor peso lo da Pereda, en su última época, dentro de la gran aparatosidad barroca. De él toma Lizona el sentido de grandilocuencia que tiene la Virgen y algunas cabezas de querubines. En la composición, en el Ángel y la arquitectura, hay matices coellescios, y en el grupo de los tres ángeles de la parte superior, existe un ligero reflejo de los de Escalante, del que toma la fluidez del dibujo.

De todas formas Lizona, por lo menos en este cuadro, dibuja medianamente. Es algo mejor colorista que diseñador. Junto a bellos hallazgos efectistas de claro-oscuro en el rostro de algunos angelotes, en la figura del Arcángel San Gabriel es gris el resultado.

³ *Dibujos españoles*, V., lám. CDXXXIII; Ferri: *Racc, disegni, etc., Uffizi*, 1890 p. 360 (Catalogado en el Museo de los Uffizi con el n.º 10.324).

⁴ Firmada en la base del reclinatorio con letras capitales: F. LIZONA; procede de la colección Ibarra, S. Sebastián; sus medidas son: 2'10 x 1'45 mts. Tiene repintes.



Fig. 2—Francisco de Lizona: Aparición de la Virgen a San Francisco de Paula. Museo de los Uffizi, Florencia.

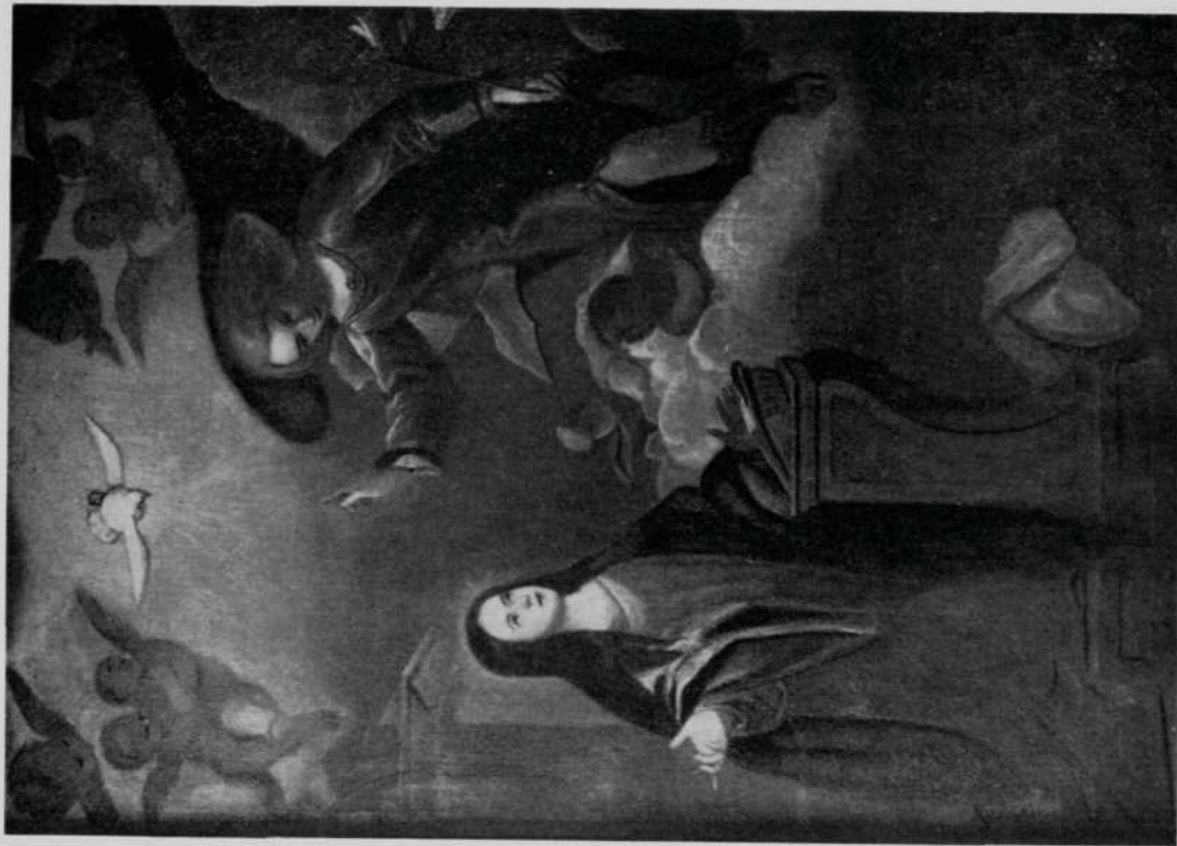


Fig. 1 —Francisco de Lizona: Anunciación. Museo de Navarra, Pamplona.

Foto Arch. Museo de Navarra



Figs. 3 y 4. – Francisco de Lizona: Anunciación, (Detalles). Museo de Navarra, Pamplona.



Fig. 5.— Juan Fernández de Laredo: S. Jerónimo y el ángel. Col. Bandrés, Pamplona.

Foto Galle

La composición está dividida por una diagonal, que a su vez es compensada por otra formada por la cabeza de la Virgen y el Arcángel. El problema de la libertad barroca está aquí bien expresado: libertad, pero dentro del más estricto orden. Suenan aún los ecos de Lucas Pacioli, donde a primera vista parece anarquía. Recordemos la cátedra de San Pedro, de Lorenzo Bernini, en el Vaticano, donde los ángeles parecen revolotear libremente y están atados por los invisibles lazos de un epicentro matemático. La libertad sólo existe en el barroco exteriormente, su meollo es estrictamente científico. Toda la pintura del siglo XVII está dentro de formas medidas o equilibradas.

Así este lienzo aparece dividido por dos triángulos, perfectamente geométricos, que nos hacen recordar la teoría del segmento áureo. Ambos son diferentes; el superior, formado alrededor de San Gabriel, circundado por una cohorte de ángeles y querubines; en el inferior es la figura de la Virgen María la encuadrada por arquitecturas un tanto convencionales, que recuerdan a los viejos telones de fondo de los fotógrafos ambulantes. Su majestuosa figura está arrodillada en un reclinatorio-atril pétreo, un tanto clasicista; tan sólo la acentuada curva nos habla del barroco. Si María se levantara, de pronto tomaría gigantescas proporciones. Detrás de su divino cuerpo, un alto pedestal o basamento sostiene una columna, símbolo de fortaleza y de fe. Quedando todo ello un tanto convencional y aparatoso. Y, así la figura del arcángel San Gabriel, un tanto arcaizante, aparece como ángel de tramoya sostenido en el aire.

Viste el arcángel túnica de color verde oscuro, y en ella aparecen, como broches de oro, dos cabecitas de querubines, en la cenefa dorada del escote una, la otra en el ángulo de abertura que deja ver la pierna derecha. Una estrecha y ligera banda deja colgar un manto rojo de duros ángulos, que más que flotar en el aire, parece hendirlo. En la mano izquierda, porta un tallo con dos flores y dos capullos de azucenas. Los pies son semicubiertos por medias calzas.

Arcaísmo y novedad, como vemos, se suman en la única obra conocida de Francisco de Lizona, fruto de una época de crisis y de contraste.

2) JUAN FERNÁNDEZ DE LAREDO

Juan Fernández de Laredo⁵, era pintor palaciego, casi permanentemente dedicado a la decoración de telones y bambalinas para los «teatros» de perspectivas del Buen Retiro. Debido a esta afanosa tarea casi artesana, le fué vedado el tiempo necesario para poderse dedicar holgadamente a la pintura de caballete. Además, como a tantos españoles, su gusto por la conversación alargaría sus ocios.

Nacido por el año de 1632, asistió a una gran parte de la almoneda del Imperio español y al desgajamiento peninsular. Y tales hechos, le hacen, como a miembro de una sociedad en crisis, sin dejar de ser una excelente persona, un tanto mordaz y descarado. Cualidades que, en su tiempo, por sí solas, abrían puertas principales. Mas Laredo no es ayudado en demasía por la fortuna, pues, como vamos a ver, en lo poco que conocemos de su vida hay más penas que glorias.

⁵ Palomino le dedica la n.º 184 de sus *Vidas*; Cean le cita: *Dicc*, t. II, p. 92; luego Viñaza amplía un tanto su biografía (II, 197); Llaguno, citando a Vera Tassis, habla de él en el tomo 4.º de su obra, p. 104; Sentenach, en *"La pintura en Madrid"*, recoge lo anterior parcialmente; Sánchez Cantón, en sus *"Pintores de Cámara"* LV (B. S. E. Excursiones 1915, 143-144) da nuevas noticias.

Se formó en el arte de la pintura, al lado de Francisco Rizi, con el que luego colabora, y después de su muerte sustituye en las decoraciones teatrales, llegándose a considerar como uno de los grandes escenógrafos de su época. Sus colegas admiraron de él su habilidad para la técnica del temple, su buen carácter y su gracejo.

En la Concordia de 1683⁶, nombrado mayordomo del citado pleito de los pintores con la Hermandad de los Siete Dolores, firma detrás de Francisco Lizona; no figurando en el documento de 1677, donde lo hacen un mayor número de profesionales. Varias pueden ser las causas de su ausencia: no haber profesado como maestro pintor, alejamiento de la Corte, huir de complicaciones, o una extremada piedad, son las más razonables.

El 9 de Diciembre de 1686⁷ después de llevar más de treinta años trabajando en el servicio real, es nombrado pintor de cámara, y a pesar de ello cuando al año siguiente pide cien ducados, sólo le conceden la mitad. Al morir, en 1689, la primera esposa de Carlos II, acude al concurso para erigir un fastuoso túmulo a la efímera soberana. Junto a Fernández de Laredo concurren el pintor de flores Bartolomé Pérez, que proyecta una gran pirámide florida un tanto pesada; el arquitecto José Caud, Manuel Redondo, Juan de Villar, Roque de Tapia, José de Camporredondo, y por último el gran adalid de la arquitectura barroca, José de Churriguera. Lógicamente triunfó la indiscutible personalidad de este último. Quien hojee el libro de Vera Tassis⁸ podrá conocer el diseño de tan excelso catafalco, considerado por sus contemporáneos como la obra cumbre del maestro de la arquitectura de su época. Los elogios coetáneos son tan grandes, como los vituperios que un siglo más tarde le lanzaran los tratadistas neoclásicos, como Ponz y Jovellanos.

Laredo había concebido al fúnebre monumento, no como una obra arquitectónica, sino a la manera de decoración de «gran comedia», donde la Reina representaba su papel en «el gran teatro del mundo». Tenía este catafalco, un tanto de tramoya y bambalina; era lo adecuado. Mas es lógico que no gustara en demasía al jurado, y que el triunfo del arquitecto vallisoletano fuera apoteósico.

A los sesenta años, en plena faena profesional también llegó la muerte para él. Fue trágica, aunque con ciertos resabios de humor negro. Murió encerrado, en una habitación, pidiendo auxilio, y sin que pudieran prestárselo, al caerse de una especie de andamio que él se había organizado para elaborar secretamente sus pinturas.

La vida de Laredo está llena de golpes de gracejo que culminan con esta muerte trágica, mejor dicho, casi trágico-cómica. Fue enterrado en la madrileña parroquia de San Luis; y mientras allí se pulverizaban sus restos, en los sótanos del Palacio del Buen Retiro se desprendían, después de craquelarse, los trozos de temple que tan diligentemente aplicó a las sargas de los telones teatrales.

Son varias las anécdotas que de él nos cuenta Palomino. Cierta día un pintor le preguntó a Juan de Laredo dónde habitaba el imprimidor de lienzos, le contestó que no lo sabía. Encontróle más tarde cargado con dos talegos de

⁶ M. de Saltillo, o. c.

⁷ Cean da la fecha de 24 de Enero de 1687.

⁸ Juan de Vera Tassis y Virrarroel, *Noticias Historiales de la Enfermedad, Muerte y Exequias de la Reina Nuestra Señora Doña María Luisa de Barbón, Madrid, 1680.*

dinero, y díjole Don Pedro Ruiz González, que era el pintor de marras: «Amigo, como sepa vuestra merced donde vive ese imprimidor, no le dé pena de saber dónde vive el otro».

Una vez, se burló de un compañero de trabajo, un tanto molesto, diciéndole que conocía un procedimiento secreto para enfriar las bebidas y alimentos, sin nieve. Le prometió demostrarle el sistema prácticamente; para ello tuvo que preparar el infeliz camarada una buena merienda. Y cuando llegó el momento del experimento, ante la concurrencia de invitados, hizo echar en la garrafa de vino que acompañaba al ágape... hielo. Diciendo que era el procedimiento adecuado.

A Vicente Benavides, también colega suyo en las decoraciones del Buen Retiro, le curó de un mal de amor. Cuando dormía, introdujo una caña, a la que había taladrado las paredes medulares, en su habitación, por el resquicio de la puerta, y aplicándosela al oído, le dijo quedamente que abandonase el asedio de la dama, con la amenaza de una muerte próxima. Recogida con presteza la caña, el susto fue mayúsculo; y Benavides al salir despavorido de su habitación encontró el consuelo y el consejo en su amigo Laredo...

Creemos ver un reflejo de esta anécdota, en la tablita de la colección Bandrés, de Pamplona. Representa a un San Jerónimo, realizado con cierto matiz bufo, aunque no irreverente. Un angelote, hinchados los mofletes, con gran fuerza toca su trompeta, «llamando a muertos», como dice en una estrofa, relatando este suceso, Bances Candamo. El San Jerónimo, se despierta aquí sobresaltado, con un gesto ridículo, casi cayéndose de espaldas. La escena es semejante a la anterior relatada, y existe la posibilidad que el recuerdo de su compañero espantado al oír el sonido de la caña, viniese a su memoria. Como se vé, el contacto directo con el teatro de su época y su aguzado sentido del humor, se refleja en su obra artística. Recordemos también, que en las vidas de santos del siglo XVII, aparecen escenas grotescas al relatar los hechos más sublimes.

La pequeña obra de la colección Bandrés (fig. 6), está firmada: JN° FZ. DE LAREDO F. 1669. O sea, cuando más o menos tenía treinta y siete años. De técnica suelta, con premeditado descuido en el dibujo, antecediendo a la pintura dicióchesca. Hay que tener en cuenta, que en la segunda mitad del siglo XVII, por influencia de Rubens, aparece la técnica abocetada en las pequeñas tablas, y por ello algunas como ésta, se han confundido con verdaderos bocetos. El sentido del color, en este cuadrito, es también barroquista, predominando los rosas y azules, destacados sobre un fondo neutro, a la manera de la pintura de su maestro Francisco Rizi, con el que mantiene siempre un contacto directo. Si juzgáramos la obra de Fernández de Laredo por esta única obra conocida, lo consideraríamos, tan sólo, como un maestro menor, mas, como muchos de éstos, delicioso y digno de estudio.

JOSÉ ROGELIO BUENDÍA